

**ESTADO DE MATO GROSSO  
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**

**CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA**

***PELO FUNDO DA AGULHA:***

**MEMÓRIA E FICÇÃO NA TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES**

Tangará da Serra – MT

**CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA**

***PELO FUNDO DA AGULHA:***

**MEMÓRIA E FICÇÃO NA TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES**

ORIENTADORA: Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Profa. Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva.

Linha de pesquisa: Literatura, história e memória

Tangará da Serra/MT  
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S568p Silva, Cláudio Márcio da.

PELO FUNDO DA AGULHA: MEMÓRIA E FICÇÃO NA TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES / CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA; PROF. DR<sup>a</sup>. WALNICE APARECIDA MATOS VILALVA.– TANGARÁ DA SERRA, 2019.

166f. (anexo CD-ROM)

Tese (Doutorado em Estudos Literários – PPGEL na Universidade do Estado de Mato Grosso) – UNEMAT.

1. Literatura Brasileira. 2. Antônio Torres. 3. Memória. 4. Sertão. 5. Migração.

I. Título.

CDU – 81:1+82.09-94/-95

Daniel Silva Dalberto CRB/1: 2723

**CLÁUDIO MÁRCIO DA SILVA**

***PELO FUNDO DA AGULHA:***

**MEMÓRIA E FICÇÃO NA TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva  
Universidade do Estado de Mato Grosso  
Professora orientadora

---

Dr. Mário Lugarinho  
Universidade de São Paulo

---

Dr. Emerson Inácio Cruz  
Universidade de São Paulo

---

Dr. José Eduardo Martins  
Universidade de Rondônia

---

Dr. Isaac N. Almeida Ramos  
Universidade do Estado de Mato Grosso

À Ivair, Valdete e Kamila!

## AGRADECIMENTOS

A ordem estabelecida para estes singelos agradecimentos é aleatória. Todos que aqui estão são igualmente importantes. Se não estivessem comigo nesses quatro anos, nada seria possível! Talvez me esqueça de alguns. A tanto tempo pesquisando, talvez reconheça que o esquecimento, um fator necessário e intrínseco à memória, possa ter me tomado neste momento.

Sempre achei, e agora, finalizada a pesquisa estou certo disso, que esta é a pior parte de um trabalho para escrever dada a quantidade de pessoas que, direta ou indiretamente, passaram por minha vida nessa longa trajetória acadêmica. Grandes foram algumas contribuições e este processo de rememoração desta história acadêmica é sempre uma oportunidade interessante e que leva a reflexões. É um momento em que paramos para pensar e avaliar o caminho que vimos trilhando na direção tanto da nossa realização profissional, quanto da nossa contribuição ao desenvolvimento das instituições e da sociedade das quais fazemos parte. Feitas essas ponderações, inicio uma singela, porém sincera homenagem aos que deixaram marcas em minha formação acadêmica e humana.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a meus pais Ivair Romário da Silva e Valdete de Araújo da Silva, que sempre me motivaram, entenderam as minhas faltas, assim como os momentos de afastamento e reclusão e me mostraram o quanto era importante estudar e persistir, mesmo que no passado eles não tenham tido a mesma oportunidade. Agradeço também a minha irmã Kamila de Araújo da Silva, que sempre torceu por mim, desejando-me o melhor e o por me oferecer todo suporte necessário nos momentos de angústia.

Em seguida aproveito para também agradecer e homenagear minha professora, orientadora e amiga Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva, primeiro por aceitar este desafio e confiar a mim o privilégio de ser seu primeiro orientando em nível de doutorado na Universidade do Estado de Mato Grosso, uma responsabilidade muito grande que espero ter honrado aqui. Companheira incansável de lutas intelectuais que não somente nestes quatro longos anos se dedicou a me orientar de forma excepcional e exemplar, incentivando-me em

todos os momentos dessa caminhada, mas também por me acompanhar desde o início da minha formação *strictu sensu*. Foram longos os anos de respeito e ensinamentos valiosos, sempre de forma paciente e comprometida. Sempre serei grato!

Nessa esteira agradeço e homenageio a Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Também foram longos anos de uma formação que compreendeu a totalidade de minha vida acadêmica, desde graduação, iniciada em 2003, até mestrado e agora a conclusão do doutorado. Boa parte de minha vida até este momento foram passadas entre as paredes desta instituição. Sem esta Universidade, talvez este trabalho não pudesse se realizar e minha trajetória de vida profissional fosse completamente diferente.

Agradeço também ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL que sempre de forma coerente e responsável procurou oportunizar a continuação de meus estudos por meio de um programa de formação de alto nível, com um competente corpo docente. Agradeço especialmente a banca de qualificação na pessoa do professor Dr. Aroldo José Abreu Pinto, meu orientador de mestrado, pelo tempo despendido, pelo olhar atento e pelas valiosas contribuições dadas ao trabalho.

Agradeço ainda a todos os meus colegas de programa, alguns dos quais me acompanham desde o mestrado, vivenciando comigo momentos tensos, porém memoráveis e necessários de lutas, estresses, raivas, mas sobretudo de estudos, de leituras densas, de produção acadêmica, de provas de qualificação e defesa que ocorreram no decorrer desta jornada, tudo na busca de uma qualificação acadêmica mais sólida.

E, finalmente, mas não menos importante, agradeço a instituição que também vez possível a realização desta pesquisa: o Instituto Federal de Mato Grosso – IFMT, instituição a que tenho a honra de pertencer como docente e que me apoiou ao me liberar por boa parte do período da longa jornada de investigação. Isso foi decisivo já que permitiu uma dedicação mais atenta à pesquisa.

A todos, mesmo aqueles que não foram mencionados nessas breves linhas, agradeço pelos encontros e desencontros nas travessias deste grande sertão.

Serei eternamente grato!

*Eu não poderia nem mesmo falar de montanhas ou ondas, rios ou estrelas, as quais são coisas que conheço apenas na evidência de outras, se não as pudesse ver em minha mente, em minha memória.*

**Santo Agostinho**

## RESUMO

SILVA, Cláudio Márcio. **PELO FUNDO DA AGULHA: MEMÓRIA E FICÇÃO NA TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL / UNEMAT), Tangará da Serra, 2018. Orientadora: Walnice Aparecida Matos Vilalva.

As últimas décadas observaram um crescente interesse dos escritores brasileiros em realizar narrativas caracterizadas por uma produção marcada por traços bem peculiares como, por exemplo, o caráter testemunhal. Esse caráter manifesta-se não apenas na avaliação memorial de todo um passado, mas também durante a ficcionalização do presente, e também do futuro. Para exemplificar, tome-se a trilogia do escritor brasileiro Antônio Torres, composta por *Essa Terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*, que traz a configuração de individualidades fracassadas. Trata-se de um premiado escritor e jornalista brasileiro, dono de uma obra expressiva, que traz ao leitor uma escrita que não está alheia às discussões que preocupam a literatura brasileira. Curta e precisa, característica comum a todos os escritores que se dedicam ao tema, sua escrita evidencia ao mesmo tempo o sinistro e o sublime, o arcaico e o contemporâneo, a cultura erudita e o cançãoeiro popular; enfim: ela destaca de forma única o sertão e o universal. Notadamente na trilogia ora em estudo é possível perceber que o escritor desenvolve temas universais a partir de substratos retirados do sertão. Com frases curtas, suas narrativas atuam como jorro de água, uma estratégia que o autor adotou a fim de representar as injustiças sociais presentes em seu legado narrativo. A configuração narrativa não se conforma como um *outro* que diz para o *eu*, mas inaugura-se pela narrativa memorialística o processo de auto-reflexão. A personagem toma consciência de “si” pela memória quando o protagonista Totonhim, ao narrar, ao desenhar para si o que viveu numa espécie de espelhamento, buscando a utopia de totalidade de outrora, como se a personagem quisesse compreender o todo de sua própria existência, um todo que surge ao se refazer o caminho do vivido, conclui que sua vida nada foi. O migrante e o sertão retornam para literatura de maneira nova, delineando um caminho percorrido pela tradição, ampliando a complexidade configurativa do romance brasileiro em um projeto estético filiado à memória. Conformados a partir da memória do migrante, tanto o sertão quanto o homem, revestem-se de novos elementos formais, na composição da trilogia de Antonio Torres. A pesquisa propõe investigar, considerando a literatura brasileira contemporânea, a configuração da memória como projeto estético romanesco, ao representar identidades complexas.

**Palavras chave:** Literatura Brasileira, Antônio Torres, Memória, Sertão, Migração

## ABSTRACT

SILVA, Cláudio Márcio. *By the background of the needle: memory and fiction in the trilogy of Antônio Torres*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL / UNEMAT), Tangará da Serra, 2018. Orientadora: Walnice Aparecida Matos Vilalva.

The last decades have observed a growing interest of the Brazilian writers in producing narratives characterized by a production marked by very peculiar traits such as, for example, the testimonial character. This character manifests itself not only in the memorial evaluation of the past, but also during the fictionalization of the present and the future. To illustrate, take the trilogy of Antonio Torres, composed by *This Earth*, *The dog and the wolf* and *the bottom of the needle*, which brings the configuration of failed individuals. He is an award-winning Brazilian writer and journalist, owner of an expressive work, which brings to the reader a writing that is not alien to the discussions that concern Brazilian literature. Short and precise, a characteristic common to all writers dedicated to the subject, it at the same time highlights the sinister and sublime, the archaic and the contemporary, the erudite culture and the popular songbook; in short, it uniquely emphasizes the sertão and the universal. Notably in the trilogy now under study it is possible to perceive that the writer develops universal themes from substrata taken from the hinterland. With short sentences, it acts like a spout of water, a strategy that the author adopted in order to represent the social injustices present in his narrative legacy. The narrative configuration does not conform as another says to the self. The process of self-reflection is inaugurated by the memorialistic narrative. The character becomes aware of "yes". The protagonist, when narrating, drawing for himself what lived in a kind of mirroring, seeking the utopia of the totality of the past, as if the character wanted to understand the whole of his own existence, a whole that arises in the remaking of the way of the lived, concludes that his life was nothing. The migrant and the sertao return to literature in a new way, delineating a path traveled by tradition, expanding the configural complexity of the Brazilian novel, in an aesthetic project affiliated with memory. Conformed from the memory of the migrant both the sertão and the man, they are new formal elements, in the composition of the trilogy of Antonio Torres. The research proposes to investigate, considering contemporary Brazilian literature, the configuration of memory as a Romanesque aesthetic project, by representing complex identities.

**Keywords:** Brazilian literature, Antônio Torres, Memory, Countryside, Migration

## **Lista de abreviações**

AT	Antônio Torres
ET	Essa terra
CL	O cachorro e o lobo
PL	Pelo fundo da agulha

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
CAPÍTULO I .....	20
O CRIADOR PERSONAGEM.....	20
1.1 Aspectos gerais do conjunto ficcional de Torres.....	25
CAPÍTULO II .....	48
“A SECA NÃO EXPULSA; É A CIVILIZAÇÃO QUE ATRAI”: <i>ESSA TERRA</i> , O INÍCIO DA TRAJETÓRIA DE UM NOVO MIGRANTE .....	48
2.1 A imagem da cidade como como invibializadora da vida no sertão: a migração.....	55
2.2 Sertão: uma metáfora para se pensar o Brasil. Principais visões deste espaço na literatura brasileira.....	63
2.3 O fascínio pelas metrópoles como consequência do desejo de migrar em <i>Essa Terra</i> .....	76
CAPÍTULO III.....	92
O AFETO E O TRAUMA COMO IRRADIADORES DE LEMBRANÇAS EM O CACHORRO E O LOBO .....	92
3.1 O cão gordo e o lobo livre.....	96
3.2 O espaço como elemento de evocação do <i>vis</i> .....	101
3.3 A volta do filho pródigo .....	108
CAPÍTULO IV .....	111
A MEMÓRIA EM <i>PELO FUNDO DA AGULHA</i> .....	111
4.1 Alguns conceitos clássicos sobre a memória.....	118
4.2 A memória como refúgio em <i>Pelo fundo da agulha</i> .....	139

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	154
BIBLIOGRAFIA.....	159

## INTRODUÇÃO

É cada vez mais urgente o chamado da contemporaneidade por posicionamentos firmes e que coloquem em perspectiva debates sérios e prioritários acerca da ciência, posições capazes de confrontar a complexidade e que se encontram o mundo e a arte atual. No campo das letras, sobretudo da literatura, novos olhares sobre os textos que abordam temas complexos, ou questões que somente agora ganham expressão, pedem novas interpretações, novos olhares.

Das várias preocupações de que se ocupa a literatura contemporânea, a identidade com certeza destaca-se sobremaneira a partir de uma configuração do discurso memorialista. A memória tem alastrado o campo de debate da arte em zonas e polêmicas até então não visitadas. Mas também debate ainda outras temáticas já recorrentes nos textos artísticos, como o caso da migração, pois como pensar a identidade sem a complexa condição do migrante, tão frequente ainda no século XXI? E mais, como pensar o problema formal da memória (de uma representação do passado, de um tempo fundamentalmente histórico e social) que hoje encontra-se imersa na cacofonia e em discursos cheios de barulhos e furores, clamores e polêmicas, controvérsias dos quais ninguém pode ficar indiferente?

Os questionamentos são muitos. A memória há tempos vem sendo campo de muitas disputas, sejam elas políticas, ideológicas, intelectuais ou culturais. Isso porque a busca pela imagem legítima do passado significa o controle dos valores, demandas e direitos de uma sociedade. Nesse embate, a literatura apresenta modos de interpretação que perpassam diversos ângulos e sustentam reflexões. Os escritores estão atentos aos fenômenos de representação de uma memória não apenas histórica e cultural, mas uma que atravessa a linguagem, as arenas do discurso, apresentando-se nas formas de um embate. Desse

modo, a arte, com especial destaque para a Literatura, não se exime ao confronto com o tempo.

As pesquisas acadêmicas indicam caminhos e tentativas de refletir sobre a memória não apenas no sentido de acompanhar e reler o pensamento de intelectuais consagrados, mas também ampliando o debate sobre a memória na arte literária. Isso é de fundamental importância para o objetivo deste trabalho, que é guiado pelo interesse em possibilitar a reflexão crítica sobre o complexo fenômeno da memória e sua condição estética no romance contemporâneo, e para isso, a obra de Antônio Torres servirá como corpo para a investigação. A escolha deste autor e não de outro deu-se pelo fato de a literatura brasileira ganhar destaque por meio do escritor, especificamente com a trilogia composta pelos romances *Essa Terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*. Trata-se de uma tarefa desafiadora propor o estudo de uma trilogia, sobretudo porque o projeto estético do autor concilia dois temas caros aos estudos literários: a imagem da migração e de um certo sertão brasileiro, que é sempre a partir da configuração da memória.

Diante desse desafio, a complexidade também serve para a justificativa da disposição dos capítulos, que não foram desenvolvidos aleatoriamente mas apresentam temáticas que se entrecruzam e se complementam, tecendo de modo coeso uma investigação por meio de um roteiro que prezou a discussão crítica das obras em questão, sempre pautadas em teorias consolidadas na academia, assim como pela contextualização das obras selecionadas. Esta pesquisa vem estruturada em quatro capítulos.

No primeiro, a fim de uma familiarização com as questões que norteiam a produção romanesca de Antonio Torres, apresenta-se, de forma sucinta, o conjunto de sua obra ficcional publicada até a data de finalização deste trabalho. Essa investigação contextual, típica de meus cuidados, não é obviamente tomada como desnecessária por mim enquanto pesquisador, e tampouco recai numa prolixidade. A abertura para a discussão de um assunto complexo e amplo, que envolve diversas áreas do conhecimento com teorias consagradas, endossa essa necessidade. Portanto, ela se fez fundamental para identificar como a configuração do espaço, no caso o sertão, local de onde a personagem protagonista da trilogia migra, é determinante para a constituição da obra

ficcional do escritor e conseqüentemente para o estudo que aqui ora é desenvolvido.

É devido a essa contextualização que no segundo capítulo investigamos um assunto que há muito se discute na literatura: a migração de personagens nordestinos em busca por melhores condições de vida, fugindo de espaços subdesenvolvidos e sem investimentos, marcados pela miséria, violência e atraso. Para esse estudo, tomou-se por base o primeiro romance que compõe a trilogia, *Essa terra*, onde procuramos evidenciar a princípio a noção de sertão, chave para uma interpretação do pensamento social brasileiro, que em vários momentos serviu para uma divisão dualista do país entre Sertão/Litoral.

Mesmo com algumas atualizações, o termo ainda continua válido para se pensar a contemporaneidade. Procurou-se evidenciar, dentre muitas coisas, a visão de desencanto, em primeiro lugar com o sertão a medida que a construção imagética deste espaço trazida pelas narrativas de 1930 evidenciam a negatividade deste espaço, porém, mostrou-se também o desencanto com a metrópole, que não representa a imagem positiva projetada no sertão, o que configura uma complexa identidade do migrante, conformada a partir da relação do homem com a terra. Identificamos, ainda, como a obra de Torres se filia a uma tradição da literatura brasileira, principalmente a geração de 30 do século XX.

No capítulo três, por meio da análise de *O cachorro e o lobo*, procuramos demonstrar como a narrativa dialoga com textos da tradição religiosa por meio da metáfora do retorno do filho pródigo ao sertão, o reencontro com esse espaço de atraso, mas que agora, com a mediação da memória, é revisto com contornos saudosistas. Além do espaço, o reencontro com a família, a re-aproximação com o pai. Também tentaremos mostrar como a imagem do pai se constitui como uma persistência do sertão. Nesse segundo livro da trilogia, o sertão se reveste de lirismo, abraçando a percepção do repouso, marcado pelo silêncio, onde a memória e o passado, que aqui já se fazem marcantes, convidam para ficar. Trata-se de uma redescoberta do sertão que só pode ser feita com a ajuda das lembranças. Defendemos o nascimento de uma nova forma de expressar o sertão na literatura brasileira.

E, finalmente, no capítulo 4, procuramos discutir o papel da memória como problematizadora da identidade do sujeito em *Pelo fundo da agulha*. Nesta última narrativa, que fecha a trilogia, buscamos refletir sobre a configuração da memória como único caminho para autoconsciência. A genealogia da família faz dobrar as vicissitudes dos afetos. O fundamento da verdade do vivido cede lugar para a percepção de verdade que carrega a lembrança. Na contramão da História, a configuração da memória alarga a duração, a percepção da lembrança do vivido, fazendo surgir diferentes ritmos como apreensão da dor, da saudade e da solidão. A prosa poética de Torres eleva a memória. Não pela reconstituição de fatos passados, tampouco para erguer monumentos históricos; mas sim como representação do dilema humano frente à existência, na construção de identidades: a complexa teia de vozes e discursos que fazem a narrativa memorialística.

Inté mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão  
Entonce eu disse, adeus Rosinha  
Guarda contigo meu coração

Entonce eu disse, adeus Rosinha  
Guarda contigo meu coração

**Luiz Gonzaga**

## CAPÍTULO I

### O CRIADOR PERSONAGEM

Este era o lugar: um povoado esquecido nos confins do tempo, encravado numa baixada de solidão e poeira, sem rádio e sem notícias das terras civilizadas. Sem livros. Naquele ermo sertão, o que importava mesmo era a chuva, símbolo de bonança, numa terra chegada às estiagens, quando o sol parecia o prenúncio do fim do mundo, conforme estava escrito na profecia, segundo a qual Deus teria dito a Noé: “Não mais a água. Da próxima vez, o fogo”.<sup>1</sup>

O escritor e jornalista Antônio Torres já conquistou um lugar importante na literatura brasileira. Nasceu no interior da Bahia num lugarejo que anteriormente era conhecido como Junco; todavia, nos dias atuais é denominado de Sátiro Dias. Aos 20 anos deixou o sertão e mudou-se para o sudeste, para a capital São Paulo com o desejo de ser jornalista. Desde jovem já demonstrava uma inclinação às Letras. Viveu por algum tempo na Europa, em Portugal, porém, ele volta ao Brasil e torna a fixar no sudeste do país, mas não mais na metrópole paulista. Atualmente reside no Rio de Janeiro onde se dedica exclusivamente à literatura. Dono de uma obra expressiva, ele transita por

---

<sup>1</sup> Fragmento retirado da ocasião do discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/antonio-torres/discurso-de-posse>, acessado dia 27 de março de 2017.

diversos gêneros da narrativa, e até o momento já publicou onze romances, um livro de contos, um livro para crianças e um livro de crônicas. O escritor já foi condecorado com importantes prêmios, tanto no Brasil (Prêmio Machado de Assis e Prêmio Jabuti), quanto no exterior (Chevalier des Arts et des Lettres - França). Membro da Academia Brasileira de Letras desde 7 de novembro de 2013, Antonio Torres ocupa a cadeira 23, cujo patrono é José de Alencar.

Sua escrita não está alheia às discussões que preocupam a literatura brasileira, aliás, desde seus primeiros escritos Torres já problematizava temas como migração, sensação de não pertencimento, o capitalismo e a riqueza da memória, por meio de narrativa curtas e precisas, evidenciando ao mesmo tempo o sinistro e o sublime, o arcaico e o contemporâneo, a cultura erudita e o cancionero popular; enfim, destacando de forma única o sertão e o universal. Notadamente na trilogia ora em estudo, é possível perceber que o escritor desenvolve temas universais a partir de substratos retirados do sertão. Com frases curtas e muitas vezes velozes que atuam como jorro de água.

Apesar de ser um espaço de sofrimento e privações, iluminado por um sol que castiga a terra e lhe suga a pouca água, com uma paisagem rasteira que contraria as pinceladas poéticas de sua obra e cercado por um povo imerso na tragédia educacional de quase nada saber, foi a vida no sertão baiano que trouxe a Torres os primeiros substratos para suas histórias.

O Junco não é só a terra onde deixei o meu umbigo enterrado. É o meu melhor personagem. Não posso perdê-lo de vista, para não me perder. Mas já não saberia dizer qual é a importância das raízes no processo identitário. Esta é uma questão que hoje passa por uma certa fluidez, ou por outra: é tratada como coisa velha, sobretudo pelos teóricos do assunto, que nos apontam o não-lugar onde todos nos encontramos<sup>2</sup>.

Nas suas narrativas não é raro encontrar imagens que não sejam a (re) composição da experiência, seja a partir da lavoura, seja com a enxada no

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida ao jornal Fatos e Points no dia 10 de julho de 2017, disponível em [http://www.antoniotorres.com.br/antonio\\_torres\\_cavaleiro\\_letras\\_arauto\\_emocoes\\_fatosepoints\\_10jul2017.pdf](http://www.antoniotorres.com.br/antonio_torres_cavaleiro_letras_arauto_emocoes_fatosepoints_10jul2017.pdf), acessada no dia 25 de setembro de 2017.

ombro; ou, simplesmente com os trabalhadores do sertão, lavradores simples na busca por um entendimento do “deslocamento das nuvens no céu”, esperando ansiosamente que aquilo significasse chuva. Esses elementos conjugados fornecem, involuntariamente, matéria para as tramas do escritor. Assim, como uma espécie de rapsodo da roça brasileira, sua sensibilidade é alimentada, preenchida pelo modo de vida simples porém valente e forte do homem sertanejo. Todavia, essa sensibilidade não dependeu apenas dos percalços do sertão, contou também com o impulso de sua mãe, Durvalice Torres da Cruz, que lhe apresentou logo cedo uma ferramenta mais poderosa e relevante que a enxada: a leitura, ou o “libreto do analfabeto”, como era popularmente conhecida as cartilhas usadas no processo de aquisição da escrita, livrando Antonio Torres daquilo que era o mais comum na cidade de Junco: o analfabetismo.

Vale dizer que sua mãe, que também criou de outros 13 filhos com a força de seu trabalho como costureira, inspirou ficcionalmente Antônio Torres. Os elementos simbólicos como agulha, linha e dedal abastecem desde cedo as concepções narrativas do escritor. Ainda menino, já tomou contato com o Latim durante as missas que acompanhava como coroinha da igreja da cidade. Ali também foi escriba e passou a redigir cartas para os conterrâneos que eram, quase em sua totalidade, incapazes de escrever.

Para aqueles que julgam conhecer a vida do escritor, assim como sua obra, poder-se-ia facilmente afirmar que suas narrativas, sobretudo as aqui analisadas, são puramente autobiográficas. No entanto, não sejamos apressados em denominar um fenômeno que, antes de tudo, é estético, de uma narrativa sobre a vida do escritor. É facilmente observável que a configuração do romance de Antonio Torres manipula tanto para a composição da história, quanto da personagem, elementos que uma parte da crítica relaciona a fatos da vida do autor. Entretanto, assim como Rogério Gustavo Gonçalves, acreditamos que:

Sendo o caráter ficcional uma prerrogativa indeclinável da obra literária, não cabe submeter a criação de Antônio Torres à verificação extratextual com o intuito de comprovar seu estatuto de verdade ou tentar explicar a obra pelas características pessoais do autor, mesmo porque suas narrativas não se enquadram, em rigor, no tipo de romance

autobiográfico. Nelas, o que se encontra são apenas alguns elementos esparsos, que aludem a dados da vida de Antônio Torres, sobre os quais predomina o teor ficcional da história [...]. (GONÇALVES, 2016, p. 02).

Rogério Gustavo (2016) também elucida que, assim como qualquer outra, a obra de Torres não deixa de ter uma relação de referência significativa com o real objetivo, mesmo que seja por meio do contraste, da oposição já que não poderia ser criada a partir do nada. Alguns elementos de sua criação como lugares, personagens ou intrigas apresentam alguma semelhança com o universo empírico do autor. Mas por meio de um trabalho e artístico, as memórias do autor passa a ser apenas objeto de inspiração para a criação de suas narrativas.

O próprio autor esclarece que seus livros “não são autobiográficos. Se baseiam nas minhas referências, mas tudo acaba virando ficção. Sou ficcionista. Tudo passa pela estratégia do romancista” (TORRES, 1997, p. 1). Rogério (2016) complementa que “Sua obra, [de Torres] tendo como uma das linhas condutoras a crise das classes agrárias familiares do Nordeste e a busca de inserção social do migrante sertanejo no espaço urbano, de certa forma, diminui o distanciamento entre a representação artística e as experiências vivenciadas” (GONÇALVES, 2016, p. 17).

Cabe esclarecer que, oriundo de uma região que tradicionalmente possui sua produção artística categorizada dentro daquilo que se convencionou chamar regionalismo. Inclusive alguns de seus enredos são ambientados diretamente no nordeste, com a (re) significação de costumes, credices e hábitos; lugar distante dos grandes centros urbanos, pouco povoado, com uma população que conserva hábitos considerados rústicos, o espaço do atraso. Todavia, apesar de recorrente, sua obra não se restringe a esse cenário. Um exemplo é a narrativa *Um cão uivando para a Lua*.

O meu primeiro romance, *Um cão uivando para a Lua*, é urbaníssimo (ultrassofisticado, no dizer do escritor baiano Marcos Santarrita). O segundo, *Os homens dos pés redondos* reflete um experiência minha em Portugal, nos estertores do salazarismo. É no terceiro, *Essa terra*, que começo a viagem de volta às origens, São Paulo-Bahia, abrindo um ciclo que

prossegue com *Carta ao Bispo e Adeus, Velho*, e ao qual retorno em *O cachorro e o lobo*.<sup>3</sup>(Torres, Entrevista 2000).

Assim como a geração de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz que explorou o subdesenvolvimento, fazendo do nordeste a pauta de uma literatura voltada às questões sociais como seca, fome, analfabetismo, Antonio Torres reivindica esse diálogo com a tradição literária brasileira, ao mesmo tempo em procura por novos horizontes formais, concebendo um romance não apenas preocupado com uma realidade social; mas, e acima de tudo, à procura por uma linguagem que não é mais do Fabiano, nem do Chico, nem da Baleia. Com um dos pés na tradição e outro fora dela, é possível reconhecer um diálogo com os romancistas de 30. Mas também com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, assim como com os contemporâneos.

Mas voltando a trajetória biográfica de Torres, Junco torna-se insuficiente para o escritor. Logo ela se tornou pequena. E Antônio Torres partiu a navegar, primeiro pelas terras secas do sertão nordestino, passando por Alagoinhas, depois Salvador, por São Paulo e Rio de Janeiro, até chegar do outro lado do Atlântico, em Portugal, fazendo o caminho contrário da época das grandes navegações. Em solo português, Torres permaneceu por três anos.

De volta ao Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, o escritor publicou seu primeiro romance: *Um cão uivando para a Lua* (1972), que causou tamanho impacto que logo na estreia levou o autor a ser considerado pela crítica “a revelação do ano”. Porém, seu grande reconhecimento veio quatro anos mais tarde, em 1976, com a publicação do romance *Essa terra*. O primeiro volume da trilogia objeto deste estudo. A narrativa, que se passa na pequena cidade de Junco, aborda a questão do êxodo rural de nordestinos em busca de uma vida melhor em São Paulo.

Em 1997, vinte e um anos mais tarde, Antônio Torres publica o segundo volume da trilogia, *O cachorro e o lobo*. A obra narra o retorno do imigrante à cidade de Junco para encontrá-la já transformada pela chegada do progresso.

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao jornal A Tarde, de Salvador, em 26/08/2000, disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/AntonioTorres.htm>, acessada no dia 14 de maio de 2017.

No ano de 2006, decorridos nove anos da publicação de *O cachorro e o lobo*, o escritor publica *Pelo fundo da agulha*, fechando a trilogia iniciada por *Essa terra*. Os três romances apresentam a história de vida de Totonhim, desde menino quando parte do sertão da Bahia até a vida em São Paulo, conformando na imagem de aposentado do Banco do Brasil que refaz, pela memória, sua trajetória.

### **1.1 Aspectos gerais do conjunto ficcional de Torres**

Foi como romancista que Antônio Torres da Cruz tornou-se conhecido no país, e também no exterior. Seus textos transitam entre a prosa e a poesia e, de modo geral, abordam como temática recorrente a migração no sentido de deslocamento forçado do sujeito, conformando uma busca por melhores condições de vida. O escritor (re) configura, em seus três romances uma questão há muito debatida na ficção brasileira: o conflito existente entre cidade e campo, problematizando, sobretudo, as divergências existentes entre esses espaços e, conseqüentemente, a crise de identidade que se forma no processo migratório. Mas não apenas isso, suas narrativas trazem também outros aspectos pertinentes a discussão do objeto literário, que não o abordado nesta pesquisa, por exemplo, as obras *Um cão uivando para a lua*, *Os homens dos pés redondos*, *Balada da infância perdida* e *Um táxi para Viena D'Áustria* apresentam uma outra perspectiva da narrativa, distante da representação do conflito pela terra e da migração. De todo modo, em sua quase totalidade, suas narrativas apresentam a configuração da tristeza em uma *diegesis* cujas personagens retêm um sentido profundo da existência, filiado à procura por uma consciência de si, da vida como experiência e escolhas.

Primogênito de onze irmãos, criado até metade da infância no Junco, testemunhou a chegada do primeiro caminhão na cidade; aos 14 anos foi estudar na cidade vizinha, Alagoinhas e, mais tarde, mudou-se para a capital Salvador onde ingressou no colégio Severiano Vieira. Exerceu ali diversos ofícios antes

de se tornar repórter do Jornal da Bahia. Em 1961, aos 20 anos de idade, foi morar em São Paulo, tornando-se repórter do jornal Última Hora.

Durante sua participação na intensa vida cultural paulistana no início dos anos 1960, publicou as suas primeiras tentativas literárias em uma revista editada pelo escritor e compositor Jorge Mautner. Após o golpe militar de 1964, Torres viajou pela Europa vivendo durante três anos em Portugal e só retornando ao Brasil em 1967, quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde reside atualmente, em Itaipava, Petrópolis. Durante esse período trabalhou como publicitário, até que em 1972 deu início, efetivamente, à sua carreira na literatura; atividade que não parou mais de exercer desde então. É casado com Sonia Torres, doutora em literatura comparada e professora na Universidade Federal Fluminense (UFF), e pai de dois filhos.

Torres lançou seu primeiro romance aos 32 anos de idade, *Um cão uivando para a lua* e, em seguida, com *Os homens dos pés redondos*, confirma a qualidade que apresentou seu primeiro livro. Contudo, seu grande êxito só veio no ano de 1976, com a publicação de *Essa terra*, considerado uma obra prima. O romance ganhou uma edição em francês no ano de 1984. Foi a partir daí que a literatura de Torres abriu seus caminhos ao mercado internacional, de forma que no ano de 2001 o livro ganhou uma edição comemorativa a fim de celebrar seus 21 anos de lançamento. Depois da França, suas obras já foram publicadas em diversos países, como Argentina, Cuba, Alemanha, Itália, Inglaterra e Estados Unidos.

A bibliografia completa de Torres até o momento conta com as seguintes obras: *Um cão uivando para a lua* – 1972; *Os homens dos pés redondos* – 1973; *Essa terra* – 1976; *Carta ao bispo* – 1979; *Adeus, velho* – 1981; *Balada da infância perdida* – 1986; *Um táxi para Viena d'áustria* – 1991; *O centro das nossas desatenções* – 1996; *O cachorro e o lobo* – 1997; *O circo no Brasil* – 1998; *Meninos, eu conto* – 1999; *Meu querido canibal* – 2000; *Essa Terra* (edição comemorativa de 25 anos) – 2001; *O Nobre Sequestrador* – 2003; *Pelo Fundo da Agulha* – 2006; *Minu, o gato azul* - 2007 (história para crianças); *Sobre pessoas* - 2007 (crônicas, perfis e memórias); e, *Do Palácio do Catete à venda de Josias Cardoso* - crônica, 2007.

De acordo com Silva (1993), a obra de Antônio Torres é inquestionavelmente marcada por elementos que forma a cultura de massa, atrelando-se de forma consonante com a produção literária do Brasil do final do século XX. Todavia, o que distingue parcialmente sua escrita das outras produzidas neste mesmo período é o fato de que os elementos de massa surgem como forma complementar aos conflitos que são recorrentes em seus textos, fazendo um contraste entre rural e urbano.

Ao visualizar sua obra de forma geral, é possível notar que Antônio Torres revela o conflito existente entre esses dois espaços. Além disso, valoriza personagens em franco processo de deslocamento do ambiente rural para o espaço urbano, ou que são moradores de cidades, mas também migrantes do campo. “[...] em Antônio Torres, o papel desempenhado pela temática da migração desdobra-se, principalmente, em dois motivos recorrentes e relevantes [...]: a dicotomia cidade-campo e a crise de identidade” (SILVA, 1993, p. 82).

Nesse contexto, a configuração do indivíduo, em seus romances, indica o constante conflito, a conformação do sujeito que deve se adaptar a cada instante a uma sociedade que é instável e flutuante, cujas identidades se constroem partindo da experiência e das relações com os outros. Suas personagens, dessa forma, encontram-se desprovidas do bem mais precioso que poderiam ter: o tempo. Assim foi, por exemplo, o casamento de Totonhim, personagem protagonista da trilogia em estudo que, comprometido com seu trabalho, se distancia cada vez mais de sua família. Posteriormente, a esposa que passa a trabalhar também diminui o tempo em família. Nesse sentido, percebe-se que a afetividade, o amor, tornou-se um objeto maleável, secundário. Na trilogia, temos personagens que, na busca por melhores oportunidades de vida, desfazem-se de laços afetivos com facilidade. As relações familiares não se constituem em algo duradouro na vida das personagens, que terminam se apresentando como vítimas do mundo globalizado, cujas consequências envolvem, especialmente, um intenso individualismo (egoísmo) em relações cada vez mais efêmeras.

Silva (2014) explica que nas obras de Torres a temática migração cumpre papel central, desdobrando-se, especialmente, em duas razões

recorrentes e relevantes. A primeira é essa já mencionada dicotomia cidade-campo. A segunda é a crise de identidade. Para ele, nesse conflito explícito e declarado entre cidade e campo – não somente nos aspectos geográficos que os determinam, mas nas vivências individuais e coletivas que os permeiam – resultam crises de identidade que passam a envolver os protagonistas.

Desse modo, em quase todos os seus romances, a migração do campo (genericamente, pequena cidade interiorana cuja economia se assenta na agricultura) para a cidade (centro urbano, metrópole) é uma constante. Às vezes, aparece com maior intensidade e, de certa maneira, dominando o contexto em que a trama se insere (*Essa terra*; *Adeus, velho*); às vezes, parece ser contingente, atuando apenas como subsídio ao enredo (*Um cão uivando para a lua*; *Um táxi para Viena D'Áustria*). Mas sua presença é, quase sempre, necessária. Pequenas cidades do interior no Nordeste (principalmente Junco, na Bahia, cidade natal do autor) destacam-se como ponto de partida para os grandes centros urbanos, geralmente Rio de Janeiro e São Paulo, mas também Salvador. A condição de estar na cidade, até mais do que a de deslocar-se para a cidade, é a motivação de muitos dos acontecimentos narrados (SILVA, 2014, s/p).

Totonhim, de alguma forma narra com desencanto a sociedade brasileira dos últimos anos. A representação dessa memória ocorre por meio do cidadão cujas raízes fragmentadas se perderam, uma vez que elas não possuem mais referências, estão destituídas cada vez mais de vínculos. Todas as personagens se envolvem em situações que não são capazes de criar vínculos afetivos: seus pais, que a muito não se entendem, seus irmãos que ficaram espalhados pelo sertão, ele, que após migrar, não mais se reconhece. Um dos exemplos disso é quando o narrador relembra toda a sua vida, mas não consegue chegar, efetivamente, até os seus entes, não é capaz de romper com o abandono e descaso que sofreu. Mesmo no passado a memória não consegue acessar lembranças da vida familiar.

Sendo assim, é possível identificar, em muitos de seus romances, que Torres consegue configurar uma imagem mais profunda do ser humano ao demonstrar a realidade dos sujeitos excluídos; uma exclusão concebida como

isolamento e afastamento de um núcleo primeiro, a família, mas que depois se desdobrará para todas as formas sociais de relação estabelecidas por meio do princípio do afeto. A existência do isolamento que transforma suas personagens em pacientes de um drama perpétuo, instaurado em um clima relativamente tranquilo, mas com um traço peculiar: isso ocorre na configuração da normalidade.

Seus romances, em particular a trilogia, possuem uma linguagem comprometida com a expressão e contorno do intimismo, seja pelo monólogo interior seja pelo difícil discurso direto, que faz surgir uma prosa munida de uma avalanche de sentimentos que se desencontram. A linguagem singular passa a ter significativos contornos por meio da composição das personagens, pela posição assumida pelos narradores, entre a terceira pessoa e uma primeira pessoa oprimida pela experiência e solidão. Mais que o fato social do migrante, a trilogia, ao narrar a experiência de Totonhim, questiona a identidade do ser migrante já que as personagens sofrem com a tensão entre ser nordestino ou paulista .

A identidade do indivíduo em uma sociedade fragmentada é filtrada e problematizada pela memória. As lembranças do passado, que envolvem os protagonistas das histórias de Torres, são visivelmente capazes de substituir, no sentido da “(re) vivência” de imagens registradas, os momentos do presente. É pela memória dos narradores, com especial destaque para Totonhim, que se recupera, essencialmente, a contradição entre a cidade e o sertão; portanto, constata-se que a memória e identidade são matizes absolutos na conformação de uma representação estética do romance de Torres. Em artigo publicado na revista do Grupo de Estudos Linguísticos de São Paulo (GEL), no qual se propõe fazer uma análise de *Essa terra* e *O cachorro e o lobo*, a fim de focar os deslocamentos dos personagens pelo tempo e espaço, bem como suas consequências, demonstrando de que forma se representam, nas obras, as transformações que ocorreram nos elementos socioculturais e no contexto sertanejo contemporâneo em relação ao passado, Gonçalves (2012) evoca as influências que esse espaço sofreu dos centros urbanos, de forma que o autor traz à tona justamente esse processo de deslocamento, conflito e crise de identidade. Dentre suas constatações, Gonçalves aponta que as obras avaliadas

utilizam do recurso da memória dos personagens para resgatar elementos culturais do cenário regional que perdem intensidade ao longo do tempo e do distanciamento.

Por meio do diálogo que instauram das práticas culturais do passado com as do presente de Totonhim, os romances retratam artisticamente o modo como a mudança de costumes no sertão brasileiro – impulsionada pela ampliação do contato com as áreas mais urbanizadas graças à disseminação dos recursos tecnológicos de comunicação, transporte, entretenimento, etc. – impõe um significado novo aos componentes que serviam para expressar essa região, mostrando que o antigo valor que lhes era atribuído resta apenas na memória desse narrador-personagem (GONÇALVES, 2012, p. 145).

Comprometido com o universo narrativo e com a história brasileira, o escritor criou uma polis para ecoar a voz de Junco, trazendo também à tona a voz dos despossuídos e privados da esperança que sofrem as penúrias impostas pela migração, pelo êxodo. Mas o fez resguardando uma tradição fundacional, resistindo à modernidade licenciosa, às reflexões condicionadas. Dono de uma obra grandiosa, faz-se necessário reviver a experiência humana que ela comporta, e para isso é preciso acompanhar a evolução de seus romances ao longo dos diversos livros, na ordem em que foram compostos, nos seus importantes roteiros, a fim de entender o espírito aberto de suas criações. Esse percurso pela produção ficcional do autor ajuda a entender brevemente seu projeto estético, permitindo a visualização de como a memória e espaço, no caso a contradição entre o sertão e a cidade, é uma temática recorrente em sua produção, e como esses assuntos trazem consequências na constituição identitária de suas personagens. Não há nessa apresentação a pretensão de analisar essas narrativas, mas sim situar sucintamente acerca de toda a produção de Torres, com objetivo de complementar a pesquisa e reforçar alguns pressupostos levantados acerca da trilogia.

Começamos então com seu romance de estréia, *Um cão uivando para a lua*. Torres publicou o livro aos 32 anos de idade, momento em que dividia sem tempo entre viagens pela Europa e Brasil (Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e

França). Neste período, o país passava por grandes transformações fruto da efervescência trazida pelo início do século XX. Era um período de urbanização, equiparação à Europa, construção da Transamazônica, da ponte Rio-Niterói, Itaipu, o boom imobiliário, o telefone, mas também momento da ditadura militar.

Segundo o autor, o título do livro, que remete a loucura equivalente a um uivo canino, lhe veio numa noite escura, em São Paulo, quando num quartinho de um hotel barato ele ouvia uma terna canção americana que o trompetista transformara num lamento lancinante, semelhante aos uivos vindos dos quartéis e dos manicômios, num dos quais havia visitado um amigo usuário da droga LSD. Os vários medicamentos que os médicos ministravam neste amigo, para acalmá-lo o deixava muito excitado. “Foi aí que me veio uma ideia para um conto: um doido batendo papo consigo mesmo [...] Oito meses depois tinha um romance nas mãos<sup>4</sup>.”

Com um enredo de análise psicológica, introspectivo, a narrativa não segue a forma linear, cronológica e temporal, de sucessão de ação única e englobante. Por meio de um monólogo interior, misturado ao sonho, como se fosse a escrita de um diário íntimo ele é narrado. Utilizando-se da primeira pessoa o narrador aborda problemas de ordem social, política e econômica, que leva a personagem protagonista a uma crise existencialista. Sobretudo, narra as frustrações, angústias, fracassos e as raivas do protagonista que por meio de um *flashback* apresenta ao leitor sua vida. A narrativa é dividida em onze capítulos narrados quase que exclusivamente pelo protagonista. Quase porque em poucos momentos, quando o narrador se refere a outras personagens, o foco passa para a terceira pessoa. O espaço principal é a consciência do narrador, seu estado caótico de alma.

O “cão” é um repórter que se encontra internado em um hospital para alienados, não no sentido marxista da palavras, mas pessoas com desequilíbrio mental, e é identificado apenas por meio de uma letra do alfabeto, a primeira, a letra “A”. Aliás, em toda a narrativa as personagens não são nomeadas, elas permanecem no anonimato e são designadas por letras do alfabeto que podem sugerir seus nomes. “A”, a personagem principal; “T”, amigo do protagonista; a

---

<sup>4</sup> Entrevista concedido ao projeto Paiol literário, disponível em <http://rascunho.com.br/antonio-torres/>, acessado em 17 de maio de 2017.

senhora “X” etc. Essa composição sugestiva dos nomes, a ausência de nome próprio que singularize e particularize as personagens, interpostos somente por uma inicial, conduz aos dramas vividos pelas personagens que se referem, de alguma maneira, a todos os homens envolvidos por angústias existenciais.

“A”, após uma infância de dificuldades, como muitos retirantes, muda-se do interior da Bahia para São Paulo em busca de uma vida melhor. Depois de viver muito tempo no sudeste, entre São Paulo e Rio de Janeiro, torna-se jornalista; mas não suporta as pressões da cidade grande e após ser demitido pela empresa onde trabalhava, vai parar em um sanatório. Lá, com uma mente já perturbada, somado aos muitos medicamentos que toma diariamente, “A” relembra sua vida, mesclando lembranças e delírios, articuladas a diferentes fontes de gêneros escritos, como cartas, notícias de jornais e revistas. Suas lembranças focam, em sua grande maioria, em fatos de sua vida profissional e afetiva; todavia, as lembranças fazem surgir os lugares miseráveis por onde passou, entre Norte e Nordeste, entre o sertão, além de áreas periféricas das grandes cidades, principalmente São Paulo, cheia de caminhões e esgotos abertos com um mau cheiro insuportável.

Tendo residido em Portugal, especificamente Lisboa e Porto, entre os anos de 1965 e 1968, em 1973 Torres publica *Os homens dos pés redondos*. O romance retoma, mesmo não sendo situado em um tempo explicitamente datado, a realidade portuguesa da época, sobretudo os últimos anos de governo de Antônio de Oliveira Salazar. “No meu primeiro dia lá [Lisboa, 25 de Junho de 1965], sentado à mesa de um café, passei a observar os homens que iam e vinham pela calçada, dando voltas no quarteirão. Achei que eles tinham os pés redondos”. O título estava achado. [Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda, 16 de Janeiro de 2003].

O romance já chama atenção por sua divisão interna, sendo separado apenas por três grandes subtítulos: Livro I (a maior das três partes), que traz De Jesus como personagem de maior destaque; o Livro II, que se centra mais no banqueiro Fernandes, e; o Livro III (o mais breve) que traz a personagem Adelino Alves. O enredo se passa num território chamado Ibéria, que é governado por um regime ditatorial repleto de censuras intelectuais, torturas, medo, guerras por posse de colônias na África, com um povo que vive explorado e na miséria. Não

possui um herói definido ou uma personagem principal e, a exemplo do primeiro, também não apresenta um relato linear. O leitor se depara com uma série de episódios mais ou menos autônomos, mas que no conjunto formam um painel.

Dentre as muitas personagens, três merecem destaque seja por possuírem uma presença maior na narrativa, seja por serem representantes de cada uma das classes que formam a sociedade: Manuel Soares de Jesus, Adelino Alves e o banqueiro Fernandes. De Jesus é um pai de família pertencente à classe média baixa, que sobrevive da confecção de cartazes para uma empresa de propaganda. Filho de uma beata com o padre da paróquia, é inconformado por receber um salário insuficiente para manter a vida da família e passa grande parte da narrativa bêbado. Um certo dia, ao receber a notícia de que teria um novo chefe, um senhor chamado Adelino Alves (escritor de sucesso que por suas convicções políticas é preso e torturado pelo governo português), De Jesus, frustrado com a falta de reconhecimento profissional do patrão, coloca na cabeça que vai matar seu superior com uma tesoura. Os dois trabalham para o poderoso banqueiro Fernandes, o dono da empresa de publicidade. Na empresa também trabalha a personagem conhecido pelo apelido de Estrangeiro, assistente e namorado da filha do dono.

Por meio dessas personagens, o romance explora em seu enredo o comportamento de diferentes classes sociais e ambientes, evidenciando características que ora os aproximam, ora os distinguem. A memória aqui mistura-se com o sonho e cria uma atmosfera de angústia e loucura.

Para Barbosa (1973, p. 4) essa narrativa “desumaniza o homem contemporâneo, agrilhado à engrenagem da arbitrária organização social”, a partir do qual “os personagens põem à mostra o absurdo da condição humana”. Trazendo um pessimismo logo em seu prólogo, com os versos de Alexandre O’Neil, o romance problematiza questões urbanas relativas ao mundo moderno do trabalho, enfocando os desafios profissionais, as diferenças de classe, a vigilância e os desmandos de um poder governamental que restringe a liberdade do indivíduo. Mesclando sonho e realidade, as personagens com os pés inchados e grandes, “redondos” de tanto caminhar ao redor de sua melancolia, resignam-se totalmente sem esperanças.

*Essa Terra*, terceiro romance de Antônio Torres, publicado em 1976, tematiza o interior do Nordeste, ainda marcado pelo atraso. É a primeira narrativa do autor a tratar do espaço do sertão. O escritor que, assim como seus predecessores também tem consciência do subdesenvolvimento e de suas consequências para o país, coloca novamente essa região carente, cheia de problemas sociais (seca, fome, analfabetismo, mortalidade) em debate, seguindo o caminho aberto por seus antecessores. Responsável por trazer uma grande notoriedade a Torres, *Essa terra* mais tarde transformaria-se numa trilogia.

A narrativa, que se passa na pequena cidade de Junco, a mesma cidade do autor, aborda a questão do êxodo rural de nordestinos em busca de uma vida melhor no Sudeste, principalmente São Paulo. O romance dialoga com uma tradição da literatura brasileira: discutir o nordestino como tema de ficção, principalmente a questão da migração para grandes centros em busca de melhores condições de vida. Em *Essa terra* temos uma narrativa em primeira pessoa na qual o migrante aparece na forma de protagonista dotado de voz, que faz surgir a experiência conflituosa.

O romance configura-se por um narrador que transforma a si como personagem, a narrativa do “eu”, que desvela o mundo da juventude, que testemunha o retorno do irmão Nelo que há tempos havia partido para São Paulo levando consigo toda a esperança de salvação da família que sofria com o endividamento e a conseqüente perda de sua propriedade para um banco do qual o pai havia aceitado um empréstimo. Um irmão que era reconhecido como o membro mais importante e prestigiado da família, admirado por todos, uma vez que acreditavam na sua prosperidade em São Paulo. Era, Nelo, o filho que mandava dinheiro aos pais e ajudava a família. No entanto, Nelo volta para Junco desiludido, doente e frustrado. O romance está dividido em 04 partes: “Essa terra me chama”, a maior do livro; “Essa terra me enxota”, narrada em terceira pessoa; “Essa terra me enlouquece”, quando Totonhim retoma a narração; e “Essa terra me ama”, que fecha o primeiro livro da trilogia,; todas as partes com a tragédia como elo. Cada uma corresponde à história de uma personagem: o primeiro é dedicado a Nelo, o segundo ao velho pai, o terceiro a velha mãe e, o quarto e

último, a Totonhim. A história se passa entre o enforcamento de Nelo e a partida de Totonhim para São Paulo.

O desfecho desse primeiro livro da trilogia se dá com a partida do protagonista para São Paulo como única saída para fugir da miséria e do atraso, mesmo com a ameaça da repetição do destino do irmão. Vale ressaltar aqui que o narrador logo no início do romance já declara, ao leitor, ter conhecimento do desfecho do enredo que irá contar, antecipando até alguns acontecimentos: “Eis como me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou” (TORRES, 2005, p. 18). Então, o que ele faz é uma reconstrução por meio da memória dos fatos que se passaram, quase que prevendo que a história de sua trajetória não se encerraria com *Essa terra*. Desdobraria-se e prosseguiria em mais dois romances.

Romance psicológico, *Carta ao Bispo* também aborda a migração ao narrar a história de um homem esmagado por seus ideais. O romance inicia-se com a cena de suicídio do protagonista Gil que, hospedado na casa do bispo da cidade, Dom Luís, ingere veneno e, agonizando, busca pela memória, que se mistura a sonhos, relembrar toda sua vida de lutas em busca da melhoria de vida da população do vilarejo em que morava no interior da Bahia.

Gil é um jovem politicamente engajado, único de três irmãos que se recusa a se mudar para São Paulo, permanecendo no sertão. Entrando pela vida política, ele recusa um bom casamento que lhe traria uma vida de estabilidade, e dedicar-se a seus ideias. Sonha com o progresso de Malhada da Pedra, a cidadezinha que habita e consegue trazer para ela escola, médicos, motor de luz, enfim, consegue trazer traços de progresso para o sertão. Porém, seu maior desejo é realizar dois sonhos antigos, de infância, para os quais trabalha incansavelmente: o primeiro é eleger seu amigo Zito a prefeito da cidade; e o segundo é a construção de uma estrada que diminuiria a distância com a capital Salvador. Porém, ele falha nos seus dois intentos. Não consegue construir a estrada e nem mesmo devolver o dinheiro que tomou emprestado para financiar a candidatura de Zito; assim, resolve acabar com a própria vida cometendo suicídio.

Por não se conformar com o espaço em que vive, a personagem, sobretudo com a falta de investimentos que paralisa o sertão, relegando seus

habitantes a marginalidade, é considerada louca por muitos na cidade. Em meio a suas lutas, ele revela a situação precária em que vive os sertanejos, os desmandos dos coronéis e a corrupção que impregna a política. Após um *flashback* para contar a estória do protagonista, o romance volta ao presente com Gil a caminho do hospital, prestes a morrer. O romance explora muito bem a diferença de oportunidades existentes entre a cidade e o campo.

Publicado em 1981, *Adeus, velho* traz a história da numerosa família de Godofredo, pai de dezoito filhos. A narrativa se constrói com o regresso de alguns membros da família ao vilarejo, muitos anos mais tarde, na ocasião da morte do pai. Aqui, a migração se dá por outro motivo: como por uma forma de emancipação pessoal já que a família gozava de certos confortos incomuns no sertão, uma vez que eram proprietários da fazenda onde moravam. Os filhos abandonam o lar para não se submeterem aos gostos de seus pais, porém, muitas vezes, não são bem sucedidos como Virinha, por exemplo, que vira prostituta e vê-se relegada a uma vida social mais precária. Por meio das memórias de dois irmãos, já maduros, Elvira (pela primeira vez uma personagem feminina como protagonista) e Mirinho, o narrador vai revelando toda a vida dessa família, que se desmembrou ao longo do tempo com a mudança dos filhos para as grandes cidades, em busca de melhores condições de vida.

É por meio da memória que se desenha o contorno de Godofredo, um homem simples que sempre trabalhou na roça como lavrador e desejava que os filhos, ao contrário do que pensava sua esposa (que morre prematuramente), não deixassem de estudar para seguir seus passos na roça. Elvira, ou Virinha, quando jovem aspirava viver na cidade grande. Em busca desse ideal é desvirginada e abandonada por um caminhoneiro que promete retirá-la da roça. Vivendo em Salvador, anos mais tarde Virinha foi presa acusada do assassinato deste caminhoneiro, mas foi solta por falta de provas que a incriminassem.

Já Mirinho virou bancário e, assim como Totonhim, trabalhava no Banco do Brasil. É, principalmente, por meio das memórias de Mirinho que a história dos irmãos vem à tona. Inclusive ele sempre compara sua memória a um antigo baú onde sua mãe guardava fotografias, cartas, convites de casamentos e outros objetos antigos. Neste romance temos, novamente, a história de uma família que se desmembra por causa da mudança dos filhos para cidades maiores,

buscando fugir do estilo de vida rural e do marasmo do sertão. Nele, a memória, principalmente de Virinha, revela críticas às dificuldades da mulher migrante na cidade grande. Ao rememorar sua vida, revela o motivo de nunca ter se casado: para não ter de se submeter ao desmando de homem como presenciou durante toda a sua infância com as mulheres do sertão.

Sexto romance do escritor, *Balada da infância perdida* nos traz um narrador em primeira pessoa que não é nomeado. Típico migrante nordestino que vai para cidade grande tentar a sorte (mas agora era Rio de Janeiro), nosso protagonista começa seu relato após uma noite em que se embriaga e, em seu apartamento, bêbado, deita-se e começa a rememorar sua vida. A primeira lembrança que lhe vem à cabeça, incitada até mesmo pela canção de ninar que abre o primeiro capítulo, é seu pai que não saiu do sertão e vive ainda em ambiente e condições desumanas, esquecido pelo tempo. Ao lembrar do pai, por meio da canção, a personagem percebe que mesmo o pai não tendo se rendido aos apelos da cidade grande; lá no sertão tinha o aconchego e a tranquilidade para dormir. Era a rememoração da paz. A prole familiar, vinte e três irmãos ao todo, está entre a maior parte das recordações. Em meio a suas lembranças, o narrador, em seu delírio onírico conversa com esses parentes mortos do interior da Bahia. Rememora também sua falecida mãe, que em meio ao delírio, conversa com o filho pedindo para ser “atualizada” dos assuntos.

Lembra-se também de Zé da Botica, farmacêutico que se fazia, as vezes, de médico da região: responsável por seu nascimento; tia Madalena, o primo Calunga, que mesmo tendo se mudado para a cidade grande por um período, retorna ao sertão doente e falido.

O narrador não obedece ao tempo dos acontecimentos, ou seja, o tempo linear; mas, sim, ao da memória e do sonho. Por isso os episódios são desordenados. Neste romance, Antônio Torres surpreende na forma de nomear os capítulos: o primeiro, como já dito, é introduzido com uma canção de ninar. Do segundo ao quinto tem-se a numeração. Já o sexto, é nomeado como “Primeira hipótese: Mamãe”. O sétimo chama de “Segunda hipótese: Tia Madalena, a mãe de calunga”. O narrador não segue uma linearidade. O leitor deve estar atento às mudanças temporais para conseguir tecer e reconstruir o relato.

As mortes e a bebedeira são alegorias de como só a segunda pode realmente salvar, embriagando as pessoas dilaceradas por um sistema desumano que as obriga a enfrentar a disputa selvagem por um lugar ao sol contra todos os princípios éticos. O romance termina com a personagem despertando, no dia seguinte, atrasada para o trabalho.

Publicado em 1991, *Um táxi para Viena d'Áustria* nos traz a personagem Watson Rosavelti Campos, conhecido como Veltinho. Morador da cidade do Rio de Janeiro, Veltinho é um publicitário que está frustrado depois de ser demitido do trabalho em uma empresa multinacional que contratou um outro profissional pela terça parte de seu salário. Casado, ele também é pai, o que aumenta o sofrimento do desemprego. O relato começa com a seguinte frase do narrador “Pode ser tudo e pode não ser nada” (TORRES, 2002, p. 7). Desiludido por causa de sua situação atual, Veltinho deseja ir para um lugar distante, sumir daquela cidade, mudar-se para um local que nem mesmo Deus soubesse onde fica. Ele desce rapidamente as escadarias de um prédio e entra no táxi onde permanecerá por quase toda a narrativa. Melhor dizendo, seu corpo permanecerá. Seu espírito, envolto no sonho, fará muitas viagens. No táxi, ele adormece por um instante e aí as fronteiras entre tempo e espaço desaparecem.

Por meio de seus sonhos e delírios ficamos sabendo que o motivo de sua pressa ao descer as escadas é que tinha acabado de assassinar um amigo de infância, o Cabralzinho, sem motivo aparente, e estava fugindo do local do crime. Ainda por meio do sonho, Veltinho recorda sua juventude no Rio Grande do Norte, situações atípicas que o leva a lugares idealizados ou nunca visitados pela personagem. É por meio da memória e da imaginação que o romance se estrutura. Quando desperta, o táxi está parado por causa de um acidente com um caminhão da Coca-Cola. Veltinho desce do táxi e caminha pela estrada repleta de garrafas quebradas. Quase todas as ações se desenvolvem dentro do pensamento da personagem. Nele, a memória e a imaginação estruturam o romance uma vez que passado e presente enredam-se por meio delas. O tempo psicológico das lembranças e devaneios é mais importante que o cronológico. Isso faz com que o romance exija do leitor uma grande atenção uma vez que a volta ao passado não é marcada claramente pela personagem. O passado constantemente ressurgem como presença atual.

O centro da cidade está carregado de história e de esquecimento. O *centro das nossas desatenções*, de 1996, retrata uma viagem pelo centro do Rio de Janeiro, mas não de uma forma enfadonha. Por meio da experiência do narrador, o leitor é levado a reconstruir imagens da cidade do Rio de Janeiro da época do império. Neste romance, Antônio Torres aponta também as mazelas da cidade com seus perigos, assim como as invenções arquitetônicas que não deram certo. O livro começa e termina no aeroporto Santos Dumont onde o narrador, recém chegado à cidade, faz uma descrição de suas primeiras impressões.

No ano de 1997, Torres decide retomar tanto ao tema quanto aos personagens de *Essa terra*, já que duas décadas depois o narrador e protagonista Totonhim retorna à pequena cidade de Junco, na obra *O cachorro e o lobo*, encontrando um espaço modificado pela chegada do progresso. Esse romance também foi considerado pela crítica nacional e internacional uma obra importante da literatura brasileira contemporânea. Tanto que no ano de 1998, Torres recebe condecoração do governo francês por seus romances publicados no país. E, no de 2000, o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

O romance dá continuidade da saga de Totonhim. “E assim se passaram vinte anos, pensarei, ao chegar lá. Assim se passaram vinte anos sem eu ver estes rostos, sem ouvir estas vozes, sem sentir o cheiro do alecrim e das flores do mês de maio” (TORRES, 2005, p.17), relembra Totonhim ao regressar a Junco por ocasião do aniversário de 80 anos de seu pai. Mesmo desempregado e não conseguindo a prosperidade esperada em São Paulo, Totonhim consegue representar, assim como o irmão fizera no passado, o papel de homem bem-sucedido, distribuindo presentes e festejando com seus conterrâneos. Trata-se de um dos objetos desta investigação e será melhor analisado do terceiro capítulo desta pesquisa.

*Meninos, eu conto*, publicado em 1999, trata-se do único livro de contos do escritor. Dedicado ao público infanto-juvenil, o livro é composto por três contos protagonizados por meninos que vivem no meio rural e dividem seus tempos entre a escola e a roça, ajudando os pais. Os contos são “Segundo Nego de Roseno”, “Por um pé de feijão” e “O dia de são nunca”. O segundo conto está

incluso na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Ítalo Moriconi. O livro já chegou à 15ª edição e é, atualmente, o livro mais vendido de Antônio Torres.

*Meu querido canibal* (2000) alimenta-se do embate que se trava há anos entre as civilizações ocidental e a dos índios brasileiros. Publicado no aniversário de 500 anos da descoberta do Brasil pelos portugueses, a obra reflete o percurso histórico da nação, interrogando o passado, o presente e o futuro. “Meu livro é uma canibalização da história e da literatura”, afirma o autor. O narrador já anuncia no próprio título o envolvimento afetivo com a personagem e isso se confirma com a leitura da obra dada a heroicização dos índios Tupinambás, e em particular de Cunhambebe. Aliás, toda a história é contada sob o ponto de vista dos indígenas.

O enredo se passa no período de 1555 a 1567, época da invasão da Baía de Guanabara e da Confederação dos Tamoios. Na capa temos um índio apontando uma flecha para o que parece ser a cidade do Rio de Janeiro. Conta a história de Cunhambele, apresentado como o primeiro herói da nação. Descrito como tendo dois metros de altura, o índio era respeitado por todos em sua tribo e muito temido pelos portugueses, contra quem lutava para que sua tribo não fosse aniquilada, cultural e socialmente. Além da presença dos portugueses, apresentados como terríveis e impiedosos e responsáveis pela dizimação de tribos inteiras, temos também a invasão dos franceses, mas esses trazidos como menos violentos que os lusos, inclusive, com eles os indígenas se unem para lutar contra os portugueses.

Esse índio foge a representação trazida por muitas narrativas no século XIX, como a feita por José de Alencar já que em seus rituais de antropofagia, praticados sem nenhum remorso e que durava meses, cumprindo a tradição da tribo após derrotar o inimigo, havia o período de engorda, onde além da comida, também era oferecido mulheres para o prisioneiro se distrair. No entanto, caso alguma índia da tribo engravidasse, seu bebê também era devorado no ritual por possuir o sangue do inimigo.

Em 1711, o corsário francês René Duguay-Trouin, dos tempos de rei Luís XIV, por dois meses tomou a cidade do Rio de Janeiro e exigiu uma fortuna em dinheiro e armas para devolvê-la. É este fato histórico ficcionalizado em *O nobre*

*sequestrador* (2003). Semelhante ao que faz em *Meu querido canibal*, Torres recorre a fatos reais para construir uma narrativa sobre a história do Brasil. O livro, repleto de datas e referências a documentos precisos, está dividido em três partes. Traz como protagonista o próprio corsário que num jogo de vozes entre narradores permite visualizar diversos pontos de vista deste fato. Na primeira, o narrador é o comandante René Duguay-Trouin já morto, ou melhor dizendo, sua estátua situada em sua cidade natal, Saint-Malo. Esse narrador, por meio de suas memórias, relata a um pesquisador brasileiro que a observa sua juventude, o início de sua vida como marinheiro, suas aventuras no mar e como tomou a cidade do Rio de Janeiro. Em seu relato o narrador não poupa críticas e ironias aos colonizadores portugueses, sobretudo ao seu modo de vida e como exploravam a nação roubando suas riquezas para levar para Portugal.

Na segunda parte temos um narrador onisciente que narra principalmente o percurso e o trabalho do pesquisador brasileiro para documentar a vida e os feitos do corsário francês. Nesta parte, dois capítulos são narrados de maneira a simular o diário de bordo do corsário Duguay, relatando desde a sua saída até sua chegada no Brasil. A terceira e última é narrada pela própria cidade do Rio de Janeiro, invadida, ofendida, machucada, ressentida e violentada pelo fato.

No último romance da trilogia, *Pelo fundo da agulha*(2006), vencedor do Prêmio Jabuti, por meio da imagem de sua mãe passando uma linha pelo fundo da agulha, o protagonista Totonhim, imóvel e deitado numa cama, quase pegando no sono, faz um balanço da trajetória de sua vida, desde sua saída de Junco, aos vinte anos de idade, até sua vida em São Paulo – o ingresso no Banco do Brasil, o casamento com a filha de um general, sua vida de casado, de separado e, finalmente, de aposentado. A associação livre da memória une elementos irremediavelmente separados pela vida.

Esse relato se dá exatamente dez anos depois da sua única viagem de retorno a terra natal. O protagonista está sozinho em sua primeira noite de aposentado, num quarto de hotel. Não tem nada para fazer. Aposentou-se, separou-se da mulher e dos filhos, perdeu o melhor amigo e faz outra viagem de volta a Junco, mas desta vez, totalmente interior. Embalado pela imagem da mãe velhinha mas ainda com boa visão para enfiar a linha pelo fundo da agulha sem usar óculos, ele repassa várias cenas de sua vida como se a olhasse por esse

orifício. As figuras só existem na memória de Totonhim que retoma diversas passagens de sua vida em uma construção clara de memórias, como se visse essas imagens justamente pelo fundo dessa agulha.

Quando se fala das lembranças, fala-se sobre a recordação de um tempo que foi vivido. Isso é visto na obra *Pelo fundo da agulha* já que as lembranças de Totonhim buscam justamente essa construção dos processos identitários da personagem por meio da memória de acontecimentos passados. Torres faz um relato fragmentado e, no entanto, memorialístico, o que contrasta com os centros urbanos desenvolvidos e o sertão do país, um local deixado à própria sorte, tornando-se um território explorado e pauperizado pelo centro-sul, retirando dessa terra até mesmo as pessoas, e dessas, as esperanças, sonhos, identidades, etc.

A personagem narra seu aprendizado na vida, as primeiras relações sexuais e como jamais seria capaz de esquecer as juras de amor que fizera às namoradas. Conta sobre suas lembranças da ida para São Paulo, dos amigos que foram importantes para ajudá-lo a entender a complexidade de uma cidade tão grande. Dentre suas lembranças, conta sua perspectiva sobre a história do irmão que saiu de casa rumo à São Paulo sonhando com todas as maravilhas da cidade grande e do sucesso que poderia alcançar, contando também que seu retorno foi oposto ao que sonhou, frustrado e vazio de sonhos.

Retornando às memórias de Junco, Totonhim em conversa com sua mãe então internada em um sanatório, nota que a vida lhe passou muito ligeira. O homem, agora aposentado, sem esposa e sem filhos, designado a um destino de solidão e abandono, tal qual os seus. Como um último ato de resistência à perda da memória, a personagem toma a responsabilidade de reconstruir sua própria trajetória, tanto individual quanto coletiva, lutando contra o esquecimento.

Por meio da experiência trágica dessa família nordestina, a narrativa de Torres relata as mazelas da migração enquanto fenômeno universal, bem como o desenvolvimento desigual das regiões brasileiras. O autor imputa em sua narrativa uma tentativa de demonstrar que tal é o caminho em todos os países e cidades, bem como o fato de que isso somente acontece por conta do deslocamento dos indivíduos e suas vivências, seus valores,

comportamentos e condições de vida. Numa tentativa de entender essa população migrante e sua vida em condições adversas, o autor se envereda pelos caminhos de um texto sociológico e psicológico, fazendo com que características físicas, sociais, econômicas, políticas e culturais emergam em relação ao sertão, que é o espaço fundamental de suas obras. Por meio dessa narrativa estabelece vínculos e dependências entre o drama individual, os conflitos psicológicos e o contexto em que se inserem.

Torres também se aventurou pelo universo infantil. *Minu, o gato azul*, publicado em 2007, é um livro dedicado à literatura infantil. Segundo o autor, a história é inspirada em seu próprio animal de estimação, um gato que também se chama Minu, e nasceu de um convite da editora Rocco, que organiza a coleção “Bichos e outras histórias” voltada para histórias de animais para crianças e que conta, além de Torres, com outros importantes nomes da literatura brasileira como Moacyr Scliar, Fernando Sabino e Luis Antonio Aguiar. O enredo traz o gato sonhador que pede a sua fada madrinha para conhecer a Rússia – de onde veio sua espécie. O gato relembra as brincadeiras na época em que havia crianças pela casa e sente saudades.

Com essa breve apresentação da ampla produção ficcional de Antônio Torres pudemos constatar que ele é hoje um dos maiores representantes da literatura brasileira contemporânea, sobretudo das narrativas do sertão, sempre preocupado em falar da terra, o tema da migração e da memória estão significativamente presentes em quase todos os seus romances.

Ao longo de toda a sua obra, sete dos dez romances que aqui apresentamos trazem a temática do deslocamento rural/urbano como estrutura narrativa: o migrante que sai em busca de melhores condições de vidas. Esse é o corpus excelência de sua prosa. No conjunto, sua obra constitui-se como uma saga do deslocamento, que sempre é carregada pela lembrança do que se passou. Em quase todos os seus romances, há uma migração de uma pequena cidade, cuja a economia está na agricultura, para um grande centro urbano.

A condição de estar na cidade, até mais do que a de deslocar-se para a cidade, é a motivação de muitos dos acontecimentos narrados. Também não são poucos aqueles que recorrem a memória para a construção de seu enredo. Ela é um dos principais elementos na composição narrativa, revelando-se como um

caleidoscópio complexo que contribui para o movimento permanente de reconstrução das lembranças das personagens.

Para Ildásio Tavares, as personagens de Torres podem ser resumidas em três tipos principais: “[...]o homem do campo que foi para a cidade, o homem do campo que ficou na cidade e continuou por força de uma adversidade, e o homem do campo que foi para a cidade e voltou para o campo” (TAVARES, 2002, p. 189).

O contraste entre o rural e o urbano faz nascer o processo migratório e, na tentativa de fugir de terras onde o Judas perdeu as botas, a angústia prevalece nas personagens de Antônio Torres, que frequentemente sentem-se deslocadas nas cidades para onde migram, mas também impossibilitadas de voltar satisfatoriamente para o campo, um passado que já se faz muito distante e que só pode ser revisitado pela memória. Ao mesmo tempo em que não aceitam o meio rural, também não se adaptam ao urbano, o que as leva a nunca terem uma identificação total com o ambiente em que vivem.

Nesse processo de abandono do campo, além da necessidade de vivenciar o presente que está, na maior parte das vezes, ligado à cidade, há também uma necessidade de se reportar ao passado, ao campo, tão diferente que chega a configurar uma outra vida. Esse reencontro com as origens, com o campo, na maioria das vezes é produzido por meio de memórias e digressões.

Em seus romances, a qualidade estética e sua crítica às relações sociais, assim como a representação de fatos históricos de relevância como a migração, questionando a realidade brasileira, Torres prova que a literatura, na contemporaneidade, não perdeu sua originalidade, tampouco seu cunho engajado, tanto que desde a publicação de *Essa Terra*, Antônio Torres tem sido fonte de muitas pesquisas dentro da academia. São artigos, dissertações e teses em várias instituições de pesquisa pelo país.

Dentre as muitas, aqui destacamos algumas pesquisas em nível de mestrado e doutorado das quais se teve acesso, ressaltando suas principais contribuições. Por serem muitas as produções científicas, e também por ser ampla a produção narrativa do escritor, torna-se inviável apresentação neste momento de todas e também daquelas que versam sobre outros romances se

não aqueles que ora se apresentam como objeto. Por isso, selecionamos apenas aquelas que se relacionam como pesquisa que se apresenta. Buscamos também, sempre que possível, trabalhar com pesquisas recentes e que contribuíram para a escrita do texto em questão.

Começamos, então, com Gonçalves (2014) que desenvolveu diversas pesquisas tendo como objeto de análise os romances de Torres. Em sua tese ele realiza um estudo comparativo entre a trilogia que também é objeto desse estudo. Tomando também a memória para pensar os romances, o pesquisador busca verificar como os narradores se articulam dentro do enredo nas obras em questão procurando mostrar que a mesma norteia o processo de composição de Antônio Torres e é fator de alternância espacial, evidenciando uma relação de consonância entre estrutura e conteúdo nos romances.

Para ele, parece que Torres procura, em suas obras, contar uma história do tempo, que aparece como personagem principal. Mesmo cheia de histórias e acontecimentos, estes em sua grande maioria estão no passado, daí a necessidade de se recorrer a memória como única via de solução. O fluir do tempo permite manter contato com as origens por meio das lembranças, resgatando o cerne do que as personagens rememoram. “O passado, na obra de Antônio Torres, desencadeia o ressurgimento de espaços superpostos ao espaço imediato e, muitas vezes, contrastantes a este.” (Gonçalves, 2014, p. 14). As lembranças são produtos das relações entre a personagem e o espaço, surgindo por influência do contato com determinados cenários.

Já Antunes (2013), ao pesquisar sobre como o discurso memorialista se inscreve no sujeito contemporâneo, relaciona a obra do autor brasileiro *Cachorro e o Lobo* a do português Antônio Lobo Antunes *Memória de Elefante*, já que segundo ele, ambos os narradores são fragmentados e multifacetados, e mergulham na complexa existência de si mesmo, que é sempre povoada por discursos descontínuos e imprevisíveis por meio da memória. Em seus estudos, ele aborda a questão da fragmentação dos narradores, que por seus deslocamentos não apresentam uma identidade una, mas que é construída pela angústia.

Para ele, o sujeito se (re) constrói enquanto realiza um percurso pela memória, marcado por um jogo que implica o consciente, o inconsciente; por

meio do fluxo de consciência, suas lembranças e recordações dão forma ao passado, materializam a experiência. Recordações que resgatam e que se “apagam”; e esquecimentos e lembranças que se mantêm no jogo da memória do sujeito fragmentado. “As trilogias dos escritores Antônio Torres e Lobo Antunes encontram-se enredadas no processo da memória e suas recordações, que confluem nos planos emocional e existencial de suas personagens, os quais podem ser narradores, protagonistas, narradores-protagonistas”. (Antunes, 2013, p. 198).

Gund (2006) analisa em sua pesquisa de mestrado tanto a condição do sertanejo, aquele sujeito que permanece em sua terra, que nela se fixa e tenta promover, por meio da força de seu trabalho, melhorias naquele espaço de modo a minimizar os sofrimentos causados pela seca, quanto a daquele que migra, os Totonhins, Fabianos e tantos outros que partem em busca de melhores condições de vida.

Para isso, ele elege os romances *Essa terra* e *O cachorro e o lobo* de Torres como corpus para a análise. Para ela, Torres apresenta uma postura político-social frente à situação de marginalizados que os sertanejos enfrentam dentro do próprio país, e isso é marcante nas obras estudadas. Para desenvolver sua análise, Gund propõe que historicamente excluídos pelas contingências da seca, miséria, analfabetismo, invisibilidade social e descaso político, apoiando-se sobre os conceitos de Julia Kristeva sobre diáspora, exílio e migração, os sertanejos são sempre exilados, estrangeiros em sua própria terra e a obra de Torres problematiza bem essas questões.

“Torres aborda a situação do sertanejo em seu lugar de origem, denuncia os motivos de sua migração para os grandes centros urbanos do Sudeste do Brasil e condói-se com as dificuldades da adaptação.”(Gund, 2006, p. 16). Essa migração ocorre devido a um processo de expulsão ou banimento que o sertanejo sofre sem ter outra escolha pois caso não o faça, sua condição pode leva-lo à loucura ou morte. Mesmo que o meio geográfico e social o arraste para a desagregação, se pudesse, se fosse possível, voltaria a seu lugar de origem.

*Só deixo meu cariri*  
*No último pau-de-arara*  
**Luiz Gonzaga**

## CAPÍTULO II

### **“A SECA NÃO EXPULSA; É A CIVILIZAÇÃO QUE ATRAI”<sup>5</sup>: ESSA TERRA, O INÍCIO DA TRAJETÓRIA DE UM NOVO MIGRANTE**

Era meio-dia e eu sabia que era meio-dia simplesmente porque ia pisando numa sombra do tamanho do meu chapéu, o único sinal de vida na velha praça de sempre, onde ninguém metia a cabeça para não queimar o juízo. Loucos ali só eu e o matuto com seu cavalo suado, que surgiu como uma aparição dentro de uma nuvem de poeira, para deter a minha aventura debaixo da caldeira de Nosso Senhor. (ET, 2013, p. 13).

É com a frase acima, que dá título ao capítulo, dita por Antônio Torres em uma entrevista ao *Jornal da Tarde* em 2001, que abrimos este capítulo analítico sobre *Essa Terra*. A escolha dessa referida frase (“Não é a seca que expulsa; é a civilização que atrai”) se deu porque ela ilustra uma mudança de paradigma importante para os estudos na relação cidade x sertão uma vez que se antes, tomando as principais narrativas canônicas, era quase que por falta de opção e com o desejo sempre latente de um dia regressar, que o sertanejo deixava seu espaço rumo a cidade grande, agora ele deixa não porque não pode permanecer mais naquele espaço; mas sim porque um outro se faz mais atraente.

---

<sup>5</sup> Frase retirada da entrevista dada por Antônio Torres ao jornalista Calos Ribeiro, do *Jornal da Tarde*, no dia 11 de janeiro de 2001.

É diante da atração que a cidade de São Paulo exerce que os irmãos Nelo e Totonhim decidem partir do sertão. Uma cidade que impacta quem dela se aproxima por seu tamanho e pela ilusão de oportunidades fáceis: são quilômetros de avenidas, com casas, blocos, edifícios, letreiros e publicidades, carros, aviões e luz elétrica. Cidade de mil povos, milhares de pessoas vinte e quatro horas por dia a caminhar na capital financeira do país, conectada com o mundo por meio das linhas telefônicas, berço das lideranças políticas: o eldorado.

Com milhões de habitantes, já à época da narrativa configurava-se como uma das maiores cidades do mundo. Cosmopolita e vibrante, com uma pujança industrial e várias culturas, ela impressiona e exerce uma atração quase irresistível; sobretudo projetando-se nos sertanejos como a cidade do milagre econômico. Entrar nessa cidade significava entrar também para esse mundo de moderno da grandeza, opulência e fartura.

Investigando o papel da cidade Marx irá postular que mesmo tumultuadas, no século XX elas são o espaço próprio do homem moderno. A própria noção de modernidade só pode ser percebida dentro do espaço das metrópoles que abrigam a sofisticação da tecnologia e os meios de produção de riqueza.

O espaço da cidade desperta a curiosidade humana desde os primórdios e sua imagem foi se modificando ao longo do tempo. Ela pode ser pensada sobre muitas perspectivas; por exemplo, como lugar do caos ou da ordem; centro político, religioso, de comércio, de estudo ou de lazer; pode ter uma conotação mnemônica ligada a estrutura arquitetônica; pode aparecer como o lugar da corrupção, mas também de lutas e de entendimento. Enfim, a cidade é um objeto que se permite ser analisado a partir de múltiplos discursos, sejam eles reais ou imaginados.

Mas principalmente, a cidade é o espaço da sociabilidade no qual os homens se organizam com propósitos que podem girar em torno da política, economia, da religião, ou da necessidade de dominar um espaço e transformá-lo num lugar propício à reprodução e manutenção da vida. “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos, simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos”

(BARTHES, 1985, p. 184). Mesmo que esse habitar venha por meio de discursos e impressões de outros.

Para Pesavento:

Retornamos a Angel Rama, entendendo que as cidades, antes de aparecerem na realidade, existem como representações simbólicas, por meio de discursos, imagens mentais, gráficos, desenhos e planos que traduzem uma vontade e um sonho[...] (PESAVENTO, 1996, p. 379).

É claro que no romance, as partidas de Nelo e Totonhim se dão por motivos que nem sempre coincidem: são diversos. Nelo, o primogênito e o primeiro a partir, o faz unicamente pelo desejo de riqueza, prosperidade e aceitação no sistema capitalista, de bens de consumo. Totonhim também. No entanto, no caso do segundo irmão, além dos desejos de ascensão financeira e social, uma outra razão, tão forte quanto a primeira também fazia-se latente: era a fuga da lembrança e do peso do suicídio do irmão. No entanto, a coincidência mais evidente é que ambos partem com essa representação simbólica que os discursos construíram no sertão sobre São Paulo. Ambos partem acreditando que essa metrópole dos sonhos os salvaria do atraso e da negatividade.

Uma das obras mais conhecidas de Antônio Torres, *Essa Terra* (1976) lança novos olhares a uma discussão antiga da literatura brasileira: o Brasil subdesenvolvido onde a vida ainda resiste. A narrativa, que se passa na pequena cidade de Junco, sertão da Bahia, continua a discussão sobre a questão do êxodo rural de nordestinos em busca de uma vida melhor nos grandes centros urbanos do país, notadamente o Sudeste, principalmente São Paulo. Ela traz, como tantas outras obras, o conflito entre o universo rural e o urbano, questão que ainda hoje desperta a atenção dos brasileiros, sobretudo dos escritores.

Sucesso de público e de crítica desde seu lançamento, a obra se mantém como uma das narrativas mais marcantes da literatura brasileira contemporânea, conquistando um lugar de destaque na ficção brasileira e em outras partes do mundo já que foi traduzida para muitos idiomas. Trata-se do terceiro livro do escritor e certamente o mais famoso, dominando inclusive as pesquisas

acadêmicas sobre o autor, estando já na 30ª edição no Brasil, com traduções para línguas como o francês, inglês, alemão, italiano, holandês e hebraico, alcançando assim um universo significativo de leitores. “Não sei, sinceramente, a que atribuir a força do livro. Mas alguma ele deve ter. A força da terra, talvez. A força do sertão, com certeza”. (ET, p.7).

Desde a sua publicação, em 1976, que o “Essa terra não para de ser publicado no Brasil – onde já está na 30ª edição, três delas em formato de bolso -, nem de ser “testado” nas universidades, ou de ganhar traduções mundo afora, já tendo chegado ao Vietnã, Paquistão etc, estando em vias de ser traduzido na Índia e não sei mais onde. E levando junto outros de meus títulos. O maior mistério para mim é este: como um romance que tem ao fundo o maior dos fracassos humanos – o suicídio –, pode ser tão bem sucedido? Para mim, isso é um mistério<sup>6</sup>. (TORRES, Antônio).

Segundo seu autor, a ideia do livro surgiu em 1973, quando já trabalhando como publicitário na movimentada São Paulo, o “louco motor paulista” como Torres costumava se referir à cidade, ele voltou suas lembranças a sua terra natal. Assim como suas personagens, o escritor faz da memória e da experiência artefatos para tecer suas narrativas. Dialogando com uma tradição da literatura brasileira: a de discutir o nordestino como tema de ficção, em *Essa terra* temos uma narrativa em primeira pessoa na qual o migrante aparece na forma de protagonista dotado de voz, e não abordado sobre uma perspectiva externa do narrador em terceira pessoa.

Sob a ótica do narrador Totonhim, que filtra os acontecimentos dando-lhes uma interpretação sempre pessoal, conhecemos mais profundamente a realidade de pessoas excluídas e também as reconhecemos enquanto sujeitos de um problema histórico dentro do país, e isso desperta o senso crítico do leitor acerca das condições de existência do ser humano. Totonhim e sua família ilustram os sertanejos contemporâneos que, fascinados pelas promessas de trabalho e fortuna, ainda continuam, na contemporaneidade deixando o sertão

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida a Ediney Santana disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=12387&portal=codigosfaiscas>, acessada em 25 de agosto de 2017.

rumo a cidades mais desenvolvidas, mesmo que a urbe os rejeite já que nascidos em um mundo rural só sabem lidar com a terra. Assim, é flagrante que a metrópole não garante a solução dos problemas do homem simples do sertão.

A narrativa da trajetória de Totonhim inicia-se não com relatos sobre as vivências do protagonista, mas com o retorno de seu irmão mais velho Nelo de São Paulo, que havia partida há anos em busca de melhores condições, um deslocamento que significava uma mudança não apenas para a personagem em si, mas também para toda a família, que mesmo não se transferindo efetivamente para o Sudeste junto com o primogênito, iria habitá-lo em seus pensamentos e devaneios de sucesso. Aquele que fica também espera desfrutar das riquezas e dos sucessos de quem parte. Seu velho pai, mesmo não concordando com a partida do filho, não podia ver ninguém de São Paulo voltar a Junco que logo queria notícias de seu filho:

- Diga lá. Estou doido para saber – o velho insistia, era impossível alguém chegar de São Paulo sem ter nada para dizer a respeito de Nelo, o seu filho Nelo, o atirado. O que foi contra a sua vontade mas venceu, assim como o povo dizia, por todas essas baixadas e taperas.(ET, 2013, p. 77).

Para Bachelard (1988), o devaneio é um fenômeno espiritual extremamente natural e demasiado útil para o equilíbrio psíquico, tratado apenas como uma derivação do sonho, ou incluso sem discussão na ordem dos fenômenos oníricos. O sonho seria algo estranho ao qual o sujeito não se identifica: “é preciso reabilitá-los para nos convenceremos de que foram nossos. Posteriormente, fazem-se deles narrativas, histórias de outro tempo, aventuras de outro mundo” (BACHELARD, 1988, p. 11). Acrescenta-se algo ou algum traço que aumenta o pitoresco da aventura no sonho. “[...] Já notaram a fisionomia do homem que está contando o seu sonho?” (BACHELARD, 1988, p11). Certamente não há identidade entre o sujeito que conta e o sujeito que sonhou. Todavia, o devaneio, ao contrário, trata-se de uma fuga do mundo real, porém para um irreal consistente, graças ao qual reingressa-se ao mundo da confiança, do ser confiante. É um fenômeno da solidão que ilustra um repouso do ser, um bem-estar. O sonhador e seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade.

Voltando à partida de Nelo, ele se foi levando consigo toda a esperança de salvação da família que sofria com o endividamento e a consequente perda de sua propriedade para um banco. Por meio das memórias do narrador Totonhim, o leitor toma conhecimento da história daquela família, que não se difere muito das muitas já narradas na literatura brasileira, sobretudo em 1930, em relação aos problemas sociais. Tratava-se de uma família numerosa, sendo Nelo o mais velho e Totonhim o mais novo. Viviam em Junco, cidadezinha do interior da Bahia. Pobres, mas não miseráveis como as personagens que protagonizavam os romances de 30. Junco era uma “terra velha e boa” (TORRES, 2013, p. 25), Nelo e Totonhim, assim como todos na cidade, buscavam os grandes centros porque queriam desfrutar de uma vida melhor:

[...] se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus ray-bans, seu rádio de pilha – faladorzinho como um corno - e um relógio que brilha mais do que a luz do dia. Um monumento, em carne e osso. Um exemplo vivo de que nossa terra podia gerar grandes homens (ET, 2013, p.18).

No entanto, Nelo regressa a Junco bem diferente de como havia partido. De sua vida em São Paulo sabe-se pouco, só são revelados alguns poucos momentos quando, logo após sua chegada, embriagado, em uma conversa com Totonhim ele diz que foi casado e teve dois filhos. Doente e fracassado, não suporta o peso das expectativas e cobranças da família e põe um fim trágico em sua vida. Mas esse fato não impede que Totonhim busque realizar o sonho de uma vida melhor no Sudeste, e ele, mesmo contra a vontade da família, entra num ônibus também rumo a São Paulo.

- Saiba de uma coisa, papai. Eu vou embora.  
- Para onde? [...]  
- Para São Paulo. [...]  
- Você é igual aos outros. Não gosta daqui – falou zangado, como se estivesse dado um pulo no tempo e de repente tivesse voltado a ser o pai de outros tempos. – Ninguém gosta daqui. Ninguém tem amor a esta terra. (ET, 2013, p. 138).

Ao contrário do irmão, Totonhim consegue certa prosperidade em São Paulo e regressa para uma rápida visita a Junco no momento do aniversário do pai, fato que é narrado no segundo livro da trilogia *O cachorro e o lobo*.

*Essa Terra* está dividido em 04 partes: “Essa terra me chama”, a maior do livro, “Essa terra me enxota”, narrada em terceira pessoa, “Essa terra me enlouquece”, quando Totonhim retoma a narração e “Essa terra me ama”, que fecha o primeiro livro, todos com a tragédia como elo. Cada uma das partes corresponde à história de uma personagem: a primeira é dedicada a Nelo, mostrando como e por que se deu seu retorno, como a seca, a pobreza de um povo sem trabalho, a exploração econômica do banco “Ankar”, e ilusão das promessas políticas não cumpridas que matam o desenvolvimento da região.

A segunda parte traz a história do velho (pai), homem simples que sempre viveu da terra, mas que devido a perda da terra para um banco, é obrigado a partir para uma cidadezinha próxima. Sua mulher já o havia deixado para ir a busca de instrução escolar para seus filhos, a fim de livrá-los daquela terra seca. Já a terceira parte, onde há um especial destaque para a loucura, é dedicado a velha mãe, que enlouquece após o enforcamento do filho Nelo. A quarta e última parte traz Totonhim, narrador que ressentido pelo não reconhecimento da mãe, interna-a em um asilo e anuncia sua partida para São Paulo.

Em *Essa Terra*, a história se passa entre o enforcamento de Nelo e a partida de Totonhim para São Paulo. O desfecho desse primeiro livro se dá com a partida do protagonista para São Paulo como única saída para fugir da miséria, do atraso; sobretudo das frustrações, mesmo com a ameaça da repetição do destino do irmão. Vale ressaltar que o narrador, logo no início do romance, já declara ao leitor ter conhecimento do desfecho do enredo que irá contar, antecipando até alguns acontecimentos: “Eis como me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou” (ET, 2013, p. 18).

*Essa Terra* traz como grande preocupação o complexo processo de migração de nordestinos para a cidade de São Paulo, bem como a encruzilhada cultural a que são lançados. Assim, é marcada pela mobilidade e estadias efêmeras que acabam caracterizando personagens sem raízes. Essas discussões são caras e importantes para a atual literatura: a mobilidade/deslocamento, questões de identidade, territorialização.

## **2.1 A imagem da cidade como como invibializdora da vida no sertão: a migração**

De acordo com Raymond Williams, campo e cidade são palavras muito poderosas e representam muito da vivência das comunidades humanas. Na abertura desse capítulo, fizemos, por meio de poucas palavras, algumas considerações acerca do fascínio que a cidade exerce. Se a cidade fascina, o campo, ao contrário, repele. No contexto brasileiro, campo facilmente pode ser remetido ao sertão. O crítico Raymond Williams ao analisar a força dessas palavras na literatura inglesa, destaca:

Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente essa ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização.” (WILLIAMS, 2011 p. 11).

A associação do campo com uma forma natural de vida, de paz, inocência e virtudes. Mas essas acepções estão sempre ligadas a ideia de simplicidade, de estagnação e de não alteração, sem a presença do capital e nem da possibilidade de ascensão. Esses atributos, buscado principalmente por jovens, estão na cidade, o grande centro de realizações, do saber e da comunicação, ou seja, da luz. Evidentemente, como alerta Raymond Williams, “também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição” (WILLIAMS, 2011 p. 11). Mas ao campo, as associações são mais pejorativas, o campo é visto como lugar de atraso, ignorância e limitação, de práticas rudimentares como a caça, a lida com a terra, o pastoreio, como uma organização que ainda remonta o passado histórico, lembrando os feudos e a organização enquanto tribos.

A cidade é o centro administrativo, religioso e comercial, onde estão os portos e armazéns, as bases militares e o pólo industrial, símbolo do poderio econômico e das realizações pessoais. As metrópoles modernas exercem um

papel privilegiado para a história. Elas concentram os mais expressivos contingentes populacionais, materializam as relações sociais e econômicas mais importantes e possuem os mais representativos centros de atividades e distribuição de bens, serviços e consumo. As grandes cidades são os espaços físicos e sociais mais ricos e dinâmicos da atualidade.

Pois o fato fundamental é que, com todas essas experiências transformadoras, as atitudes inglesas em relação ao campo e às concepções da vida rural persistiram com um poder extraordinário, de modo que, mesmo depois de a sociedade tornar-se predominantemente urbana, a literatura, durante uma geração, continuou basicamente rural; e mesmo no século XX, numa terra urbana e industrializada, é extraordinário como ainda persistem formas de antigas ideias e experiências. Tudo isso dá à experiência e à interpretação inglesas do campo e da cidade uma importância permanente, ainda que não exclusiva, é claro. (WILLIAMS, 2011 p. 13).

Mas não sendo exclusiva a relação da Inglaterra com o campo, sobretudo em relação à literatura, parece ser bem diferente da forma como o Brasil encara esse espaço rural. A migração e o trânsito de personagens têm marcado de forma acentuada a ficção brasileira contemporânea em romances e contos. A literatura tem se caracterizado pela intensificação dos atuais processos de globalização, tematizando os deslocamentos e as mudanças nos espaços urbanos, rurais e tantas outras realidades, elegendo a mobilidade e a pluralidade de vozes como marca textuais. Não se trata de um problema da contemporaneidade, tampouco uma temática de nosso tempo.

Migrar faz parte da natureza humana e é um processo social que traz em si uma grande complexidade da sociedade na qual está inserida. Se buscarmos na História, encontraremos vários casos de grandes migrações humanas. O ser humano sempre foi obrigado a fazer deslocamentos no espaço, afastando-se muito de seus locais de origem, isso por diversos fatores: em consequência de desastres ambientais, por guerras, perseguições políticas, étnicas ou culturais, ou, como é o caso mais comum no Brasil, em busca de trabalho e melhores condições de vida que eram, e ainda são, quase na maior parte das vezes, causadas por problemas impostos pelo ambiente. Além disso, muitos povos se

deslocaram a longas distâncias buscando expandir seus territórios, em longas viagens terrestres e marítimas, além de vislumbrar também o comércio.

Do latim *migratio*, migração significa mudar, passar de um lugar para outro, ir-se embora, sair (HOUAISS, 2012). O migrante é o indivíduo, ou grupo de indivíduos, que sai de suas fronteiras em busca de novos territórios que sob sua ótica lhes proporcionariam melhores condições de sobrevivência. Neste novo local, ele pode permanecer de modo definitivo ou apenas por algum tempo. Trata-se de um fenômeno complexo, de difícil definição uma vez que não se pode concebê-lo apenas tomando por base a premissa do deslocamento físico: alguém que vai de um espaço geográfico para outro.

Não se trata de todo e qualquer deslocamento de indivíduos ou grupo já que um viajante ou um turista pode se deslocar de um espaço físico para outro por longos períodos sem que sejam caracterizados como migrantes. Isso também pode ocorrer com um estudante ou até um profissional que precisam sair de seus espaços habitais para realizarem atividades de estudos ou trabalho noutro lugar, mas também sem serem enquadrados como migrantes. Assim, conclui-se que a essência desse fenômeno não está no simples deslocar-se no espaço, mesmo que por longos períodos.

Também é errôneo acreditar que a migração nasce apenas de uma intenção, uma vontade em se afastar de seu espaço habitual para se fixar em outro. Na história do mundo e, sobretudo, nas artes, é flagrante a necessidade de se afastar causada por calamidades que estão alheias às vontades. Um indivíduo ou um grupo pode se deslocar de um lugar para outro sem a intenção de permanência no local de destino; e, por circunstâncias favoráveis, acaba por decidir fixar-se nesse local. Então, quando um indivíduo passa a se caracterizar como migrante? Entender as intenções de indivíduos buscando conhecer se ele se considera um migrante já é uma tarefa difícil; apurar as razões que levam um grupo a migrar mostra-se muito mais complexo. Porém, mesmo que o desejo apresente-se como um fator importante, não é nele que se assenta a essência da migração.

Apesar do crescente interesse pelo fenômeno e de ser um tema de grande relevância para muitas áreas do conhecimento, segundo João Peixoto, o século XX não produziu grandes estudos sobre as migrações: “referências mais ou

menos desenvolvidas dispersaram-se por várias ciências (com critérios de inserção nem sempre claros)” (PEIXOTO, 2004, p. 3).

A sociologia, por exemplo, que discute temas clássicos como trabalho, a educação ou as questões territoriais, o tema das migrações não surge com grande impacto e isso se estende a outros campos das ciências sociais. Quicá, seja a geografia a disciplina que mais tem dispensado atenção a esse fenômeno dada sua preocupação com o espaço: “O facto de muitos geógrafos utilizarem regularmente contributos teóricos provenientes de outras ciências sociais reflete, talvez, a situação geral dos estudos sobre o tema” (PEIXOTO, 2004, p. 3).

Jansen, ao referir-se à inexistência (esperada) de uma “teoria geral da migração”, postula que:

A migração é um problema demográfico: influencia a dimensão das populações na origem e no destino; é um problema económico: muitas mudanças na população são devidas a desequilíbrios económicos entre diferentes áreas; pode ser um problema político: tal é particularmente verdade nas migrações internacionais, onde restrições e condicionantes são aplicadas àqueles que pretendem atravessar uma fronteira política; envolve a psicologia social, no sentido em que o migrante está envolvido num processo de tomada de decisão antes da partida, e porque a sua personalidade pode desempenhar um papel importante no sucesso com que se integra na sociedade de acolhimento; e é também um problema sociológico, uma vez que a estrutura social e o sistema cultural, tanto dos lugares de origem como de destino, são afetados pela migração e, em contrapartida, afetam o migrante (JANSEN, 1969, p. 60).

Anthony Richmond (1988), ao analisar conceitos de pensadores clássicos como os de Marx e Weber, Émile Durkheim, dentre outros, conclui que para esses autores a migração se dava em consequência da urbanização e da industrialização, em outras palavras, devido ao desenvolvimento e disseminação do capitalismo no mundo, que levava ao declínio das comunidades rurais e a saturação das cidades.

No entendimento dele, para Marx, com o surgimento do capitalismo a pobreza se tornou natural e inevitável e toda a culpa era dos empreendedores que baixavam muito o salário para obterem ganhos maiores, o que forçava a população a se deslocar em processos migratórios, por vezes estimulados pelos

governos. Vale notar que o capitalismo concentrou o capital nas cidades, forçando quem dele quisesse ter acesso a procurar esse espaço. A migração dos trabalhadores irlandeses, na visão de Marx, se fez acompanhar de sua congênere econômica, a migração do capital. Em síntese, para Marx o fenômeno das migrações humanas não pode ser desvinculado da migração (e da concentração) do capital. São dimensões do mesmo processo de acumulação do capital. Weber concordava com Marx e acrescentava que a migração era um fator incidental responsável pela criação de novas classes sociais.

Já Durkheim que não buscou em seus estudos falar diretamente das migrações, mas, sim, de suas consequências nos espaços rurais de onde saíam os migrantes, explica a migração como uma espécie de quebra das comunidades tradicionais mantidas pela base da solidariedade mecânica, substituída pela orgânica, que se baseava na divisão social do trabalho. Essa divisão, na visão de Durkheim, causava uma desintegração social responsável por incidentes como crimes ou conflitos de grupo. Para ele, a consequência mais imediata desse fenômeno era o enfraquecimento das tradições.

De modo geral, ao se abordar as migrações do ponto de vista teórico, duas grandes e fortes correntes se impõem: a do desenvolvimento econômico, pautada na oferta ilimitada de mão-de-obra, defendendo que a migração trata-se de um grande mecanismo de transferência da população de regiões, principalmente, como as de sertão que possuem baixa produtividade de trabalho, em relação aos centros urbanos com produtividade muito mais elevada. Todavia, também há a teoria da modernização social, segundo a qual as migrações transferem o excedente da população rural para as cidades; sobretudo, as grandes metrópoles que possuem um padrão de vida mais moderno. Uma enfatiza a economia; a outra, a sociologia.

Tomando essas teorias como base, o ato de migrar é sempre tido como positivo, mesmo para um trabalhador rural não qualificado uma vez que, ao sair do campo em direção à cidade, isso lhe traria sempre uma melhora do padrão de vida. Porém, desconsideram os desequilíbrios regionais e as desigualdades sociais que estão na raiz do desenvolvimento da sociedade brasileira. Sendo a busca por melhores condições de vida uma das principais motivações do

deslocamento no país; não é de se espantar que os destinos mais procurados sejam os grandes centros urbanos.

No entanto, Renato Seixas propõe um novo modo de se olhar para a dinâmica desse processo complexo, uma nova maneira de enxergar o fenômeno da migração. Para ele, a “migração é essencialmente simbólica e que, apesar de muito importante, tanto o deslocamento físico como a intencionalidade do migrante são elementos acidentais no processo. Necessário assim refletir um pouco sobre os conceitos de símbolo e signos”. (2016, p. 03). Tomando por base suas reflexões, todo ser vivo dotado de inteligência compartilha um ou mais sistemas simbólicos que o permitem produzir e se reproduzir.

A linguagem simbólica, feita por meio de imagem, foi uma das primeiras formas de representação desenvolvida pelo ser humano. Por isso ela é tão poderosa. Com infinitos significados que podem variar conforme o contexto e as circunstâncias, os humanos se utilizam dessa linguagem para representar os fenômenos da vida, usando-a para representar conceitos reais ou abstratos que muitas vezes não podem ser traduzidos por palavras. Na medida em que um grupo estabelece por convenção que determinado símbolo passa a ter um significado específico surgem os signos que representam o sentido, o valor, a significação social atribuída a certo fenômeno da vida. Então, passa-se a criação de um sistema simbólico que tem a importantíssima função de fornecer quadros gerais de referência de comportamento de indivíduos ou grupos, permitindo a esses indivíduos ainda decidirem se são ou não pertencentes à mesma comunidade, se os indivíduos partilham ou não a mesma cultura.

As necessidades humanas são infinitas, mas as formas de satisfazê-las são escassas, por isso é necessário priorizar algumas tendo em vista os meios disponíveis. Na sociedade capitalista:

Quanto mais essencial for certo bem para satisfazer determinada necessidade; quanto mais escasso for esse bem; e quanto mais restrito for o acesso de indivíduos a esse bem; maior será seu valor econômico. Por essas razões, o grupo social igualmente atribuirá **maior valor simbólico** àquele bem, que passará a ser percebido como um **signo** ao qual poucos podem ter acesso e que cumpre função importante. Há,

portanto, uma correlação muito estreita entre valor econômico e valor simbólico. (SEIXAS, 2016, p. 05).

O valor dado pelos pais ao sucesso financeiro, assim como a predileção por aquele que acreditam tê-lo alcançado, somados a escassez de meios que o sertão apresenta, juntamente com o valor que a sociedade daquele espaço longínquo dá a cidade grande, na obra *Essa terra são*, simultaneamente, um símbolo e um signo que determinarão os rumos de todo o enredo da trilogia. O sistema simbólico que rege a trilogia de Torres é o sistema capitalista: a escassez e a restrição de bens que os pais e o grupo que habitava o espaço (representados pelas moças nas janelas que sonhavam com a volta daqueles que foram para os grandes centros e, por motivo de aquisição de fortuna nunca mais voltaram ao sertão) impunham a necessidade e farão com que Totonhim migre para São Paulo.

Por isso, a questão da migração não deve ser encarada apenas como um deslocamento físico do indivíduo ou do grupo de um lugar para outro, nem à intencionalidade desse deslocamento e a conseqüente fixação neste local. É preciso adicionar às concepções de migração elementos emocionais. A migração também é um fenômeno simbólico no qual o sujeito elege elementos ou signos tidos como de valor para compor um imaginário sobre si numa situação real ou ideal.

Desde a colonização, os deslocamentos marcam de maneira significativa e decisiva a História do Brasil, contribuindo sobremaneira para a abertura de novos espaços populacionais no país. Neste período, elas eram ocasionadas por razões de atividade econômica (exploração do pau-brasil, da cana-de-açúcar, pecuária, mineração, borracha, café...). É importante notar que esses deslocamentos, em sua maioria, levavam a população para espaços interioranos do Brasil: o campo.

O Nordeste, na era colonial, chegou a alcançar o status de centro político e econômico do país, gozando de uma atenção especial da metrópole portuguesa por ser um espaço privilegiado para o desenvolvimento das técnicas de exploração. Foi na Bahia que Cabral aportou em 1500, foi dali que os colonizadores iniciaram o processo de conquista do território brasileiro. Todavia

no século XVIII, com a crise enfrentada pela exportação de açúcar, o Nordeste, que tinha nessa mercadoria seu único meio econômico, iniciou sua queda, retornando a economia de subsistência.

No século XX, com a industrialização de São Paulo e Rio de Janeiro que trouxe uma grande modernização, o Nordeste passa a ser conhecido como fornecedor de mão-de-obra barata uma vez que é, precisamente, dessa região que saem milhares de homens e mulheres que irão “construir” o Sudeste.

A migração de nordestinos em direção ao Sudeste significou a busca por melhores condições de vida e a fuga das consequências econômicas da seca, cuja engrenagem ultrapassa o aspecto climático e se afirma como um instrumento de pauperização da população nordestina. (OLIVEIRA E JANUZZI, 2005, 73)

A mobilidade no Brasil é ininterrupta, a própria sociedade brasileira é resultado desse processo histórico de migração. Tomando como bases esse processo migratório, pode-se concluir que, do ponto de vista da circulação espacial, o Brasil se constitui tendo por base alguns elementos centrais, tais como o desenvolvimento do capitalismo, com sua urbanização desigual, a intervenção do Estado, que de período em período, busca promover, direcionar, controlar ou restringir a migração de alguma forma. Esses pontos não atuam sozinhos, mas interagem entre si.

Segundo Vainer e Britto (2001), há três pontos de referência que ajudam a identificar os grandes movimentos migratórios no Brasil. O primeiro é de 1888 a 1930, período em que constitui o livre mercado, com predominância da imigração internacional. O segundo vai de 1930 a 1980, dominado pelo processo de industrialização e pela ocupação das fronteiras agrícolas:

during which agricultural modernization and the correlate process of massive proletarianization of the rural population will engender internal migration to frontiers and to cities, establishing an explosive urbanization process (and, even,

metropolitanization) and the configuration of a national labor force market<sup>7</sup> (VARNIR, 2001, p. 4).

E o pós 1980, período dominado pela queda das taxas de crescimento econômico devido à saturação da capacidade de absorção das fronteiras e metrópoles.

Estimulados pelo governo que visava suprir a mão de obra das lavouras paulistas, é a partir de 1920 que ocorre uma intensificação do fluxo migratório de nordestinos para São Paulo. Animados pela promessa de melhoria de vida, muitos se aventuravam em rumos desconhecidos em viagens precárias feitas a pé ou a cavalo, mais tarde nos chamados “paus-de-arara”, e que duravam meses. As famílias que ficavam muitas vezes vendiam o pouco que tinham para investir no sonho de melhoria de vida. Ao chegaram a seus destinos encontravam outras dificuldades como encontrar moradias, preconceito e discriminação.

Todavia, a partir da década de 30 do século XX, com o declínio da economia agrária, ocasionada principalmente pela crise do café, o país começa a passar por profundas transformações, dando ênfase ao processo de industrialização, produzindo uma rede urbana mais densa. Com a intensificação do processo de urbanização o campo passa a se subordinar à indústria, levando ao êxodo rural. O campo antes tido como um local de “fartura” passa a ser marcado de miséria, violência e atraso, pela seca, pelo cangaço, garimpo; em outras palavras, transformando-se em regiões subdesenvolvidas e sem investimentos. O campo passa a caracterizar-se como sertão.

## **2.2 Sertão: uma metáfora para se pensar o Brasil. Principais visões deste espaço na literatura brasileira**

---

<sup>7</sup> durante o qual a modernização agrícola e o processo correlato de proletarianização maciça da população rural engendrarão a migração interna para as fronteiras e cidades, estabelecendo um processo explosivo de urbanização (e, até mesmo, metropolização) e a configuração de um mercado de trabalho nacional.

Para se falar em sertão faz-se necessário também abordar o espaço. Segundo Mikhail Bakhtin (1998), o homem é um sujeito temporal que deve ser pensado dentro de um contexto, dentro de um espaço. Em alguns romances da literatura brasileira o espaço se reveste de sentidos múltiplos, chegando até construir, por vezes, a razão de ser da obra.

O termo espaço possui uma relevância teórica em várias áreas do conhecimento: geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, semiótica etc. E tem uma ampla definição, já que pode traduzir noções de grande abrangência, que englobam outras noções ou representa categorias estritas, que designam atividades ou fenômenos específicos. Assim, o termo não possui um significado uno. Ele assume funções bastante diversas em cada contexto teórico em que é usado.

Na literatura, apesar de pouco discutido, o espaço já foi abordado de diversas formas pelos críticos, que buscam construir sentidos para ele em narrativas de épocas diferentes. No gênero romanesco, é de extrema importância, uma vez que personagens e narradores estabelecem relações poderosas com ele. Ainda citando Mikhail Bakhtin (1998, p. 211) este já alertava que “em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente”. Inspirado pela teoria da relatividade de Einstein, o crítico formulou um conceito conhecido por cronotopo, que liga o estudo do espaço ao do tempo de forma indissolúvel.

Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim, o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço) (BAKHTIN, 1998, p. 211).

O espaço é a dimensão que permite fixar e inscrever o movimento. É a dimensão em que o movimento pode se escrever e deixar suas marcas, mantendo um vínculo forte com o tempo, e caracteriza o sujeito histórico. Esta relação particular do tempo com o espaço, a ligação da vida da personagem e seus acontecimentos a um lugar são inseparáveis e determinarão o

comportamento destas no desenvolvimento do enredo. Assim, o cronotopo possui, antes de tudo, um significado temático. Sua importância é tanta que Bakhtin assim o destaca: “Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 1998, p. 355).

É no cronotopo também que se desenvolvem as cenas do romance. As ações das personagens não são imagens vazias. Elas encarnam elementos do tempo e do espaço em que acontecem. “Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue” (BAKHTIN, 1998, p. 356).

No romance, a imagem da pessoa muda no tempo, dependendo do espaço em que ela está inserida. Totinho passa por um processo de transformação mental e também física ao deixar o sertão rumo a São Paulo. Essa transformação torna-se mais latente quando, 20 anos depois ele retorna ao sertão e não mais o reconhece, precisa recorrer a memória, mas sobretudo Totinho não mais se identifica com o local onde nasceu e viveu por toda a infância e adolescência.

O homem nunca coincide consigo mesmo, ele é um ser inacabado, em estado de devir. Por isso, só pode ser representado em sua potencialidade. Assim, as categorias cronotópicas colaboram para a formação do romance por apresentarem personagens inacabadas, em um processo de evolução que nunca se concluirá. A imagem do homem está sempre em formação e o tempo interioriza-se no sujeito modificando sua vida, seu destino e a si mesmo.

De acordo com José Roberto Iglesias, sobre a relação entre o espaço e o tempo:

Para a nossa mente não é fácil, para não dizer impossível, conceber uma imagem de não-tempo e não-espaço. Nem sequer o Nada fica a salvo dessa arquitetura mental preestabelecida, que nos leva a imaginar o próprio Nada como... um espaço vazio! Ou seja, mesmo sabendo que o espaço é apenas um adjetivo do que existe, imaginamos o Nada como

alguma coisa estática, e até um pouco translúcida, mas que tem que estar em algum lugar (IGLESIAS, 2004, p. 132).

Espaço então é o lugar onde as coisas se encontram. Nada pode ser feito, seja na vida, seja na literatura, sem espaço e tempo. O cronotopo tem como princípio estrutural o tempo. Ele é o fenômeno organizador, tanto dos episódios narrados, quanto da linguagem. Narrar o tempo é uma das questões centrais nos estudos literários. Mas se o romance, sobretudo após o Renascimento, promove uma ruptura com a tradição atemporal, trazendo enredos preocupados com a experiência individual das personagens, estas, além de serem temporais, também deveriam se preocupar com a localização espacial. Assim, a preocupação com o espaço é vital para o romance, já que o homem sempre está interagindo com o espaço. É nele que se desenvolvem os episódios e por onde as personagens transitam.

Segundo Antonio Dimas (1987), em uma obra sobre a importância e relevância do espaço na narrativa, essa é uma das várias armadilhas virtuais de um texto. Para ele, essa questão pode “alcançar um estatuto tão importante quanto dos outros elementos na narrativa” (DIMAS, 1987, p. 05). Em algumas narrações, ele é “prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante” (1987, p. 06). Por isso é de extrema necessidade saber abordá-lo, reconhecê-lo e perceber qual sua influência no enredo.

Há que se ter em mente que tratar do espaço não é dotar a realidade histórica de atributos outros que são simplesmente exteriores, mas antes a insistência em localizar o modelo que funcionou como ponto de partida. Trata-se de perceber e identificar a contribuição, o novo que brota desse espaço, a partir da manipulação artística da palavra na obra. Dimas (1987) salienta a escassa bibliografia teórica sobre o assunto, seja no âmbito nacional, seja no estrangeiro. Porém, também chama a atenção para o fato de que “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele” (DIMAS, 1987, p. 17).

No romance brasileiro, sobretudo em dois momentos: no Romantismo e no Modernismo, onde se há certa insistência em áreas temáticas, uma atração por certas regiões remotas (José Veríssimo e Inglês de Souza, em plena fase pitoresca da literatura brasileira, são atraídos pela região amazônica), nas quais se localizam grupos marcados pelo subdesenvolvimento (o sertão brasileiro foi uma das áreas literárias que correspondem ao panorama do atraso e do subdesenvolvimento), o tratamento do espaço liga-se principalmente a caracterização dos elementos locais. Talvez por isso uma grande importância é dada às personagens do sertão nos dois movimentos citados.

Elas podem, sem dúvida, constituir uma sedução negativa sobre o escritor da cidade, pelo seu pitoresco de consciências duvidosas; mas, geralmente coincidem com as áreas problemáticas, o que é significativo e importante em literaturas tão empenhadas quanto as nossas. (CANDIDO, 2003, p. 158).

No Romantismo, o desejo de afirmação dos escritores que os levaram a criar a identidade nacional, depois do índio, também os levaram mais tarde a buscar zonas mais afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica. Assim, chega-se sedento ao sertão.

A partir de certo momento, os românticos deslocam o seu interesse da figura do índio, símbolo abstrato da nacionalidade harmônica, fragmentando-se a visão do brasileiro nos diferentes tipos regionais: o sertanejo atormentado pela seca, o cangaceiro, o caboclo do Centro do país, o gaúcho, o caipira, o garimpeiro. (LEITE, 1994, p. 675).

A partir de 1930, apresentando-se ao leitor ora de forma sutil, ora de forma agressiva e implacável, as regiões brasileiras são reveladas por fatores que envolvem necessariamente o quadro natural sertanejo, mas vão muito além deles. Esse aparecimento se materializa principalmente pela exploração do território e os fluxos que nele se estabelecem, fluxos de permanência e exploração do espaço, mas também de abandono e fuga, as relações sociais

que condicionam sua ocupação, as heranças de tempos passados; enfim, as relações com espaços relativos a região em que a narrativa se dá.

As narrativas não precisam, necessariamente, descrever a natureza, verificar o grau de exatidão espacial ou geográfico, com fidelidade topográfica, pormenorizar esse espaço para dar visibilidade a uma região; mas, sim, abordar a percepção que as personagens têm do meio, as relações que se estabelecem entre diferentes espaços presentes na trama, “extraíndo um significado oculto que dificilmente se mostra à primeira leitura” (DIMAS, 1987, p. 10).

Osman Lins (1976) ao refletir sobre a questão do espaço na narrativa, conclui que “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). O espaço, munido de algumas estratégias narrativas, transforma-se sempre em ambiente.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Ao se abordar um romance, é comum mesclar-se o espaço e a ambientação já que estes estão ligados, completando um ao outro. Porém, há uma diferenciação entre eles. Para a interpretação e o entendimento de uma obra literária importa analisar como a *ambientação* se faz no contexto da trama. O espaço é denotado, patente, explícito; já a ambientação é conotada, subjacente e implícita. Assim, Lins (1976) sugere uma metodologia para se abordar a *ambientação*. Convertido em ambientação, o espaço aparece na narrativa de três formas: *ambientação franca*, *reflexa* e *oblíqua ou dissimulada*. Vale lembrar que a ambientação não se refere exclusivamente à geografia do espaço, como também a elementos físicos exteriores a personagem, inseridos

pelo autor na narrativa. O que orienta sua metodologia é identificar se há uma razão para o autor inserir tais elementos.

Voltando a sistematização feita por Osman Lins, a ambientação *franca* seria aquela em que o narrador introduz, pura e simplesmente, descrições físicas do ambiente (LINS, 1976, p. 79). Nela, o narrador se pauta na descrição pura. Assim, essa ambientação não contribui para a compreensão da trama ou do estado de espírito da personagem; funciona como um “pano de fundo” dos acontecimentos. Já a ambientação *reflexa* é percebida pela personagem sem a intromissão do narrador, que acompanha e compartilha da perspectiva da personagem. Essas duas ambientações, para Lins, são apenas um “espaço inútil”, já que não se ligam necessariamente ao enredo.

A última categoria apontada pelo autor é a ambientação *dissimulada*, onde são os atos da personagem que fazem surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. É a mais difícil de perceber uma vez que nem se vincula ao fluxo narrativo como feito de se abrir uma clareira ornamental, nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere.

A ambientação dissimulada exige a personagem ativa; o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória “entre o espaço e a ação”. Assim, o espaço pode justificar e até condicionar os comportamentos e conflitos nas tramas narrativas, restringindo o papel dos agentes políticos, econômicos, sociais, históricos e culturais na configuração do quadro romanesco. Porém, como alerta o crítico, não se deve converter as personagens em puros objetos, submetidos à tirania do meio.

Tomando os romances brasileiros, com especial atenção para os publicados a partir de 1930, percebemos que há uma certa predominância de determinados espaços: regiões desérticas, de secas, cangaço, garimpo, o Nordeste. No entanto, todos esses espaços podem ser abarcados por um único termo: o sertão.

Sabendo que o termo “sertão”, devido a sua multiplicidade de sentido, depende do contexto e, no caso brasileiro, mais comumente se refere a uma região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas e distantes

do litoral: basicamente, o sertão remete a regiões do Nordeste brasileiro. Trata-se de uma das mais das mais relevantes categorias espaciais no país. Entre os nordestinos, o sertão é tão crucial, tão cheio de significados, que sem ele a própria noção de “Nordeste” ficaria vazia e/ou carente de um de seus referências essenciais.

De acordo com estudos etimológicos, a palavra seria oriunda de sertão; seu sentido encontra-se, segundo dicionários da língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, em uma dupla ideia – a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada (cf. Mader, 1995, p. 52). Este sentido é reafirmado por Aurélio Buarque Ferreira, que define sertão como “1. Região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas; 2. Terreno descoberto de mato, longe do litoral; 3. Interior pouco povoado. (LIMA, 1999, p. 57).

Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sertão, espacialmente, designa oficialmente uma das subáreas nordestinas, árida e pobre, situada a oeste das duas outras, a saber: "agreste" e "zona da mata". Já tem longa tradição na literatura brasileira e a simples constatação se faz ao observar muitos dos romances brasileiros. Os anteriores ao Modernismo viam esse espaço como representante da autenticidade nacional. Já nos da década de 1930 predominam as regiões desérticas, secas, o cangaço, o garimpo. Walnice Galvão (1972) conceitua esse espaço como:

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. Embora uma das aparências do sertão possa ser radicalmente diferente de outra não muito distante – a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas –, o conjunto delas forma o sertão, que não é uniforme, antes bastante diversificado. (GALVÃO, 1972, p. 26).

Claro que se pode associar o sertão a ideia de uma distância em relação ao poder público e aos projetos modernizadores das regiões mais povoadas, algo identificado com a resistência ao moderno e à civilização, comumente um pólo do atraso; sempre marcado por uma negatividade em sua representação, sempre carregado de uma violência em relação ao espaço; violência esta que expulsa, que força seus habitantes a migrarem, aqueles mesmo que levam uma vida rústica.

Estar no sertão leva o homem a uma condição de pobreza no meio rural brasileiro e isso se estende ao seu estilo de vida, sua maneira de enfrentar o mundo, o sistema de dominação. E as personagens de Torres exploram essa consciência, por isso fugiram para os grandes centros. O sertão ultrapassa o espaço geográfico. Mais do que isso, o sertão é um elemento de constituição da subjetividade, sentimentos e linguagem. Ele corresponde um modo específico de vida, um ritmo próprio que não pode ser recriado em outro contexto.

Associado quase sempre mais a ideia de seca nordestina do que a qualquer outro espaço do país, herança da literatura canonizada de 1930, o termo ficou muito restrito a essa região do Brasil. Cumpre observar um fato interessante: percorrendo a historiografia literária feita pela crítica canonizada, nas narrativas ficcionais brasileiras, o sertão e o sertanejo são sempre apresentados sob a categoria da corrente regionalista. As obras que tratam dessa problemática, não raro, são classificadas como regionais, fato que no pensamento brasileiro restringe sua qualidade.

Quiçá, por isso, no prefácio que faz de *Essa terra*, o professor Italo Moricone afirma ser “impossível não ler *Essa terra* nos parâmetros da tradição regionalista, embora o valor da obra venha mais pela maneira como Torres conta a história, do que pelo lugar ocupado pelas suas personagens” (TORRES, 2013, p. 07). O crítico afirma, ainda, que mesmo dentro da corrente regionalista, a narrativa traz inovações temáticas e formais que a eleva a categoria de obra de transição.

Categoria construída a partir espaço (um pensamento não vem sem o outro), constata-se que o sertão é o local onde nasceu grande parte da cultura brasileira. Ele ocupa um lugar extremamente importante na literatura, frequentando com assiduidade as narrativas. É também uma referência

institucionalizada sobre o espaço no Brasil. Discuti-lo no pensamento social brasileiro pode ajudar a entender os diversos caminhos da construção da nação. Dependente de contexto, no caso brasileiro, sertão mais comumente se refere a uma região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas, e distantes do litoral. O sertão mais conclamado e conhecido é o Nordeste brasileiro, distante dos investimentos do poder público e dos projetos modernizadores das regiões mais povoadas, algo identificado com a resistência ao moderno.

Do espaço geográfico ao lugar simbólico de intenso apelo emocional, a abordagem do sertão indica quase sempre uma tensão permanente diante dos contrastes, das desigualdades e dos problemas que acompanham o debate sobre a modernidade na sociedade brasileira. É em 1930 com Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e José Lins do Rego que o sertão é construído com forte conotação social. E, posteriormente, João Guimarães Rosa faz surgir a configuração nova do sertão na literatura brasileira.

Os escritores nordestinos que vivenciaram a passagem de um Nordeste arcaico para uma promessa de modernização capitalista e imperialista destacaram-se de forma ímpar ao abordar esse espaço. Claro que a promessa de modernização logo se desfez ao tomarem consciência do atraso do país como um todo. Mas a literatura, produzida por esse grupo, colaborou para que se ampliassem as possibilidades formais, trazendo para o romance brasileiro um novo personagem: o sertanejo, que passaria do elemento folclórico para o *status* de protagonista. E ao trazer essa personagem para o centro da narrativa, o enredo, conseqüentemente, muda.

É a publicação de *A Bagaceira*, em 1928, o primeiro sinal de um vasto movimento ficcionista com base no ambiente sócio-geográfico do Nordeste.

A fórmula era buscar no ambiente social, cultural e geográfico os elementos temáticos, os tipos de problemas, os episódios, que seriam transformados em matéria de ficção. A técnica era a realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta de material in loco, à luz da história social ou da observação de campo, tornado os seus romances verdadeiros documentários ou painéis descritivos da “situação” histórico-social. (COUTINHO, 2004, p.278).

A *Bagaceira* de José Américo de Almeida foi o desbravador do caminho cujo domínio deixaria para os outros escritores do chamado “ciclo do romance nordestino”. A obra surge no momento de crise e assola a República Velha, pelo entusiasmo dos jovens políticos e oficiais, direcionando o sertão como veio temático para as novas discussões do romance brasileiro: a vida nos engenhos, a seca, o retirante, o jagunço.

Nesta obra, a seca é apontada como uma calamidade climática e social. Milhares de retirantes migraram do sertão para a Zona da Mata, região de engenhos, na época da estiagem, sempre em estado de miséria; além disso, o descaso dos governantes que não cumpriam seus papéis políticos e sociais ao não se empenharem em resolver os problemas causados pelas estiagens, tampouco corrigir as disparidades regionais. Sobremaneira, a obra aponta a responsabilidade dos próprios agentes que sofriam o flagelo, os retirantes, uma gente pobre que migrava instintiva e pacientemente, como se fosse obra do destino as idas e vindas pelo sertão, das quais nada poderia ser feito. Para Almeida, a história das secas era uma “história de passividades”.

A migração é tida como uma prática cotidiana uma vez que seus agentes não tinham consciência de seus direitos porque nem mesmo sabiam falar daquilo que os afligia, tão grande era a opressão em que viviam. Alienados, os retirantes estavam entregues à própria sorte. Na sequência a publicação de *O Quinze* (1930), da escritora Rachel de Queiroz, dá continuidade à série do ciclo das secas, no melhor estilo moderno da linguagem brasileira, trazendo também a posição da mulher na sociedade com seus preconceitos morais e sociais.

Neste romance, que se relaciona com *A Bagaceira*, uma vez que traz como título justamente a grande seca que fecha a obra de José Américo, a paisagem natural fornece a substância para a obra (a seca, a paisagem agreste), em conjunto com uma realidade social e humana que trata da luta do homem pela sobrevivência. Fazendas começam a dispensar seus funcionários, soltar seus gados à própria sorte, fazendo com que os moradores do sertão, como Chico Bento, Cordulina e seus filhos, migrem para outros espaços em busca de sobrevivência. Aqui, a tragédia trazida pela seca é apresentada de uma forma lenta, como algo que aos poucos vai minando as personagens. Um segundo

núcleo narrativo se constitui neste romance, vinculado à migração, a trama amorosa entre as personagens Conceição (professora e letrada) e Vicente (um vaqueiro rústico e analfabeto).

José Lins do Rego representa, de forma efetiva, a realidade física e social do nordeste na literatura brasileira. Ele penetra no interior do nordeste e mostra os cangaceiros, beatos, fanáticos e coronéis. Participa do chamando “ciclo da cana-de-açúcar”. Sua estreia é com *Menino de Engenho* (1932), porém sua obra-prima é *Fogo Morto* (1943), que traz de forma madura os conflitos humanos de um Nordeste decadente.

Aberto o caminho para uma vasta produção onde os cenários rurais, do sertão e da seca tomariam o espaço da área urbana e industrializada, surge Graciliano Ramos que se destaca de maneira ímpar entre seus pares. Graciliano percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vida, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos. É com *Vidas Secas* que se consolida a ideia de sertão como espaço difícil, agressivo, violento e esmagador no pensamento social, que se torna uma metáfora para se pensar o Brasil.

Último dos livros de ficção de Graciliano Ramos, conta a saga de uma família de retirantes que pressionados pelos efeitos das secas, atravessam o sertão em busca de meios para sobreviver. Os personagens “andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia e pessoas fortes” (RAMOS, 2005, p. 115), para onde milhares de nordestinos fugiram na esperança de uma vida nova em uma terra desconhecida e civilizada. Trata-se do único romance escrito em terceira pessoa e também o único voltado, inteiramente, para o drama social e geográfico do Nordeste. Em um estilo seco e até violento, de períodos curtos, parece indicar uma passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando em um livro denso.

Devido às dificuldades, Fabiano rejeita o sertão. Durante a narrativa não se mostra satisfeito e por isso trava uma luta com o espaço uma vez que ele o impede de viver dignamente. Por isso, ele foge e migra constantemente. Claro que aqui não abordamos as ingerências políticas e econômicas que agravavam muito os efeitos da seca.

Em meados do século XX, por volta de 1910, pode-se mesmo afirmar que a ideia de sertão se transforma numa metáfora para pensar o Brasil. Porém, há que se notar que essa metáfora espacial traz consigo a ideia de uma natureza agressiva ao homem. O sertão aparece como sinônimo de algo de difícil domesticação e, por isso, deve-se evitá-lo. *Vidas Secas* representa bem essa realidade muito difundida no pensamento brasileiro, ao abordar a precariedade da vida humana por meio de personagens reduzidas ao mais extremo estado de miséria. A problemática da migração ainda é forte em sua obra, já que a família de Fabiano está sempre em trânsito, fugindo da estiagem que castiga os homens e os animais. É a vida do “judeu errante” sem morada fixa, não por vontade própria, mas pelos caprichos da natureza.

E evidente que em suas interpretações artísticas, os autores canônicos optaram por uma visão do Nordeste que mostra a inviabilidade de uma vida social coerente e agradável nas condições de estiagem. Como consequência disso há uma intensa repulsa e vontade de fuga desse espaço. O Nordeste é criado por meio de discursos sobre a natureza semi-árida e a seca.

Totonhim já tem consciência dessas dificuldades e não mais fica circunscrito a um espaço: o espaço nordestino da seca. Ele migra, e consegue efetivamente sair do espaço de sertão. Claro que também devido aos problemas que Fabiano enfrentou, talvez não na mesma intensidade já que a vida de Totonhim não foi tão sofrida quanto a de Fabiano. Mas ele migra principalmente para dizer não a situação em que vivia. Migra por não se conformar com a ideia de imutabilidade das dificuldades impostas pelo clima. Migra devido a um processo de produção imagética que contrapõe Nordeste e Sudeste: as forças dessas imagens transformam o Sudeste na alternativa para melhores condições de vida. Em “A invenção do Nordeste e outras artes”, Durval Muniz de Albuquerque analisa essa formação:

[...] um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de ‘verdades’, uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste, que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia (2001, p. 22).

Segundo ele, a imagem de região e a decisão de pertencer ou não a ela, de identificar-se ou não a ela, trata-se de uma construção imagético-discursiva produzida por grupos que mantêm ou quer preservar uma hegemonia. Totonhim, assim como Nelo, devido ao um discurso produzido sente um distanciamento em relação a Junco, um lugar esquecido nos confins do mundo: “E foi assim que um lugar esquecido nos confins do tempo despertou de sua velha preguiça para fazer o sinal-da-cruz” (ET, 2013, p.13). A morte que desperta a cidade evidencia uma vida sem perspectivas.

A solução é passar por um complexo processo de migração para o Sudeste, em especial para a cidade de São Paulo, lançando-se numa encruzilhada cultural. Uma mobilidade que acaba caracterizando personagens sem raízes. Nelo, e depois Totonhim, migram para São Paulo para se salvarem, como se estivessem fugindo das limitações impostas por Junco. Aliás, durante toda a narrativa percebe-se que a migração é comum em Junco. Basta ver a família de Totonhim, que por razões diversas, deixou o lugar. Sua miséria faz com que as personagens enxerguem o Sudeste como solo de fartura, lugar de progresso, de “[...] gente se amontoando na janela do sargento, para ver a novela das oito, na televisão — esse milagre que só um homem da capital poderia nos ter revelado” (ET, 2013, p. 53). A fragmentação do sujeito, a desrealização do referencial, a crise da subjetividade e a fragmentação discursiva funcionam como espelho do próprio mundo fragmentado e caótico. E as personagens partem em busca desse sonho, mas não encontram exatamente essa vida que desejavam.

### **2.3 O fascínio pelas metrópoles como consequência do desejo de migrar em Essa Terra**

Após algumas considerações sobre o ato de migrar e suas implicações na literatura, vamos observar como esse fenômeno se realiza em *Essa Terra*. Dentre o que vimos apresentando, em se tratando de sertão, as migrações se dão ou porque o ambiente impõe, assim as personagens não possuem outra

opção que não o êxodo, ou porque o desejo de melhoria de vida ou a ambição pelo acúmulo de capital tomam o imaginário das personagens.

O enredo de *Essa Terra* se passa em Junco: “Quem não mudou nada mesmo foi o lugarejo de sopapo caibro, telha e cal [...] (ET, 2013, p. 14). Situada no sertão baiano, é uma terra apresentada como sendo um solo pedregoso com vegetação escassa, um clima semi-árido caracterizado pela baixa incidência de chuvas. A cidadezinha, agora independente do município de Inhambupe, por força de um deputado, que só aparece na cidade para dar a notícia, não projetava em nada a imagem de sucesso buscada pelos jovens habitantes. Lá, as moças que concordavam com a ideia de fim do mundo, ficavam nas janelas das casas, “sonhando com os rapazes que foram para São Paulo e nunca mais vieram buscá-las. Estão esperando os bancários de Alagoinhas e os homens da Petrobras. Estão esperando. (ET, 2013, p. 17). A prerrogativa do lugar “esquecido do mundo” é desvelada pelo comportamento de seus habitantes, pelo ritmo da espera, como expressão de que muita pouca coisa acontece no Junco. A configuração do vazio solitário:

Vagaroso e solitário, o Junco sobrevive às suas próprias mágoas, com a certeza de quem já conheceu dias piores, e ainda assim continua de pé, para contar como foi. Em 1932 o lugar esteve para ser trocado do Estado da Bahia para o mapa do inferno, na pior seca que já se teve notícia por essas bandas, hoje reverenciada em cada caveira de boi pendurada numa estaca, para dar sorte.

- O povo caía e morria de sede e fome, como o gado. Era de cortar o coração.

As primeiras chuvas de 1933 prometiam a bonança, mas ficaram só na promessa. (ET, 2013, p. 17).

Uma terra de sofrimento, esquecida no meio do sertão e castigada pelo tempo, que faz seus habitantes sofrerem. Essa descrição é feita quando o protagonista descobre a morte do irmão, revela o olhar de quem vê na realidade um espaço de desolação, pobreza e esquecimento. Um lugar de tempo parado que só acorda para fazer o sinal da cruz diante do grito da morte. Totonhim poderia ter abordado a paisagem da seca, da fome, da miséria que, por si só, já

justificaria a ida para São Paulo; todavia, a imagem da terra feita por ele vai além de uma simples descrição. Trata-se de um olhar crítico, não destituído de afeto, diante da certeza de estagnação, e da morte. Essa imagem, aliada ao suicídio do irmão, é determinante para sua decisão de partir, de deixar a terra da origem

O tempo provou que Antônio Conselheiro, o anjo da destruição e da morte, sabia o que estava dizendo. Seria o fim? Era isso o que estava vendo, ali, diante de seus olhos? Casas fechadas, terras abandonadas. Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata-pasta, que crescia desembestado entre as ruas dos cactos de palmas verdes e pendões secos, por falta de braços para a estrovenga. Onde esses braços se encontravam? Dentro do ônibus, em cima de caminhões. Descendo. Para o sul de Alagoinhas, para o sul de Feira de Santana, para o sul da cidade da Bahia, para o sul de Itabuna e Ilhéus, para o sul de São Paulo-Paraná, para o sul de Marília, para o sul de Londrina, para o sul do Brasil. A sorte estava no sul, para onde todos iam[...] (ET, 2013, p. 74).

Ao contrário do que conclama Luiz Gonzaga em *O último pau de arara*, que “A vida aqui só é ruim quando não chove”, o narrador, em *Essa Terra*, afirma que Junco é a terra de “muitos pastos e poucos passos”. A consciência crítica se faz pelo narrador Totonhim, ao conformar a representação da terra, estabelecendo uma ancestralidade não apenas de relação afetiva com a terra, mas de posse. “Ora vejam bem: nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham pouco pastos e nós não temos nenhum” ( ET, 2013, .16); por isso o pronome demonstrativo “Essa” determinando a distância entre sujeito e o objeto. A Terra que não é mais minha, a terra que não possuo. A narrativa, no resumo do contado, informa a chegada “dos homens do jipe”, do banco, prometendo emprestar dinheiro a quem tivesse “umas poucas braças de terra”: “Os homens do banco discutiram, explicaram, prometeram máquinas e dinheiro e todas as ajudas. Depois o jipe voltou, trazendo as promissórias vencidas”. (ET, 2013, p.17-18). Há uma rigorosa alternância na forma de trazer o passado.

Há acontecimentos que são narrados condensadamente, cujo efeito é a concisão, a economia do contado, quase sempre conformando, um “passado mais distante”. É assim que o narrador informa como o pai perdeu o pouco da terra que restava. Por outro lado, dilata-se, estende-se, alonga-se a percepção

do passado, na configuração narrativa, quando Totonhim vai narrar a mãe, a lembrança da viagem até ao hospital ( que se organiza na última parte do livro). Essa disposição formal da narrativa encontra na “duração”, fenômeno de percepção da experiência, conforme defende Bachelard em *Dialética da Duração* (1996), a reorganização e reformulação do tempo, subjugado à percepção construída pela lembrança.

Na contramão do Junco, São Paulo ascende como a terra da prosperidade, do trabalho e do sucesso. “Nestas terras, nada se parecia com a pobreza de Junco. Havia gente de toda parte e dinheiro para todo lado.” (ET, 2013, p 76).

- Veja, isto é São Paulo.

- Virgem Maria! – ele nunca havia visto prédios tão altos, cidade tão grande. Sua primeira reação foi de medo. Tudo aquilo pode desabar sobre sua cabeça. O homem mexia na caixinha, mudava as imagens.

- Viaduto do Chá, Ibirapuera, Vale do Anhangabaú, Banco do Estado, Praça da República, Pacaembu.

Nomes estranhos, diferentes. O povo, a comida, o tempo também eram diferentes?

- Faz muito frio e a gente come muito. É por isso que estou tão gordo. (ET, 2013, p. 76).

Nelo é o primeiro da família a migrar para o sudeste. O primogênito de uma família numerosa, que partiu para São Paulo. Sempre foi visto como uma espécie de salvador, “O exemplo vivo de que a nossa terra também podia gerar grandes homens [...] (ET, 2013, p. 14). Sua principal motivação para migrar foi a busca por dinheiro e sucesso.

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se desprejar do cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres.” (ET, 2013, p. 19).

*Essa terra* narra a saída daquele que foi o primeiro, da família do Totonhim, a deixar o Junco. A primeira partida em busca por uma vida melhor. “Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.” (ET, 2013, p. 30). É pela perspectiva da família, na relação entre irmãos, pai e mãe, que Junco vai ganhando um contorno, uma identidade. É pela relação entre gerações diferentes, filho mais velho, filho mais novo, mãe e pai, que se orientam formas de afetividade como admiração, saudade, mágoa e decepção. Nada foge ao contorno complexo de uma família que perdeu o pouco da terra que restava. E a memória jorra, como uma enchente, preenchendo uma vida no sertão, não apenas acontecimentos, mas de experiências partidas, de saídas, retorno, suicídio e morte. A perspectiva de Nelo, seu retorno ao Junco, sua vida breve, são percepções construídas a partir da memória do irmão, Totonhim. Essa tentativa de representar uma experiência que não se domina mais, que ficou no passado, subtraída do presente, implica num esforço para constituir-se, conforme observa, Maurice Halbwachs (1990). Lembrar não é o mesmo que narrar.

Da vida na metrópole, pouco sabemos de Nelo, sempre na economia do narrado, casou-se e teve dois filhos. O emprego que arranjou na cidade grande não dava nem para pagar um lugar para morar. Mesmo assim, quase que por obrigação, para manter a aparência de uma pessoa de sucesso, bem sucedida, mandava um pouco de seu ordenado para a família, pois “Nelo era o melhor de todos os filhos.” (ET, 2013, p. 34).

A perspectiva é a do migrante. No entanto, *Essa terra* configura também a expectativa daqueles que ficam, a família. O sonho de uma vida melhor é compartilhado e se transforma em sonhos de todos na família. A ilusão de sucesso de Nelo (esperança da família em Junco) se confrontava com a real experiência em São Paulo, as dificuldades encontradas por Nelo. A narrativa se duplica na projeção de uma São Paulo como a terra da promessa que não se confirma; e o Junco se transforma no lugar da saudade, onde deixei meus pais e meus irmãos. Seu retorno foi motivo de festa na cidade. As remessas de dinheiro de Nelo para família ampliaram a ilusão de que São Paulo era a terra da riqueza fácil e da prosperidade.

Não se esqueça que eu dei conselho a seu pai, para ele deixar você ir embora – o primeiro visitante vinha cobrar os juros de um empréstimo a longo prazo.

Você chegar assim, sem nenhuma comemoração? – uma voz de festa clama por foguetes e zabumbas, pede um forró. (ET, 2013, p. 24).

Ou...

- Paga uma? Quero ver a cor do dinheiro de São Paulo – parentes afoitos correm os olhos em busca da mala.

- Essa aqui vai sair igualzinho a você. É inteligente como o diabo – ela bate na cabeça do menino inteligente como o diabo. – isso é que é um filho (não o dela, claro). – há quanto anos você manda dinheiro para a sua mãe, hein, Nelo?

- Eu sei lá? – ao dizer isso, ele se mostrou bem diferente de minutos atrás. Parecia orgulhoso com a história do bom filho.

- Ah, Nelo. Tu tá rico como o cão, não é? (ET, 2013, p. 25)

Por meio das demais personagens, percebemos a imagem de riqueza que a cidade de São Paulo passava aos olhos do sertanejo. No entanto, avançando na leitura, vemos que a narrativa sobre Nelo desloca a perspectiva negativa de atraso e pobreza atribuída aos espaços longínquos do Junco para a periferia de São Paulo. A imagem do sertão rural vai ao encontro com a do “sertão” das grandes cidades. É pela imagem contrastiva, que a cidade de São Paulo, vista como redentora, possuidora do desenvolvimento, se contrapõe ao Junco como o espaço próprio do subdesenvolvimento.

Há, inegavelmente, uma duplicação da imagem de cidade, formulada a partir da memória e sonho, o efeito estético predominante é a do contraste e do paradoxo. “Nesse espaço contemporâneo, a narrativa sertaneja opera encontro entre a aridez do sertão rural, regional, tradicional, e a do sertão urbano, nacional e “pós-moderno”. De um lado, o cacto; e, de outro, as casinhas sem reboco apertadas nas vielas degradadas.” (2013, p. 8). A trajetória de Nelo representa bem essas duas realidades. A imagem de São Paulo e a imagem do Junco, pela dessemelhança e pelo contraste, organizam um movimento assimétrico no romance.

A abordagem do sertão proposta por *Essa terra* se afasta tanto da romântica, que propunha uma glorificação da terra, quanto da geração de 1930, responsabilizando somente o meio pelas condições de vida da população. A seca, a miséria e suas causas não estão mais em primeiro plano. Em *Essa terra* o aspecto político, com principal destaque para o econômico, é explorado a partir da vida, experiência de cada personagem, e como isso interfere na comunidade. Torres enfoca pelo lado negativo a representação da experiência do sertanejo, que efetivamente deixa as regiões áridas e distantes e passa a integrar as grandes cidades. Na narrativa, a questão de ordem econômica toma o lugar da miséria vinda da terra, da religiosidade e da formação étnica dos sertanejos, das condições climáticas da região, muito presentes nas obras anteriores. Essas questões estão presentes, mas no plano secundário. Agora o que está em primeiro plano é a causa do processo migratório e, neste caso, um Junco como a cidadezinha que não oferece melhores oportunidades de ascensão e de trabalho. A cidade pela falta de perspectiva de crescimento, leva à migração como única solução para garantir novas oportunidades financeiras e educacionais.

Focalizando o processo migratório a partir de Nelo, desde o motivo da partida, seu posterior retorno e o suicídio, a experiência com a metrópole é mostrada de um ângulo negativo. A esperança por melhores roupas, melhor desempenho linguístico, por aquisição da cultura cidadina, o sucesso com as mulheres, a aquisição de bens materiais são os sonhos que não se realizaram. São Paulo se mostra tão árida quanto Junco. Pior que sua ida para o Sudeste, é sua volta. O narrador Totonhim, ao relatar os primeiros momentos da volta do irmão a Junco, destaca um Nelo calado, fechado, trancado, consciente de que não podia ajudar sua família e nem a si próprio. O reencontro com a cidade-natal desencadeia em Nelo uma crise em não se encontrar nem em Junco, tampouco em São Paulo. O retorno para Junco mobiliza dois sentimentos na personagem: a vergonha e a angústia, como resultado da imagem e da expectativa de toda família. O retorno para morrer finca, definitivamente, suas raízes na cidade onde nasceu — de Junco saiu; para Junco, em pó, retorna.

Do ponto de vista formal, a composição estética do romance de Torres, considerando como o narrador memorialista organiza a experiência ao ser

narrada, compõe uma densidade formal e uma singular elaboração da linguagem. *Essa Terra* está organizada em quatro partes narradas pelo irmão mais novo, Totonhim. A organização da *diégesis* em quatro partes marca a mudança de perspectiva assumida na narrativa, então vejamos: a primeira parte, intitulada *Essa Terra me chama* com onze capítulos irregulares e dissonantes enquanto ritmo. Essa não uniformidade entre os capítulos apela para o efeito de condensação e supressão da experiência. Faz-se exemplo o capítulo 6 (“–Foi feitiço- disse mamãe.”), em um único enunciado, projetando a fala da mãe, se orienta por lado, a prerrogativa pela economia da palavra; por outro, a projeção da palavra autoritária da mãe.

O discurso direto, focalizando o diálogo entre irmãos, pai e filho, entre amigos, dando conta da rotina do Junco, a festa com o retorno de Nelo, o suicídio, opera o efeito estético da mobilidade, conforma a poética da voz, a necessidade do dizer vinculado ao ouvir; (“Ouvi. Não ouvi. E se tivesse ouvido nunca iria imaginar que era comigo que estavam gritando”./ “A notícia correu solta”, de boca em boca./ “Um acalanto, uma toada, uma canção. Nelo, Nelo, Nelo”) É pela perspectivação do irmão mais velho, que a protagonização de Nelo se faz em uma história de família. O acontecimento central que liga e, de alguma maneira, orienta a disposição da memória em forma narrativa, é o suicídio de Nelo.

A segunda parte do romance, *Essa Terra me enxota*, organizada em um único capítulo, conforma a imagem do pai como “Sertanejo velho, não era um forte. Também não era um fraco.” / “Ainda era um homem capaz (...)”/ “Sim eu era forte”. {ET, 2013, p. 74-75}; dialogicamente, essa afirmativa (re) significa, no plano semântico, a afirmativa do narrador em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”; ao mesmo tempo em que marca a decisão da voz narrativa em *Essa Terra* conclamar, nesse diálogo com tradição literária brasileira, uma forma de ruptura (com essa mesma tradição) ao conformar a autoenunciação do sertanejo.

Essa mudança da perspectiva do romance, que se movimenta em direção ao pai, apreende uma imagem complementar, que se justapõe à perspectiva do filho que migrou para São Paulo. O pai é aquele que nunca deixou o Junco. A organização em um único capítulo cria o efeito de uma grande voz enunciativa,

a voz do pai, na sua autoridade e força. Para essa voz não há contraposição (interna, dentro do mesmo capítulo), contrastando e apreendendo uma realidade dissonante. E a grande voz, a palavra-poder, nos termos colocados por Todorov, em *Gêneros do discurso* (1999). Há, nesse sentido, o efeito estético que minimiza-se o discurso direto, sem anulá-lo completamente, a memória ganha forma por um narrador em discurso indireto.

A terceira parte, *Essa Terra me enlouquece*, coloca a perspectiva da mãe em primeiro plano, a partir da noite do suicídio de Nelo. O primeiro capítulo é iniciado com uma pergunta de mãe: “Quem sou eu”? E a resposta do filho: “Faça essa pergunta a ele e não a mim. Eu sei quem a senhora é.” A palavra da mãe, que deveria valer-se da autoridade, tal qual a palavra do pai, na segunda parte; ao contrário, representa a enunciação do delírio, em um falso diálogo, monólogo com o filho morto. É por essa via que reconhecemos mais que a dor, o desespero da mãe pela perda do filho mais velho, ou o filho preferido, como entende Totonhim: “Nelo meu filho, mandou me dizer: - Ela se bate contra a parede. Nunca pensei que ainda tivesse tanta força. É a lua. Lua cheia. A parede estremece. (...) (ET, 2013, p.124-125). Essa parte está organizada entre o percurso do filho mais novo, ao levar a mãe ao hospital, e a suspensão narrativa, organizada pelo narrador Totonhim, para nos contar a história de Alcino, o louco. Essa quebra na continuidade da noite, esse narrador que se movimenta para narrar Alcino, a partir do terceiro capítulo, chegando ao quarto, rompe a tensão crescente da cena de desespero da mãe. Essa suspensão da tensão, implica em estratégia daquele narrador que possui domínio sobre o narrado, uma explícita consciência sobre o contorno da dor que elevam suas palavras: a dor de morte matada. A irreversibilidade da dor. E do perdão. Eis a narrativa da mãe que prefere a loucura a se conformar com uma vida sem o filho. A densidade da linguagem capta a irremediável verdade do vivido.

Ela não me ouvia. Também não estava me vendo, nem sentindo minha mão em seu braço. (ET, 2013, p.127)

Mamãe havia sumido de nossas vistas. Estávamos de volta. Todas as janelas nos espreitavam. E eu falava baixo, devagar, com calma. Essa estranha calma que às vezes me aparece, justamente nas horas de maior desespero. (ET, 2013, p.127)

São sete os capítulos irregulares que compõem esta parte. A não uniformidade entre os capítulos expressa a tensão do diálogo da mãe com o filho morto, em uma só voz alta, (“Nelo meu filho tenha compaixão da sua mãe: a sua pobre mãe –“), reconhecemos a conformação do monólogo do desespero. A ausência de pontuação exprime a fala descontrolada e quase sem sentido, em alguns momentos:

Levei Nelo meu filho a Inhambupe para pagar uma promessa fomos no carro de boi de papai Nelo meu filho foi passear pela rua e se perdeu achei ele junto da bomba de gasolina do Hotel Rex dei uma surra nele três vezes sete e vinte e um São Paulo tem mais de três vez daqui a Inhambupe Nelo meu filho nunca se perdeu –

Nelo meu filho me manda dinheiro faz vinte anos ele me sustenta nunca tive tanta vergonha e tanto medo como naquele dia de Inhambupe Nelo meu filho mandou me dizer - (ET, 2013, p.130).

A irregularidade entre os capítulos apresenta-se, ainda, pela disposição formal da prece. A alternância formal da linguagem enriquece o ritmo da narrativa, do monólogo, da voz alta para a palavra em prece.

*Perdoai-nos, Senhor,  
Pela piedade,  
Perdoai-nos, Senhor,  
Nossa maldade,  
Senhor*

A água benta no copo em que ele bebeu o veneno. O crucifixo na cabeceira. O retrato do Sagrado Coração de Jesus na mão.

- Se ajoelha menino

*Antes morrer,  
antes morrer  
do que Vos ofender*  
(ET, 2013, 132)

O narrador ao fazer surgir a imagem da dor e do desespero, ao abordar o dia do suicídio do irmão, pela perspectiva da mãe, configura um dos capítulos mais densos da trilogia, mais híbrido (Bakhtin, 1993) na composição formal de

uma linguagem; na procura por alcançar “ser dor”, faz-se em forma de monólogo, desespero, prece, delírio. A voz desse narrador irmão faz surgir a poética do sofrimento como contingência do ser. Aqui, como em nenhum outro momento do romance, a concepção de uma memória saturada, como defende Rógine Robin (2016), na sua condição premente de insatisfação com o passado; um passado decadente e de muito sofrimento que chega por uma memória saturada que poderia ter assumido formas de esquecimento.

O enterro foi pago com dinheiro emprestado, a juros. Uma miséria de uma miséria de outra miséria. Teu pai não sabe se vai ter dinheiro para comer, daqui pra frente, quanto mais se vai pagar os juros do enterro de um filho. Ele está te contando que passou a vida pegando no pesado, ninguém nunca poderá chamá-lo de preguiçoso. E agora só lhe restam duas mãos cheias de calos. (ET, 2013, p. 137).

A quarta e última parte do romance é iniciada pela pergunta da mãe.

“Vamos passear- uma resposta pode conter uma verdade inteira, parte dela, ou não querer dizer absolutamente nada. És capaz de mentir para sua mãe, a tua própria mãe?

- Estamos passeando? Onde estamos passeando?

(ET, 2013, p. 137).

E a resposta de Totonhim se perde em seus monólogos interiores enquanto o carro segue a caminho do hospital, noite adentro.

Perguntas. Uma vida inteira de perguntas. Onde você esteve até agora? Com quem? O que estava fazendo? Nada de explicações arreessadas, senão a taca conta no seu lombo.

Qualquer resposta será uma mentira. Ela nunca teve um avental todo sujo de ovo, ela nunca teve um avental. Gente da roça: o que somos, o que fomos, o que sempre seremos. (ET, 2013, p. 147)

A enxurrada levou as cercas e agora leva a minha mãe, pela noite adentro. Para onde vão essas águas? Para o rio de Inhambupe. Para onde vai o rio de Inhambupe? Para o mar. Minha mãe vai virar sereia. Eu sempre achei que ela tinha corpo de seria. (ET, 2013, p.148)

Organizado em um único capítulo, a quarta parte do romance narra a viagem da mãe para o hospital, logo após o suicídio de Nelo. São incontáveis as interrogativas da mãe que não reconhece mais o mundo sem o filho: “ - Vou escrever para Nelo. Ele precisa vir aqui para me levar a um médico. Por que será que Nelo nunca vem aqui?”. No percurso até o hospital, entre vômitos, sonhos, delírio e silêncios, a mãe se lembra das filhas. (“Filha. Não me fale de filhas. - Eu queria tanto só ter tido filhos homens” ). Há um recuo na narrativa, gerando o efeito de sobreposição, a partir da configuração de um passado mais distante, já dentro do passado. A lembrança da mãe, configurada a partir da memória de Totonhim sobre um evento passado, a viagem até ao hospital, faz surgir a história de Nôemia, de Zuleida. As filhas esquecidas.

Mesmo não mudando o narrador, toda a quarta parte do livro expressa uma mudança de perspectiva, uma vez que é a perspectiva do irmão mais novo, Totonhim, que passa a ganhar expressão contraposta ao delírio da mãe. Essa mudança de focalização, projeta uma primeira pessoa que faz-se “si”, se vê numa encruzilhada sem saída por não ser o filho mais querido, pelo seu emprego medíocre na prefeitura da cidade, a loucura da mãe, o desamparo do pai, o suicídio do irmão mais velho. “Foi então que comecei a me sentir perdido, desamparado, sozinho. Tudo o que me restava era um imenso absurdo. Mamãe absurdo. Papai absurdo. Eu absurdo.” (ET, 2013, p. 137). Então, ao perguntar para o pai o que ele iria fazer depois que tudo acabasse, o velho lhe responde: “Se não fosse pela idade, eu iria para São Paulo-Paraná.” (ET, 2013, p. 137).

As subjetividades fragmentadas das personagens (da família) caracterizam, na narrativa, essa não conciliação com o mundo. Nas formas de fragmentação (o monólogo, a prece, a cantiga, o delírio), organizadas formalmente pelo romance de Torres, desdobram-se a crise de identidade como consequência imediata da migração. Ao exceder os limites territoriais do sertão, o sujeito gera espaços de fronteiras e excede também os limites da subjetividade e da identidade, que precisam ser reorganizados. A migração causa vários efeitos na identidade do sujeito. Segundo Stuart Hall, a identidade nunca está plenamente formada, consolidada, pronta:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2002, p. 13).

Assim, ao se tomar contato com uma cultura diferente da do local de origem, o sujeito reorganiza sua identidade. O sujeito passa a estabelecer um diálogo (nem sempre harmonioso, estável e solidário) com os costumes de sua terra natal e os sistemas de representação do lugar novo. A identidade e sua ideia de pertencimento entram em conflito. Voltando a Stuart Hall (2003), resgatamos uma reflexão sobre as migrações de povos (as diásporas) nas narrativas caribenhas, aprofundando-se na questão do hibridismo e das reconfigurações da cultura, Hall alerta que o estudo do tema é capaz de lançar luz sobre as complexidades, não apenas de se construir, mas também de se imaginar uma nação numa era de globalização. Para ele, as migrações são fundamentais “não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo sujeito imaginado está sempre em jogo” (HALL, 2003, p. 26). Segundo ele:

A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar pessoas a migrar, o que causa um espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2003, p. 28).

Em sua reflexão, em que toma como base os caribenhos negros que migraram para a Grã-Bretanha, Hall destaca que mesmo não estando em sua terra natal, os negros não eram totalmente desligados de suas raízes no Caribe. Aliás, mantinham elos fortes, principalmente, com parentes e amigos que ficavam nos locais de origem. Assim, ele se pergunta, dentro desse processo de migração, onde começam e onde terminam as fronteiras, de que forma deve-se pensar a identidade e o pertencimento à luz das migrações.

A mudança de espaço traz uma situação ambígua uma vez que causa uma espécie de multiplicidade de identidades, na medida em que se constrói uma identificação com os locais onde se assenta. No caso estudado por Hall,

cita a obra de Mary Chamberlain, o livro *Narratives of Exile and Return*, onde a autora descreve casos de caribenhos que, após anos morando em Londres, retornam ao Caribe:

Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a “terra” tornou-se irreconhecível. [...] são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente (HALL, 2003, p. 27).

Essa é uma sensação muito presente nas personagens de Torres, em Nelo, mas principalmente em Totonhim, como demonstraremos mais adiante. A narrativa evidencia a construção da identidade do sujeito, a partir de sua realização pessoal dentro de uma sociedade de consumo de bens. Neste sentido, as personagens só se constroem enquanto sujeitos, sendo reconhecidos como grandes homens a partir de seu sucesso na sociedade capitalista.

A relação dos indivíduos com os bens materiais, com o consumo desses bens, orienta a vida das personagens, no romance, e justifica suas atividades no decorrer da narrativa, sobretudo a vontade de migrar. Assim, a seca que era posta em primeiro plano em narrativas anteriores, deixa o protagonismo. O que enxota os filhos de Junco são as limitações econômicas.

Esse primeiro romance da trilogia, apesar de sido usado para evocar com maior ênfase o teor de discussões tradicionais da literatura brasileira, como a migração e a condição de vida no sertão, também serve para se pensar o tema da memória. Mesmo que esse assunto venha mais dissecado nas capítulos seguintes dada a abordagem escolhida para a pesquisa, em Essa terra a história trágica da família de Totonhim se dá por meio de uma narração feita pela memória do protagonista. Mesmo que a trama gire em torno do enforcamento do irmão, é por meio das lembranças do pai, da mãe, mas principalmente de Totonhim que o relato se presentifica. Totonhim, mesmo não exercendo a função mais importante no plano do enunciado, domina a enunciação da história,

revelando os aspectos sobre a vida dos demais personagens, com destaque para o irmão enforcado.

Todo o relato faz parte do passado. Esse passado é aflorado por meios das recordações - não apenas de Totonhim, mas também das demais personagens, o que constitui um passado em relação dentro de um outro passado. O narrador, ao presentificar ações como as de quando ele era adolescente, intercala esses eventos passados a perspectiva do narrador agora mais maduro, que no presente ressignifica os fatos.

Uma das personagens que ganha uma relevância pois meio de suas lembranças são revelados traços da memória coletiva é o pai de Totonhim. É por meio da narração de suas lembranças que a memória sobre Junco aflora. Por meio das lembranças do pai, o leitor toma conhecimento do passado da cidadezinha do sertão, que o lugar tinha sido fundado por um valente vaqueiro chamado João da Cruz, enfrentando coronéis e animais selvagens para se fixar em suas terras e dar origem ao povoado.

Quando a mãe de Totonhim convence o velho a se mudar para Feira de Santana, ele, no caminho, ao se despedir da vila, rememora afetivamente essa história de fundação de Junco, herdada de seus antepassados. Ele busca recuperar o passado glorioso valorizando as qualidades do lugar e de seu povo: “Essa praça jamais voltará a ser a mata braba que os vaqueiros (filhos e netos de João da Cruz) descobriram e desbravaram” (ET, 2005, p. 100). Assim, a trilogia, por meio da história de Nelo, Totonhim e sua família, inicia um processo de recuperação das lembranças não apenas relativas às tragédias da família, mas também as memória de Junco.

*Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram a fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava.*

**Vidas Secas.** Graciliano Ramos.

## **CAPÍTULO III**

### **O AFETO E O TRAUMA COMO IRRADIADORES DE LEMBRANÇAS EM O CACHORRO E O LOBO**

Só me resta guardar na memória as imagens do lugar onde nasci, dos seus dias ensolarados à chuva benfazeja, suas histórias intermináveis, sua fala arrastada, às vezes doce, outra áspera, conforme o momento, a ocasião. Cafunés da mãe, tias e primas. Flores no quintal, um galo no terreiro. Das noites mais longas do que os dias. Dos meus sonhos.

Guardei este lugar como última possibilidade de refúgio, para criar galinha, quando levasse um pé na bunda no emprego, na onda devastadora do enxugamento empregatício, na devastadora maré da reengenharia global. Ou quando estourasse uma guerra no Brasil. Ou anunciassem a chegada do fim do mundo, que não vai atingir esses confins, não sei se por misericórdia de Deus ou por falta de informação sobre o seu dia e hora, já que nessas terras sem rádio e sem notícias das terras civilizadas. (CL, 1997, p. 82/83).

Há um nexu entre recordação e identidade. A definição identitária de um ser implica em seu reconhecimento no mundo. Quanto maior for o hiato entre o espaço que habito e o espaço que habita em mim, maior a complexidade de uma construção identitária. Nessa direção, um dos elementos que conspira nessa construção é a memória. O que se lembra ou o que se esquece, ou, o que selecionamos para lembrar está delineado por contornos do esquecimento. A

lembrança é nosso refúgio no mundo, um reencontro, sempre intermitente consigo próprio. Como procedimento involuntário (Bergson, 1990), mergulhamos numa busca por nossas experiências, num esforço, quiçá, pelo sentido da vida. Pensemos na seguinte metáfora: o restante de um cômodo se escurece quando uma vela acesa nele é levada até um canto desse mesmo cômodo. Assim é a relação entre o lembrar e o esquecer. A vela acesa da memória.

A possibilidade, com especial destaque para a contemporaneidade, de desenvolvimento de sistemas de anotações em mídias digitais e eletrônicas, com seus potenciais dispersivos, suportes de acesso cada vez mais rápidos trazem transformações na forma como o recordar e esquecer se relacionam. Todavia, a questão é se esses suportes (com todo aparato tecnológico) substituem formas de recordar e esquecer? Os registros de filmar ou gravar, muito mais do que a memória humana criou um arquivo gigantesco de memória artificial; o que, para alguns estudiosos da Memória, implicou em uma ruptura do equilíbrio entre as potencialidades da memória humana.

Aleida Assmann (2011) estabelece uma diferença entre memória e recordação. Ela divide a memória em *ars* e *vis*, ou “arte” e “potência”, respectivamente. A memória propriamente dita, ou a lembrança esta ligada ao *vis*, que é a recordação. No primeiro caso, em *ars*, tem-se a memória mnemotécnica, que elimina a dimensão do tempo como estruturador do processo e dá-se ênfase apenas ao procedimento espacial. Especificamente a *ars* está ligada a técnicas aprendidas de memorização, algo puramente instrumental: o saber de cor e o armazenamento mecânico, muito útil para decorar conhecimentos como textos bíblicos, poesias, fórmulas matemáticas ou dados históricos.

Já o *vis* está ligado ao campo da recordação, ou seja, a um ato não deliberado. Enquanto que *ars* corresponde a coisas pensadas, o *vis* é associado a recordações de experiências pessoais que não podem ser desprendidas do sujeito e tampouco podem ser ensinadas a ele. Essa lembrança não está guardada em um repositório seguro, mas sujeita a transformações. Ela pode também ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade.

O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. Um é possibilitador do outro. Podemos também dizer: o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação. (ASSMANN, 2011, p. 34).

A identidade está em profunda intersecção com a memória seja na sua dimensão coletiva e social, conforme observa Maurice Halbwachs (1990), seja na sua dimensão histórica (Peter Burkert), seja na sua impressão de uma individualidade, as fronteiras narrativas com a imaginação e a intimidade (Paul Ricoeur).

A extrema importância na recuperação do vivido (nas formas de lembrança e esquecimento), por sua grande força de expressão. É o que Aleida chama de *imagines agente* ou “imagens de grande efeito que, por sua força impressiva, são inesquecíveis e por isso podem ser utilizadas como suporte memorativo para conceitos mais pálidos” (2011, p. 239). As imagens, além de grandes elementos de força de expressão, estão impregnadas ou carregadas de afeto e, mesmo mudas são mais eloquentes que qualquer texto, pois elas surgem na memória, em regiões nas quais o processo verbal não alcança. Isso vale principalmente para as experiências traumáticas e pré-conscientes. Citando Lutz Niethammer, Aleida postula que:

Rotinas e estados passados que, de tão importantes, permaneceram na memória via de regra são recordados de maneira claramente imagética. Por isso é comum poderem ser narrados em minúcias a um ouvinte interessado que com sua demanda os tira da irrelevância do cotidiano e quiçá facilita sua reconstrução por meio de suspensões. A isso também podem associar-se até mesmo histórias; essas descrições não têm em si mesma, no entanto, uma estrutura narrativa e não tendem a uma manifestação de sentido. (ASSMANN, 2011, p. 236).

O exemplo a fotografia, que funciona não apenas como um exemplo de analogia da recordação, mas se torna o *medium* mais importante (para a autora), uma vez que é considerada um dos indícios mais seguros daquilo que não existe mais, uma estampa do passado. “A fotografia preserva desse momento do

passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato. A fotografia é literalmente uma emancipação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm atingir-me, a mim que estou aqui” (ASSMANN, 2011, p. 238). Atreladas ao discurso, constroem um todo significativo que compõe formas de identidade.

Essa ideia conduziria à abolição do passado como mero sobejo problemático, realmente existente, material e intrínseco. Por esse motivo, deve-se retomar o problema da (in) confiabilidade da memória e investigar mais precisamente acerca das forças deformadoras ou estabilizadoras no processo da recordação (ASSMANN, 2011, p. 268).

Aleida discorre sobre forças deformadoras ou estabilizadoras no processo da recordação que encarnam o problema da (in) confiabilidade da memória. É indiscutível que a língua natural é o mais poderoso instrumento estabilizador de recordações. A facilidade de se lembrar de algo verbalizado é superior, em relação a algo que nunca tenha sido formado na linguagem natural. Quando a verbalização ocorre, não lembramos mais dos acontecimentos, mas de como foram narrados.

Para além da língua, há outros estabilizadores que entendemos ser melhor definidores da recordação. Em se tratando de recordação, as formas da privacidade, as formas do afeto assumem grande potência. As recordações são fortemente afetadas por essa força estabilizadora de forma marcante certamente porque a afecção foge ao controle do indivíduo. O afeto é responsável por expulsar o caráter de verdade objetiva das recordações. A memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas a uma verificação externa, mas também a própria revisão por parte do sujeito. Ele potencializa aquela percepção que conserva os elementos da recordação que ingressa na memória como parte de um todo, e que fica lá de forma desconexa.

Mas se esse afeto excede uma medida suportável e converte-se em um excesso, então não estabiliza mais recordações, mas a destrói. É esse o caso do *trauma*, que transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico e

interpretativo. O trauma é a impossibilidade da narração. (ASSMANN, 2011, p. 268).

É entre o afeto e o trauma que nossas recordações se movimentam. Mas falando no trauma, ele é um fator de estabilização de uma experiência que não é acessível à consciência, mas se firma nela como uma presença latente. Mais, especificamente, estabiliza uma experiência que é somente passada, que não está latente e acessível conscientemente, por isso não participa da identidade da vítima.

O trauma não se trata de uma recordação, mas de uma evocação já que é uma parte constitutiva e inalienável do ser; sem contudo ser assimilado pela estrutura identitária da pessoa. É um corpo estranho que estoura a categoria da lógica tradicional: ao mesmo tempo interno e externo, presente e ausente. “Uma bala de chumbo que não se consegue extrair do corpo com cirurgia expressa” (ASSMANN, 2011, p. 279). Esses dois exemplos de estabilizadores colocam em cheque a veracidade total e inquestionável dos fatos recordados. A lembrança é sempre entrecortada por experiências presentes que se afastam dos fatos.

Tomando por base esses estudos acerca da memória e da lembrança, mas principalmente sobre o afeto e o trauma, abordemos agora a obra *O cachorro e o lobo* levando em conta que a motivação para algumas das lembranças mais significativas da personagem se dá pelas forças do afeto e do trauma: os principais protagonistas da narrativa. Elas perfazem as forças efetivas e misteriosas no centro da história, assim como atuam na constituição da identidade pessoal de Totonhim.

### **3.1 O cão gordo e o lobo livre**

O segundo livro da trilogia de Antônio Torres, *O cachorro e o lobo* é publicado em 1997, exatamente vinte e um anos após seu antecessor *Essa terra*. O título do romance estabelece uma relação dialógica (Bakhtin) com a fábula de Esopo. Na fábula, o lobo ao encontrar um cão o inveja por este estar gordo e

bem nutrido. Ao decidir seguir-lo para saber o motivo, o lobo descobre que o cão sacrificou sua liberdade, transformando-se em cativo de seus donos, que o aprisionam durante todo o dia e só o soltam a noite para proteção da casa; no romance, a narrativa explora esse dialogismo para configurar o reencontro de filho mais novo (Totonhim) com o velho pai. O cachorro que abandonou o sertão em busca de liberdade e prosperidade, preso em um mundo de consumo e ilusão, se contrapõe à imagem do lobo - o pai e a vida simples do Junco. É certo que o lobo inveja a situação do cachorro, mas não deseja deixar o sertão, o local que projeta nele o sentimento de liberdade e realização.

O reencontro de filho com o pai simboliza o encontro paradoxal entre cidade de São Paulo e a cidade do sertão, Junco; dois mundos tão paradoxais. *O Cachorro e o lobo* configura essa narrativa do retorno, assim como em *Essa Terra*, mas desta vez é o retorno do filho mais novo, Totonhim, após vinte anos. Mesmo que o tempo da visita também seja tão breve quanto o do irmão, sua interação com o pai é bem maior. A história que, a exemplo do primeiro, é narrada em primeira pessoa pelo próprio Totonhim, mostra um protagonista no processo de autoconsciência, no qual o sentimento de solidão e vazio tomam forma e expressão. O filho mais novo, assim como o filho mais velho, deixa o Junco e somente após vinte anos retorna para rever a família.

Os mesmos vinte anos que levou Nelo para longe da mãe e do pai. O entrelaçamento entre os dois romances configura uma história de família, protagonizada pelos filhos. É pela configuração de uma memória pessoal de Totonhim que conhecemos a trajetória de 40 anos de uma família do Junco, pela partida, pelo retorno e suicídio de Nelo; posteriormente, outra partida com o filho mais novo, outro retorno. Eis a narrativa que problematiza a partida e o retorno como condição premente e paradoxal do homem contemporâneo. Se o primeiro traz um fim trágico e pessimista para aquele que regressa, este agora apresenta contornos mais positivos.

Contrastando com o suicida irmão que volta de malas vazias, Totonhim tem em sua bagagem os presentes que simbolizam a prosperidade. O único vazio que traz é o interior carregado pela insatisfação com o emprego e a solidão proporcionada pelo abandono à família. Nesse período de visita, o passado

conforma-se a partir da percepção de um homem com um pouco mais de quarenta anos.

O discurso obedece a uma focalização específica, por meio do fluxo de consciência que domina a obra, configurando uma memória do abandono do presente. Todo o relato se dá em um tempo que, se cronologicamente organizado, passa-se no curso de um dia, ou seja, dura aproximadamente vinte e quatro horas, outra vez o tempo da tragédia grega. A presença desse tempo cronológico é bem demarcada pela citação de datas e horas no romance: “São dez e meia da manhã. Isto quer dizer que estou aqui há apenas trinta minutos. E já parece um bocado de tempo. Acho até que já vi tudo que tinha que ver [...]”. (CL,1997, p.42). Mas esse único dia não apresenta apenas a narração desta data singular, desse reencontro tão esperado. Esse um dia é responsável por revelar não apenas o mundo exterior transformado, mas também o mundo interior da personagem ao desencadear uma viagem memorialística iniciada pelo seu retorno a cidade e encerrada com a volta a São Paulo.

Todavia, apesar de uma presença temporal relativamente organizada, a memória leva a narrativa a grandes deslocamentos , gerando o efeito estético de sobreposição do tempo, resultando numa memória dentro da memória, na representação de tempos diferentes do vivido, como se faz diferente a distância em relação ao presente, como percepto e afeto. As inquietações de seu presente o levam a vasculhar seu passado na busca por recordações. Essas vinte e quatro horas são povoadas por fantasmas que rondam a memória de Totonhim e que lhe garantem momentos efêmeros de afeto, predominantemente dolorosa pela constante lembrança de Nelo e da mãe:

[...] eu é que não quero ficar sozinho nesta sala, para não ter que olhar para o canto onde ele, com certeza, ainda há um certo armador de rede, o gancho onde meu irmão Nelo há vinte anos enfiou uma corda e pôs o seu pescoço e disse: “Bye-bye, Brasil”. Como vou ter que conviver com isso, com essa coisa de não querer ficar sozinho, nem à plena luz do dia, não sei. (CL, 1997, p, 28).

Ou de sua velha mãe que enlouqueceu após ver o filho enforcado:

Definitivamente não foi minha doce irmã Noêmia quem viu mamãe chegar para ver o seu herói morto (ó dia, ó vida, ó azar!) e perder o juízo na mesma hora, para que eu tivesse mais uma tarefa a cumprir nesse dia: procurar um lugar para interná-la, ainda que tivesse de rodar quinze léguas pela noite adentro, banhando-me e perfumando-me pelo caminho com os produtos liquefeitos que suas vísceras não conseguiam segurar, nos solavancos do jipe da Prefeitura. (CL, 1997, p 10).

Em *O Cachorro e o lobo*, o segundo livro da trilogia, a narrativa está estruturada em cinco partes, a saber “O telefonema”, parte mais curta do romance e composta por um único capítulo onde são apresentadas as razões que o fizeram decidir-se pelo retorno. Essa primeira parte finaliza-se com o encontro entre os dois, fato marcante que confirma a distância entre pai e filho.

Em seguida temos o relato e as voltas à memória, apresentadas com o título correspondente às três etapas de um dia: “Manhã”, “Tarde”, “Noite”. Nessas partes, compostas por mais de um capítulo, o narrador tenta recuperar as lembranças do lugar onde nasceu e suas raízes. São nelas que os fatos afetivos e traumáticos que estabilizam a memória se encontram. A quinta e última parte, intitulada “A despedida”, Totonhim diz adeus a sua terra, a seus familiares, ao povoado.

Em *O cachorro e o lobo* tem-se um livro com uma escrita mais madura que apresenta um aprimoramento de estilo do autor, pois ao tratar de temas familiares pesados e traumáticos como a injustiça, o sofrimento e a morte, o faz explorando na linguagem a marca da leveza, nos princípios defendidos por Italo Calvino (*Seis propostas para o próximo milênio*, 1988). Por isso, essa narrativa passou a ser um dos referenciais do conjunto ficcional do autor. A volta ao Junco, ponto de partida não apenas da personagem, mas também do escritor, apresenta um olhar mais apurado como se se tratasse com uma re-elaboração do espaço do sertão. Para juntar os antepassados e reunir novamente a família migrante ou pelo menos reencontrar o pai e a irmã, Totonhim criou um Junco sertanejo percebido pela memória.

Todavia, um dos pontos fortes de livro se faz menos pela representação do abandono do sertão das secas, dos retirantes, já sinalizado em *Essa terra*,

para a apresentação do sertão por meio do olhar do migrante, que saiu da cidadezinha interiorana e subdesenvolvida. O livro é um reencontro com o pai, um velho lobo capaz de dar vida e criar, mesmo que modestamente, uma extensa prole que se espalha pelo mundo a fora; porém não uma prole composta por outros lobos capazes de imitar seus feitos ou de habitar tocas do mato e liderar outras matilhas; ao contrário, uma prole de cachorros desgarrados que não conseguem sobreviver ao sertão, e passam a sonhar e perambular pelas ruas da cidade grande.

O cachorro vive em busca da felicidade e não a encontra em nenhum dos espaços que habita. Ao retornar para suas origens, sobretudo por meio da rememoração das lembranças que os espaços evocam, percebe que ali, no silêncio e simplicidade do sertão, entre os fantasmas do passado, estava tudo o que precisava. A configuração do pai é afirmativa desse sertão que também abriga e acolhe, paradoxalmente. O lobo que leva uma vida de poucas necessidades e não precisa da civilização para ser feliz; ou, na cidadezinha de Junco que no fundo da memória faz lembrar, ao filho, que o essencial é feito de pouco, e pode ser vivido ali com tanta felicidade quanto em qualquer outra parte do mundo.

Trata-se de um romance com uma linguagem profundamente explorada na expressão das afetividades, na forma da saudade e do reencontro, em um enredo sem grandes complicações. A volta do filho pródigo em contraposição ao intenso fluxo migratório discutido amplamente por romances anteriores, sobretudo os de 1930, incluindo *Essa terra*, do autor. Com um número de personagens secundários relativamente grande se comparado ao romance anterior da trilogia, (o prefeito interessado nas próprias necessidades, a professora Inês, a pobre tia Anita, o louco da cidade e o sacristão homossexual), o enredo gira em torno basicamente do pai e Totonhim. As histórias acontecem em razão e em função da cidade, do pai e das lembranças que eles evocam: quando Totonhim não está conversando com o povo, está pensando neles, sonhando ou falando deles, sempre incitado pela memória.

A presença do luar, dos cheiros, da festa de São João, do roubo de galinhas e de um toque sobrenatural, conferem à narrativa uma nostalgia sem precedentes; ao mesmo tempo em que se contrapõe à afobada metrópole

paulista. A narrativa está balizada em figuras contrastivas. Há uma constante apresentação de formas contrastivas como o velho e o novo, tradicional e moderno, pobre e rico, interior e litoral, paz e violência, antes de depois, enfim, entre sertão e cidade.

### **3.2 O espaço como elemento de evocação do *vis***

Narrar o tempo é uma das questões centrais nos estudos literários. Mas se o romance, sobretudo após o Renascimento, promove uma ruptura com a tradição atemporal trazendo enredos preocupados com a experiência individual das personagens; estes, além de passarem a ser temporais também passariam a se preocupar com a localização espacial. Assim, o espaço passou ao centro da composição narrativa, algo vital para o gênero já que o homem, além de temporal, sempre está interagindo com o espaço. Na ficção, é no espaço que se desenvolvem os episódios por onde as personagens transitam. Afinal, o que seria, por exemplo, a obra de Guimarães Rosa sem o espaço? E de Vidas secas sem a paisagem surrada pelas condições climáticas que por vezes chega a ser a protagonista do romance? E *Dom Quixote* sem os moinhos de vento?

O espaço é de fundamental importância como elemento ficcional no processo de atribuição de sentido ao texto literário. Marisa Martins Gama-Khalil, ao ler Michel Foucault, chama a atenção da relação do tempo com o espaço para o homem. A temporalidade é o fio condutor da linguagem, e essa premissa se justifica pelo fato de a linguagem restituir “o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai-se manter no tempo e manter o que diz no tempo”, sendo assim, é sempre temporal. Entretanto, ela alerta que de acordo com Foucault “ainda que admitamos que a função da linguagem seja o tempo, o seu ser - o “ser” da linguagem - é espacial”.

Segundo o filósofo Gaston Bachelard (1989), ideia de espaço associa-se à poética e pode ajudar a explicar a alma humana. Assim, o espaço geográfico ganha novo sentido, libertando-se já que não mais se limita àquilo que se vê,

que se pode mensurar, mas é também mediado pela imaginação. As imagens poéticas que compõem a narrativa em análise se constituem como um recurso importante para o entendimento do texto. Voltando a Bachelard, ele entende que os espaços estão impregnados de valores humanos e alguns se relacionam com a nossa vida íntima. São espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços louvados, espaços de hostilidade, ou mesmo, espaços amados.

As lembranças, algumas marcantes e tão excepcionais, são capazes de trazer de volta coisas voláteis e incertas que não se reconstroem apenas sob a pressão específica do presente. Para Bachelard, a casa, o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho, a concha e o canto constituem-se como espaços, tidos como felizes e que revelam uma fenomenologia do homem e sua relação com o mundo. Para se estudar os espaços de intimidade, sobretudo em *O cachorro e o lobo*, a casa é um espaço privilegiado que exprime ora afeto, ora traumas; a sua imagem se transforma na topografia do íntimo do protagonista. A casa possui uma relação com memória e o imaginário ao ganhar valores oníricos consoantes: “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (BACHELARD, 1990, p. 30).

Todos os espaços da morada permitem, quando aliados às lembranças, a evocação do devaneio e a conseqüente construção de imagens que remetem aos tesouros do passado, da infância. Em outras palavras, a casa é carregada por um encantamento. A imaginação, ao reconstruir a casa, o faz como sendo um espaço e abrigo, uma ilusão de proteção. Ela representa um berço de integração dos pensamentos, lembranças e sonhos do sujeito.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem (BACHELARD, 1990, p. 19).

A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.” (BACHELARD, 1990, p. 32). A casa é nosso ponto de referência no mundo. Ponto do qual partimos e para o qual podemos retornar. Signo de proteção, ela guarda uma penumbra e nos remete ao universo onírico, podendo conduzir ao núcleo do devaneio, onde podemos repousar o passado, abrigar o presente e deixar sonhar o porvir. Para ele, não se trata de descrever os espaços vividos, mas sim dizer como o espaço vital da casa é habitado.

Em *O cachorro e o lobo*, o protagonista volta a Junco depois de atender um chamado telefônico de sua irmã Noêmia avisando-o de que apenas ele não comparecera ao aniversário de oitenta anos de seu pai: “Sim, só fiquei sabendo quando tudo já havia acabado e todos já estavam pegando o caminho de volta. E aí uma alma deu por falta de uma rês que fazia muito se desgarrara do rebanho” (CL, 1997, p 7). Essa ligação não é responsável por apenas adverti-lo da falta; mas, sobretudo, traz à lembrança de Totonhim sua infância no sertão, com seus costumes, sua fala peculiar, sua numerosa família. “Essa voz que vinha de longe, do túnel do tempo, entoou um familiar lamento sertanejo”. (CL, 1997, p. 8), permitindo que Totonhim voltasse às origens, instigando-o a buscar sua identidade fragmentada.

– Ô essa menina. Venha cá, minha fia – carreguei bem no sotaque, esperando que ela se divertisse com isso. – Vosmecê tá mangando d’eu?

– Não, menino. Estou falando sério. Até aquele sotaque retado do nosso tempo acabou. Tabaréu da roça aqui só da idade de papai pra trás. (CL, 1997, p. 13).

Em sua volta, apesar de ser recebido com alegria, o pai não o reconhece, confundindo-o com sobrinhos e netos, isso aumenta a percepção da distância existente entre seu pai e ele: “– Agora me diga, quem é você? Sei que é da minha família. Mas não me lembro qual é. Você é algum de meus netos? É o filho do Nelo ou da Noêmia? Se é neto, só pode ser filho de algum dos meus

mais velhos (CL, 1997, p. 18). No entanto, esse reencontro com o pai sertanejo é um reencontro com uma ancestralidade que evoca a recuperação de si mesmo, uma vez que o pai, que “Uma vez lobo, sempre lobo. E indomável” (CL, 1997, p.147), ainda vive no sertão quase que de forma inalterada de quando Totonhim deixou o lugar: está no mesmo pedaço de roça que pertencia ao avô de Totonhim, morando na mesma casinha muito humilde, vivendo da criação de galinhas (com as quais sempre conversava, além de também falar com os mortos. Era ele quem fazia os caixões que enterrava os mortos da cidade, inclusive foi ele quem fez o caixão que enterrou seu filho Nelo), fumando seu cigarro de palha e tomando sua cachaça. Apesar de sua idade, seu isolamento social e das dificuldades que enfrentava, o velho pai ainda estava lúcido e saudável:

Eis aí um homem que ao tornar-se oitentão, apresenta um vigor na voz capaz de surpreender a todos os mortais, de todas as idades. Podem espalhar que suas cordas vocais estão muito bem conservadas em alcatrão, nicotina e álcool, muito álcool, cana brava. (CL, 1997, p. 19)

Ao avançar na leitura, à medida que transita pela antiga cidade, Totonhim começa a resgatar as lembranças do passado, mas é, ao retornar a sua antiga casa, que uma série de recordações é evocada: “Não sei quantas gerações nela se arrancharam, nos dias de missa, nas santas missões, nas festas da padroeira. Minha memória só pode alcançar o tempo em que os meninos da minha idade faziam a festa, embolados numa cama, em colchões e esteiras jogados no chão. (CL, 1997, p. 25).

A casa é responsável por aflorar a maior parte das lembranças do filho mais novo, tanto que dá nome aos primeiros capítulos da parte correspondente como “Manhã”. É pela cozinha que a redescoberta da casa é compartilhada com o leitor, o primeiro espaço do regresso, a velha casa onde as lembranças contrastam com o silêncio de agora. O “pedaço de terra onde o meu umbigo havia sido enterrado” (CL, 1997: 138), impregnado do cheiro do alecrim, das noites escuras, das lendas, do silêncio e da culpa: “Era como se eu estivesse pagando todos os meus pecados – os do silêncio, do esquecimento, da falta de notícias, atenções, correspondências.” (CL, 1997, p. 16).

A casa aflora um sentimento de afeto, de acolhimento e reconhecimento de uma história, de pertencimento a uma família, a um lugar. Essa infância simbolizada pela casa faz brotar lembranças saudosas. O narrador carrega a linguagem de uma vontade de aprisionar o tempo, suspendê-lo, agarrá-lo como conformação do desejo de viver novamente o passado.

[...] uma casa cheia de recordações de um tempo em que a vida parecia tão inocente quanto as letras dos boleros e guarânias. E a velha casa revisitada só tem de luxo um chuveiro, debaixo do qual eu canto a alegria de quem ainda não perdeu todas as referências. (CL, 1997, p. 120).

A cozinha com seu cheiro está carregada de afeto. Ao sentir o cheiro do feijão que o pai preparava, o fumegar das panelas, a personagem traz ao presente as conversar ao pé do fogão, as galinhas que ciscavam sem pressa no terreiro, rodeadas de pintinhos, soltas e livres como todos em Junco. Totonhim se afasta do tempo real e vive, absolutamente, o tempo da memória Ao visitar esses espaços, vai se reencontrando:

Olho para este mundo feito de casas simples, lembranças singelas e gente sossegada, tudo e todos sob um céu descampado, e me pergunto se ainda tenho um lugar aqui, se conseguiria sobreviver aqui, morar aqui. E me assusto com a pergunta. (CL, 1997, p. 46).

Todavia, nesta mesma casa onde a recordação traz lembranças de afeto, a sala ocupa um lugar relevante nas recordações. Formam-se, no narrador, as sensações e visões do fantasma do irmão, que ali pôs fim à vida. A mesma casa traz agora os traumas, aquilo que deveria ter sido esquecido ou nunca acontecido: as lembranças das mortes como a do avô, do enforcamento do irmão e da loucura da mãe:

Aqui, nesta sala em penumbra, dá até para ouvir a minha própria respiração, os meus pensamentos, as vozes que falam por ele ou através deles. [...] Volto a pensar em meu avô e no meu irmão Nelo. Pelo barulho deve ser Nelo, o atormentado, se é que ele ainda não dorme o sono dos justos. Olho para cima e não vejo nada além de ripas, caibros e telhas – simples materiais de construção, de cobertura de casas, essas coisas deste mundo. Algo se move, se mexe, faz barulho. (CL, 1997, p. 34).

E o encanto se desfaz pela abertura da janela, esse pequeno quadro, Totonhim emerge do passado:

Da janela vejo a velha e preguiçosa praça de sempre, com suas casinhas platibanda coladas umas às outras, toda iguais ou quase todas. Vejo uma ou outra pessoa andando, bem devagar, um passo hoje, outro depois de amanhã e o pensamento em anteontem. Vejo telhados enfeitados por antenas parabólicas. Vejo um garotinho azul e branco, com um caderno e um livro debaixo do braço. E penso: “Já fui você outro dia e tive muitos sonhos. Com o que você sonha? [...] E quais são os sonhos deste lugar? Um homem passa a cavalo, chapéu de couro, jaleco de couro, perneira de couro, sapatos de couro cru – deve ser o último vaqueiro. (CL, 1997, p. 45).

Essa imagem que exprime a visão pessimista que Totonhim traz do local, contrasta com outra que lhe vem à cabeça, logo em seguida: a da cidade de São Paulo. Ao olhar pela janela, ele se lembra de não estar mais na metrópole:

Da minha janela não vejo mais o Pacaembu, que agora amanhece coberto por uma névoa, uma cortina de fumaça, como toda a cidade de São Paulo. Desta janela, aqui na casa do meu avô, onde antigamente as moças ficavam olhando para a estrada, à espera dos rapazes da cidade – principalmente os que foram para São Paulo –, eu vejo o céu e me pergunto, como numa velha canção, por que são tantas coisas azuis, por que há tantas promessas de luz, tanto amor para amar e que a gente nem sabe etc. Não, daqui não vejo o mar, mas vejo o caminho que leva a ele, pela Ladeira Grande, com seu asfalto reluzente, espelhando ao sol – e esta é seguramente a maior novidade do lugar: o asfalto. (CL, 1997, p. 46).

O sertão já não mais corresponde com aquele que está em sua memória no momento da partida para São Paulo. O sertão está diferente. Há um novo sertão. A tecnologia, as antenas parabólicas e a telenovela fizeram as conversas de fim de tarde nas portas ou janelas das casas serem substituídas, afetando o modo de falar característico do campo. Com o narrador em suas lembranças cresce o desejo pelo retorno, para a reconstituição de uma identidade. Não se trata apenas de um simples encontro entre pai e filho, apesar de possuir

emprego, conhecimento e estabilidade, coisas de sujeitos inseridos no mundo contemporâneo, Totonhim não se desprende de sua história, do seu sertão.

Nesse ir e vir, por entre a cidade, o tempo cronológico não abarca o tempo da memória. Em passeio pela cidade, há o afloramento da necessidade de reconhecimento, do ser do sertão.

Eis-me aqui na mesma calçada da igreja, na mesma praça, revendo as mesmas vendas e as mesmas casas, sem ninguém que olhe pra mim, que me dê um sorriso, um abraço e um aperto de mão. Poxa, gente. Como todo mundo pode ter esquecido de que aqui joguei bola, andei de pés descalços, queimei a sola dos meus pés, vivi minhas utopias, sonhei muito e verde era a cor dos meus sonhos? [...] Por que vocês desaparecem à minha passagem? (CL, 1997: 79).

O narrador se espanta ao ver a cidade deserta, sem pessoas para cumprimentá-lo ou questioná-lo sobre sua nova vida, seus sucessos, fortunas. As pessoas não se reconhecem mais, nem mesmo aqui. O sertão é outro. Esse caminhar pelas ruas faz surgir a constatação: não há o meu mundo sem as recordações (e as histórias) do meu pai, da minha mãe, do meu irmão, figuras centrais e imagens constantes na memória do narrador. Esse percurso pela cidade não revela apenas espaços exteriores, são mais que isso: tais lugares são perspectivados enquanto espaços de reflexão. Não são apenas percursos reais.

Eles se entrelaçam com o imaginário da personagem, e evocam lembranças desejáveis, mas também indesejáveis. Ao fim, o irmão esquecido na comemoração de aniversário, o filho mais novo que não foi reconhecido pelo seu pai, após vinte anos de ausência; o mesmo filho que deixa mais uma vez a cidade da infância com a promessa de retornar para comemorar, em família, o aniversário de cem anos do pai: “- Pode deixar. Vou reunir todos os meus irmãos, para a gente já começar a comemoração dos seus cem anos.” (CL, p. 218). As fotografias do passado de Totonhim só são vasculhadas graças ao pai, ponto de referência na remontagem do tempo.

### 3.3 A volta do filho pródigo

Em *O cachorro e o lobo* o dialogismo, como base de composição formal do romance, ocorre pela relação com o discurso bíblico “A volta do filho pródigo”, trazido pela bíblia no Evangelho de São Lucas (Cap. 15:13-31). Trata-se de uma das parábolas de Jesus que aborda a perda e a redenção, na relação entre pai e filho. No relato bíblico, num certo dia um homem, proprietário de uma fazenda, se vê obrigado a reparti-la entre seus dois filhos, quando o mais jovem lhe pede a parte que lhe corresponde da herança. Logo após essa repartição, o mais jovem parte para uma terra distante de um país estrangeiro. E lá, liquida toda a sua herança. Após ter consumido tudo, o filho passa a viver privações até cair na completa miséria. Diante de muita dificuldade, o jovem consegue um emprego miserável em uma fazenda, mas insatisfeito com as condições de trabalho, decide regressar a casa do pai e pedir perdão. Ao voltar, o filho diz ao pai: “Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho”.

Todavia o pai o abraça, o beija e lhe oferece vestes limpas, assim como comida e uma festa porque agora tratava de um filho morto que revivera, que antes estava perdido e agora se reencontrara. No entanto, o irmão mais velho, ao saber do acontecido, rebela-se contra o pai e diz-lhe: “Há tantos anos que te sirvo, sem nunca transgredir mandamento algum, e tu nunca me deste um cabrito para me regalar com os meus amigos. Mas tanto que veio este teu filho, que gastou tudo quanto tinha com prostitutas, logo lhe mandaste matar o novilho gordo”. E o pai respondeu-lhe: “Filho, tu sempre estás comigo, e tudo o que é meu é teu: era, porém, necessário que houvesse banquete, e festim, pois que este teu irmão era morto e reviveu: tinha-se perdido e achou-se.”

Em *O cachorro e o lobo*, é possível estabelecer tanto pontos de aproximações quanto de distanciamento em relação à parábola. O romance pode ser entendido como uma “continuidade” analógica que possui elementos simbólicos. Começamos pelas aproximações: tanto no romance, quanto na parábola, temos a partida de um filho e a permanência de outro. No relato bíblico, o filho que parte é o mais jovem para morrer e retornar; em *O cachorro e o lobo*, é o filho mais velho aquele que primeiro parte e primeiro retorna. Totonhim, o mais jovem, só realiza a partida para seguir o exemplo do irmão mais velho, e

retorna vinte anos depois, não para morrer e nem para ficar, mas ainda assim, é o filho que retorna a casa do pai.

O pai, em ambas narrativas, recebe seus filhos com muita alegria, abraçando-os. Ambos oferecem banquetes aos filhos, mas na narrativa de Torres, é o pai quem recebe os presentes “Dei uma geral no meu guarda-roupa, para a alegria do velho. Um par de sapatos, porém, é novinho em folha, ele mesmo é quem vai tirar o selo. (CL, 1997, p. 26). Na parábola, outro ponto interessante é a configuração do ciúme por parte do irmão mais velho.

É o filho mais velho quem tem esse sentimento em relação ao afeto do pai, ao perdão do pai para com o filho mais jovem; em *O cachorro e o lobo*, Totonhim, o mais jovem, ao perceber a admiração tanto do pai quanto da mãe pelo filho mais velho (Nelo) decide migrar em busca da riqueza, projetada apenas como desejo ao primogênito. Na parábola, o filho parte em busca de uma terra prometida, com muita fartura, mas o que consegue é a perda de seu dinheiro e a miséria. Totonhim tem como a terra prometida a cidade de São Paulo. Mesmo não ficando relegado à miséria como o filho da parábola, ele não alcança a riqueza da terra prometida, tampouco o sucesso e a fartura. Em nenhuma das narrativas os desejos são realizados.

*Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.*

João Guimarães Rosa

## CAPÍTULO IV

### A MEMÓRIA EM PELO FUNDO DA AGULHA

Assim o vemos: ditado. Imóvel. A olhar para o teto e as paredes de um quarto. E a assustar-se com a sombra de uma cortina em movimento, que supôs ser o fantasma de uma alma tão penada quanto a sua. Uma alma de mulher, com certeza. (PFA, 2006, p. 8)

De origem divina, conforme a mitologia grega, a memória personifica-se em *Mnemosyne*. Na arte moderna, o discurso mnemônico atravessa a linguagem em formas de embate. Na literatura brasileira, concilia um projeto formal de romance, desde o século XIX, nas formas de memoriais, diários, confissões, autobiografias, memória de personagens, que são evocadas para testemunhar, questionar, sobretudo a História e requerer uma consciência histórica do sujeito. O passado ganha densidade estética:

Nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Que seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão fundamental do presente. Por esse passado, normalmente distante, mais ou menos imaginário, estamos prontos para lutar, para estripar o vizinho em nome da experiência anterior de seus ancestrais. Embora surja uma nova conjuntura, um novo horizonte de expectativa, uma nova sede

de fundação, nós o apagamos, o esquecemos, remetemos à frente de outros episódios, voltamos, reescrevemos a história, inventamos, em função das exigências do momento e das antigas lendas. (ROBIN, 2016, p. 31).

Tal qual um vulcão, a memória, mesmo adormecida, pode tornar-se explosiva e resgatar vestígios (resíduos, rastros, fragmentos ou traços) do passado que permitem iluminar o presente. Esses vestígios por vezes podem funcionar como “estabilizadores da lembrança”, como diria Régine Robin, e podem ainda autorizar todos os tipos de distorções do episódio lembrado.

[...] antigas lembranças se amalgamam com lembranças recentes, desassociadas de seu contexto, readaptadas, reconfiguradas, dando origem ao que poderíamos chamar de quase lendas, apoiando-se parcialmente em fatos, mas completamente defasados no tempo, antes ainda que as narrativas sejam reconfiguradas, padronizadas, fixadas [...]. (ROBIN, 2016, p. 32).

Aliás, mediante aquilo que ela chama de “imensa cacofonia” dos discursos sobre a memória, sempre “cheios de barulho, de furor, de clamores, de polêmicas e de controvérsias, de argumentação simétrica ou congruente a propósito das quais ninguém fica indiferente” (ROBIN; 2016; p. 32), ela pede um momento de detenção, de silêncio, para que se possa situar em uma estética e uma ética de responsabilidade sem cair na armadilha do “abuso da memória”. Uma nova era da memória aparece por toda parte e para onde quer que se olhe há um passado que pode estar sendo comemorado ou odiado, celebrado ou ocultado, contado, transformado, ou mesmo inventado, mas sempre se constituindo nas malhas do presente.

Segundo Robin, esses excessos de memória que nos invadem e que causam a cacofonia, esses abusos cometidos na abordagem têm levado os estudos sobre a memória e, conseqüentemente, o passado, ao que ela chama de saturação; o que poderia ser também uma das formas de esquecimento. Saturação que pode ser resultado de uma indiferença ao passado, mas também causado por uma oscilação na compreensão de que uma memória prótese que acredita poder assegurar por meio da cultura de massa, sem banalização, a transmissão viva do acontecimento depois do desaparecimento das últimas

testemunhas; sobretudo devido aos fantasmas do “tudo guardar” que acompanham nossa imersão no mundo do virtual.

A era do virtual, dos novos suportes digitais inscrevem a memória e a estoca. Mas será que esses novos meios são capazes de nos fazer diferenciar, separar o verdadeiro do falso, o original da cópia?

Somos capazes de enfrentar essa multiplicidade de discursos e representações sobre o passado, essa infinidade de informações recebidas pela internet ou pela televisão, as publicações ou os filmes? Temos ainda lugar para simplesmente experimentar o vazio, para nos instalarmos num silêncio que não seria aquele do simples esquecimento? (ROBIN, 2016, p. 22).

“Defender como Nietzsche o tempo certo para esquecer e o tempo certo para se lembrar pode levar à ideia inocente de que podemos controlar nossa memória” (SILVA, 2003, p. 61). Apenas a história é capaz de tal feito (e esse aspecto total da história que Nietzsche visou em sua crítica), além de também ser capaz de arquivar todos os acontecimentos. O registro da memória é bem mais seletivo, liga-se a lembrança e ao esquecimento, no tecer e destecer de Penélope, descrito por Walter Benjamin. Mas assim como devemos nos lembrar de esquecer, não devemos nos esquecer de lembrar.

Muitas pesquisas vêm sendo feitas acerca do tema, sobretudo em meados do século XX, com o surgimento de autores como Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Le Goff, Paul Ricoeur, Marcel Proust e James Joyce, autores que produziram relevantes estudos utilizados como referências para o tema. A partir deles, observou mais e mais a ascensão do registro da memória, que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado. Categoria abertamente mais afetiva tomando por base o relacionamento que estabelece com o passado, a memória intervém e determina boa parte dos caminhos da história, mas de maneira plural, já que na sociedade a leitura do passado se dá de forma diferente, com constantes embates. Seus conceitos, assim como os de identidade, são fundamentais para as ciências

humanas e sociais. É a memória que alimenta a identidade. Restituir a memória de uma pessoa é ao mesmo tempo restituir sua identidade.

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento. (CANDAUI, 2016, p. 60).

Por meio da memória, o indivíduo compreende o mundo, manifesta seus desejos, estrutura-o e coloca-o em ordem temporal e espacial, dando-lhe sentido. Mas acima de tudo, a memória é uma reconstrução continuamente atualizada do passado e o jogo que funda a identidade é feito de lembranças e esquecimentos. Remontar o passado por meio da memória, do esquecimento e também da imaginação que preenche as lembranças permite melhor entender o presente e, conseqüentemente o estar no mundo. Segundo Silva (2003) a palavra memória vem do grego e significa, mais imediatamente, a ação de lembrar, o lembrar dele mesmo, aquilo que permanece no espírito. Assim, ela pode ser entendida como uma instância de inventar, meditar, refletir e velar, no sentido de cuidar. Ecléa Bosi (1994), ao interpretar os conceitos propostos por Henri Bergson, alerta que a memória seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas, um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” essas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. (BOSI, 1994, p. 47).

Entende-se aqui a memória como um processo em constante movimento de construção e desconstrução, não como um objetivo a ser atingido ou uma totalidade a ser alcançada; mas, sim, como algo a que se chega sempre de forma fragmentada, inacabada, que se localiza entre o lembrar e o esquecer.

Vale dizer que o esquecimento é uma necessidade operacional da memória e, para ilustrar essa necessidade, tomemos como exemplo o conto **Funes, o memorioso**, de Jorge Luis Borges. Nele, a personagem principal, que também dá nome ao conto, após sofrer um grave acidente perde a capacidade de esquecer e se torna uma personagem possuidora de uma memória sem limites. Esse fato torna-se uma desgraça para a Funes uma vez que o acúmulo de conhecimentos em seus mínimos detalhes o impede de raciocinar e de produzir novos conhecimentos. Sua memória, como o próprio Funes a define “é como um monte de lixo” (BORGES, 2005, p. 105). Por meio desse conto, Borges problematiza e comprova de forma genial a necessidade do esquecimento para a memória.

Ecléa (1994) diz ser importante frisar que para Bergson o universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias uma vez que de um lado tem-se o par percepção-ideia, nascido no coração de um presente corporal contínuo; de outro, o fenômeno da lembrança, cujo aparecimento é descrito e explicado por outros meios. O discurso de Bergson centra-se no como se dá a passagem da percepção das coisas para o nível da consciência, da lembrança. Para ele, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros signos destinados a evocar antigas imagens. (BOSI, 1994, p. 46).

Essa lembrança é uma forma de conhecimento, uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma.

O mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm a função de trazer alguma coisa à memória. [...] Nos lugares cotidianos, inúmeras imagens nos convidam a comportamentos, nos sugerem coisas, nos exortam aos deveres, nos convidam a

fazer, nos impõem proibições, nos solicitam de diversas maneiras. (ROSSI, 2010, p. 23).

Em *Pelo fundo da agulha*, o responsável pelo afloramento da memória em Totonhim é a imagem da mãe, já idosa, com a visão afetada, passando a linha com grande precisão pelo fundo de uma agulha. É isso que o leva a recorrer à memória para reviver e analisar sua existência. Suas lembranças, selecionadas para ressaltar ou apagar determinados aspectos da vida, vêm à tona por meio de uma percepção bem íntima, o que ressalta o caráter voluntário do discurso, característica de textos memorialísticos, sejam eles autobiográficos ou não. O narrador então assume a função de editor das próprias lembranças, corrigindo-as sempre que julga necessário, em consonância com o estado de maturidade da personagem no momento em que lembra; enfim, ficcionalizando-as.

Associada às lembranças, às imagens e à imaginação, essa memória também é manipulada para servir às necessidades da personagem, o que produz ficção estando, dessa forma, vulnerável ao engano dos sentidos. Segundo Ricoeur, as manipulações da memória “devem-se à intervenção de um fator multiforme que se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas das memórias” (RICOEUR, 2007, p. 95).

Narrado a partir da vida cotidiana da personagem, agora em São Paulo, grande parte do conteúdo deste último romance reporta-se também a um tempo anterior, quando a personagem viveu no sertão baiano. Mesmo herdeiro de um modo de vida rural e arcaico, a personagem agora apresenta uma total inserção ao espaço citadino, demonstrando ter absorvido os requintes e comodidades do homem civilizado do século XXI. Pertencente à classe média, ex-funcionário de um banco, o então sertanejo agora já administra com desenvoltura os vários compromissos que uma cidade grande exige: negócios, viagens profissionais, contas de condomínio, secretária eletrônica, e-mail, celular e todos os demais elementos que integram a vida do sujeito urbano conectado ao contexto contemporâneo.

Ele, aparentemente, mostra-se libertado da vida no sertão identificando-se totalmente com o cenário à sua volta e com os lugares que visita no decorrer da vida, o que serviria para tornar a obra cosmopolita, apresentada pelo ponto

de vista de um sujeito também cosmopolita. Aliada a essa assimilação do espaço, há também a ascensão social da personagem. Na cidade, Totonhim não pertence mais a mesma camada social de seu povo do sertão, e isso provoca um desenraizamento ainda maior, aumentando a distância que se instaura entre o presente e o passado, entre Totonhim e sua terra natal.

Todavia, mesmo que haja essa identificação profunda da personagem com seu novo modo de vida, o conteúdo diegético da narrativa, assim como nas demais obras de Antônio Torres que compõem a trilogia, temos uma junção entre esses dois espaços antagônicos: campo e cidade. Mesmo que em *Pelo fundo da agulha* a cidade torne-se uma referência que auxilia o protagonista na leitura de sua própria vida, Totonhim vê-se obrigado a recorrer ao seu passado de sertanejo para narrar suas memórias.

Todavia Totonhim não é o primeiro. A escrita memorialística já tem uma tradição significativamente relevante no Brasil. Dentre um variado conjunto de obras, podemos recortar, para referendar nossa posição, as *Memórias* de Visconde de Taunay, ou *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade; *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos; ou ainda *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Obras escritas em períodos diferentes, mas todas narrativas de autores renomados, com extensa produção literária. Para discuti-la na obra em questão, será necessário postular alguns conceitos que servirão como ponto de partida, além de apresentar uma sequência significativa de outras obras que asseguram a linhagem ou tradição desse tipo de narrativa no Brasil.

Memórias são uma forma de narrar que leva a um retorno no tempo e o narrador, ao fazê-la, evoca fatos, pessoas ou acontecimentos que representem momentos vividos. Por esse caráter diverso, no qual o narrador tem mais de uma escolha, a memória não se trata de um texto uno. Ela supera o armazenamento de dados e se integra a uma dimensão criativa uma vez que, mesmo inspirada na realidade, seu elo com a ficção é absoluto.

#### 4.1 Alguns conceitos clássicos sobre a memória

Antes de adentrarmos à análise do romance, dentre tantos, faremos a recuperação dos principais eixos teóricos de alguns autores clássicos sobre a memória. A escolha deste repertório, em especial, deve-se ao estabelecimento de referências obrigatórias quando se trata de refletir não apenas sobre o tema, mas sobre a literatura, a história.

O primeiro autor que trazemos é Jacques Le Goff (1924-2014), historiador francês que dedicou sua vida a pesquisar a mentalidade do homem da Idade Média. Le Goff entende o lugar da memória como sendo um instrumento de poder, relacionado ao domínio da recordação e da tradição, além de conservar informações que podem servir ao ser humano. Em sua obra “História e Memória”, publicada em 1988, faz uma retomada de alguns conceitos, dentre os quais o da memória através estudos que vão da Idade Antiga à contemporaneidade.

Mesmo que o livro se proponha a problematizar a História enquanto ciência, as relações desta com o tempo e com a duração levam Le Goff a concluir que a memória é uma discussão crucial. Ele se ocupa em grande parte “mais da memória coletiva que das memórias individuais” (GOFF, 2013, p. 387) já que para ele é a memória coletiva uma das principais maneiras de discutir a História, além de ser o meio pelo qual o conhecimento foi em grande parte armazenado, fazendo com que uma reinterpretação do passado se tornasse possível: “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente, aos quais a memória está ora atrasada, ora adiantada (GOFF, 2013, p. 390).

Por isso, os fenômenos da memória, tanto biológicos quanto psicológicos são resultados de sistemas dinâmicos de organização que existem na medida em que essa organização os mantém ou os reconstitui. Assim, os cientistas ou estudiosos são levados a aproximarem a memória ora de fenômenos diretamente ligados a esfera das ciências humanas, ora das sociais. Tido como um comportamento narrativo, caracterizado por sua função social, por se tratar de comunicação a outrem na ausência do acontecimento ou do objeto que

constituiu seu motivo, Le Goff aproxima a memória mais de ciências como a biologia, a psicologia, a neurofisiologia e a psiquiatria, campos científicos que, segundo ele, contribuem de forma mais decisiva para a compreensão do tema, tanto social quanto historicamente. No entanto, alerta que os estudos dessas áreas do saber também suscitam a aproximação com o campo das ciências humanas uma vez que o resultado das pesquisas evidencia uma relação, sobretudo a aproximação da memória com a linguagem.

Para ele, antes de ser falada ou escrita, a ideia precisa estar armazenada na memória: “A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor, quer nos outros, quer nas bibliotecas” (GOFF, 2013, p. 389). Sentimentos humanos como o desejo, a afetividade ou a censura manipulam, consciente ou inconscientemente, a memória do indivíduo. Além disso, na coletividade, em determinados momentos históricos a memória pode ser manipulada por grupos que almejam exercer ou permanecer no poder. Para abordar a relação da memória com a história, o teórico evoca o tema separadamente nas sociedades que possuíam, simultaneamente, a memória oral e a memória escrita: “A fase medieval de equilíbrio entre as duas memórias, com as transformações importantes das funções de cada uma delas; a fase moderna de processos decisivos de memória escrita, ligada à imprensa e à alfabetização (GOFF, 2013, p. 391).

Segundo Le Goff, os povos que dominavam a escrita detinham uma cultura diferente da dos povos ágrafos, porém, não radicalmente divergente já que, mesmo não possuindo o registro, os povos com escrita também eram capazes de cultivar suas tradições por meio de narrativas mitológicas transmitidas oralmente. Porém, em oposição aos povos que dominavam a escrita, a narração não se fazia de forma mecânica, por meio de estratégias de memorização, e, sim, por “vontade de manter em boa forma uma memória mais criadora que repetitiva; não estarão aqui duas das principais razões da vitalidade da memória coletiva nas sociedades sem escrita” (LE GOFF, 2003, p. 426).

A partir da escrita, somada ao crescimento das cidades, os homens passaram a inscrever suas aventuras, vitórias e conquistas em monumentos e

isso trouxe a possibilidade de registrar, marcar, memorizar, mas também reordenar e reexaminar os fatos, ocasionando uma transformação na memória da coletividade, que atingiu seu ápice com o cristianismo e o consequente domínio do conhecimento por parte da Igreja, que passou a cultivar mais a memória dos mortos, sobretudo fatos relacionados a Cristo e santos, dividindo memória entre litúrgica e laica.

Com a chegada do progresso, sobretudo com o aparecimento da imprensa, há uma revolução na memória ocidental, que passou a remeter-se a festas nacionais, comemorações (moedas, medalhas, etc.), construção de monumentos de lembrança, abertura de museus e fotografias. A imprensa, principalmente, possibilitou a exteriorização da memória individual e também evidenciou sua incapacidade de abarcar toda a proporção atingida pelo conteúdo das bibliotecas que se constituíam como um imenso arquivo. Segundo *Le Goff*, a História é um importante fator de elucidação da relevância do papel da memória para a construção daquilo que hoje se denomina como humanidade.

Quase na mesma linha de *Le Goff*, na direção de uma abordagem coletiva da memória, destacamos a pesquisa Maurice Halbwachs (1877-1945), sociólogo francês que se destacou por seus trabalhos sobre a memória coletiva. Para esse teórico, mesmo que à primeira vista, quando se fala em memória, o pensamento acreditar tratar-se de um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa, ela deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social, submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes, seja em relação ao espaço, seja em relação ao tempo. Vários elementos a constituem, individual ou coletivamente, e eles podem traduzir-se em acontecimentos vividos pessoalmente ou em grupo.

Os acontecimentos e transformações espaciais que marcam tanto uma região quanto um grupo podem, graças à memória, ser transmitidos ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. A memória também pode se constituir por pessoas, personagens e lugares. Esses elementos, particularmente ligados à lembrança, podem por vezes constituir ou modificar a identidade do sujeito. A identidade está, essencialmente, fundada pela memória; ela é uma linha que liga o sujeito ao passado, e não apenas ao passado que ele próprio viveu. Segundo Pollak, a identidade é formada de três elementos

essenciais: pertencimento ao grupo; continuidade dentro do tempo; finalmente, o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. Para ele, se um desses sentimentos de unidade se rompem, fenômenos patológicos surgem. Então, “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 05).

Maurice Halbwachs entende que a memória nunca é exclusivamente individual, uma tábula rasa,; ao contrário, é composta do que ele chama de “quadros sociais da memória”. Mesmo que se considere a memória individual, que nunca é isolada ou fechada, ao evocar o passado tem-se a necessidade de apelar às lembranças dos outros para se reportar a pontos de referência que existem no mundo exterior e que são fixados pela sociedade. “Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio” (HALBWACHS, 1990 p. 54).

Isso, para o teórico, reforça o pensamento de que a memória é sempre constituída em grupo, condição necessária uma vez que as lembranças dependem de sua ausência e/ou presença nesse grupo. Durkheim, de quem Halbwachs era discípulo, já evocava a impossibilidade de se localizar lembranças sem tomar como referência quadros sociais que ajudam na reconstrução da memória. Apesar de coletiva, Halbwachs também destaca a presença da memória individual, mas esta rememoração pessoal está atrelada dentro de malhas sociais de solidariedade múltipla, traduzidas pela linguagem.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não precisamos que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Em outras palavras, todo indivíduo possui ou já possuiu um grupo de referência, com o qual estabeleceu uma rede de pensamentos. Assim, na construção da memória, recorre-se também a grupos como a família, a religião e a classe social, materializados não pela presença física, mas pela possibilidade de reviver os modos de pensamento e a experiência comum desse grupo. São as relações desses grupos que constituem a lembrança, que não se trata de sentimentos isolados; mas necessidade de uma comunidade afetiva. É o apego da comunidade, com seus dados e noções partilhadas que permite lembrar:

[...] desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu. Poderíamos dizer, também: é preciso que desde esse momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e de nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns a seus membros. (HALBWACHS, 1990, p. 29).

Mesmo que a memória coletiva envolva memórias individuais, aquela, segundo Halbwachs, não se confunde com esta uma vez que a coletiva evolui segundo suas leis e “se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal.” (HALBWACHS, 1990, p. 53/54). Portanto, é impossível realizar a rememoração e a localização das lembranças dissociadas dos contextos sociais que servem para auxiliar na reconstrução da memória. Os espaços, os lugares e, sobretudo, os grupos que ali habitam, facilitam a “ativação” da lembrança. Assim, a memória se constrói a partir da convivência entre indivíduos, uns com os outros, em uma mesma sociedade ou grupo social. Trata-se de um trabalho de reconstruir o que se foi, a partir do que se é, porque as memórias que guardamos não são imagens exatas do acontecido; mas aquelas que nossa consciência atual nos apresenta, que devido a sutileza e ao fortalecimento que o tempo traz às relações, banalizam-se passando despercebidas no dia-a-dia.

A coletividade influencia até na memorização e no conhecimento das categorias cronotópicas ( Bakhtin) de tempo e espaço. No espaço, alguns elementos ativam lembranças contidas na memória e, sem elementos, talvez essas lembranças caíssem no esquecimento. Até mesmo objetos têm a capacidade de guardar marcas e lembranças de acontecimentos. “Nosso entorno material leva nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro”. (HALBWACHS, 2007, p. 130).

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Mesmo o tempo é uma representação coletiva. Novamente tomando Durkheim como base, Halbwachs (1990, p. 90) observa que um indivíduo isolado poderia ignorar o tempo que se esvai, e se achar incapaz de medir a duração, mas que a vida em sociedade implica que todos os homens se ajustem aos tempos e às durações, e conheçam bem as convenções das quais são objeto. O tempo está dividido da mesma maneira para todos os grupos e membros da sociedade, o diferencial é a consciência da duração.

Walter Benjamin é um autor fundamental para a reflexão de questões como a modernidade e a contemporaneidade, e suas ideias vêm resignificando o estudo da memória e sua relação com a História e a Literatura. Aliás, o eixo estabelecido entre a História e a Literatura é colocado como uma das questões centrais de seus escritos. No entanto, em dois textos, “Sobre o conceito de História” e “Imagem de Proust”, que junto com “O Narrador” figuram entre seus trabalhos mais importantes, Benjamin apresenta um conceito diferenciado de memória, alicerçado nas leituras que fez da obra de Marcel Proust, da qual ele formulou que o passado é uma eterna e ininterrupta construção feito por meio da rememoração, aquilo que Jeanne-Marie Gagnebin chamará de “a presença do passado no presente”. Assim, a História não seria, como quer o positivismo, uma reconstrução tal qual de uma época; mas, sim, uma construção. Benjamin não formulou um método rigoroso e preciso sobre o que vem a ser a memória, tampouco almejou dominá-lo por meio de procedimentos muito bem formulados e definidos, mas direcionou um pensamento de que o ser é conduzido à revelia

da consciência. Para ele, por meio da memória involuntária, Proust se funde a sua obra por meio da memória como ato de rememoração da História.

É a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no presente, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann, quando Proust, no 13º volume, percorre uma última vez a região de Combray, e percebe o entrelaçamento dos caminhos (BENJAMIN, 2012, p. 46).

Ao considerar os estudos de Henri Bergson sobre a memória, Benjamin se surpreende com a preocupação do crítico com as relações entre a matéria e a memória, então formula alguns estudos sobre o tema utilizando a obra de Marcel Proust. Aliás, é na obra do escritor francês onde podemos ver mais claramente a realização de muitos dos seus conceitos, sobretudo o de memória. De modo geral, Walter Benjamin formula um estudo da memória na forma de esquecimento. Em outras palavras, para o crítico, a memória não seria aquilo que lembramos, mas aquilo que por alguma razão não esquecemos; Em outras palavras, a memória não é algo voluntário, ela é algo que atinge o ser sem que seja propositalmente convocada e o impele a um novo passado repleto de possibilidades. Ecleia Bosi assim interpreta:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p. 55).

Por meio dessa citação, Ecleia, apoiada também nas teorias de Bergson e Walter Benjamin, coloca a memória não como algo acionado por meio de interferências diretas da realidade presente sobre o sujeito, como um simples “estímulo-resposta”, mas como uma interpretação subjetiva entre as experiências cotidianas e as vivências do passado. Benjamin opta por evocar uma imagem visual em nome de uma representação da moral que carrega uma discrepância entre a vida e a poesia, elementos fortemente ligados à formação das imagens de memória que Proust traz em *Em busca do tempo perdido*.

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que já foi capturado. (BENJAMIN, 2012, p. 36).

Para Benjamin, a obra de Proust transforma a lembrança num registro que não corresponde exatamente ao evento vivido como de fato acontecera; mas num esforço por viver e cristalizar essa lembrança do vivido não pela experiência de vida, numa re-experimentação do passado proporcionado pela ação presente. Então, Benjamin descreve dois tipos de memória: a voluntária, aquela que se coloca a serviço do intelecto lembrando eventos pela conservação intencional do passado, recria o passado dentro de um momento específico do presente. E a involuntária, que se dá por meio da continuidade temporal, ou seja, uma experiência que constitui a tradição, que mantém a continuidade entre presente e passado. Por meio dessa memória, o indivíduo perde a capacidade de assimilar dados do mundo apenas pela vivência. A experiência só seria transmitida por meio do tempo por ser um processo que vive com a tradição.

Memória voluntária e involuntária são formas de experiências humanas e precisam ser analisadas sob a ótica da modernidade. Essas experiências se entrelaçam e se repetem muitas vezes. Assim, embora ela possa ser recuperada em um momento determinado do presente, ela também está gravada em ações que se adquire durante a vida. Walter Benjamin em sua discussão sobre a narrativa, a relaciona com a experiência e com a memória. Ao tomar a forma de romance, não há mais espaço para uma narração articulada a experiência coletiva, mas uma rememoração onde se tenta restituir ao vivido a experiência. Porém, como conclui o crítico, a vida moderna reduzida ao consumo de mercadorias denominadas de bens culturais, a existência individual nas grandes metrópoles, não permite a constituição da experiência.

Henri-Louis Bergson (1859-1941) foi um intelectual francês que dedicou seus estudos quase que totalmente a filosofia fenomenológica, tanto que suas obras se tornaram referências para os mais diversos campos do saber, com especial destaque para as Letras e a Filosofia. Viveu em um período onde predominavam as ciências positivistas e cientificistas, ditas como exatas e que pregavam que os dados ou evidências científicas deveriam ser empiricamente observados, medidos e inscritos em cadeias de causa e efeito. Os fenômenos deveriam se repetir de forma idêntica para que fossem enquadrados como ciência.

Porém, o filósofo observou que ao se tratar de fenômenos da natureza humana e sua realidade interior, tais métodos não se mostravam adequados uma vez que os fenômenos nunca coincidiam, mas sempre se mostravam únicos e específicos. Dentre sua obra, “Matéria e Memória”, originalmente publicada em 1896, é uma das mais utilizadas para abordar os fenômenos humanos. Nela, Bergson traz conceitos importantes para analisar questões como a memória e sua relação com a matéria, feita por meio das imagens, além da duração e da percepção.

A memória é sem dúvida uma das capacidades humanas mais fascinantes da ciência, além de desafiadora para o pensamento. Bergson a aborda partindo do pressuposto de que é fonte primária para o conhecimento da realidade. Vale ressaltar aqui que Bergson está inserido no final do século XIX e início do século XX, momento que o cientificismo realizava importantes

descobertas acerca da localização de funções cerebrais, materializando assim atividades anteriormente consideradas como espirituais.

Para pensar a memória, o filósofo parte da relação do corpo com o espírito no momento da formação das imagens, não atribuindo um papel preponderante ao cérebro, como era proposto pelo Positivismo e pelo Cientificismo, já que mesmo que a mente dependa do cérebro para realizar operações, essas operações, mentais e cerebrais, não são duas perspectivas distintas de um mesmo fenômeno. Trata-se de uma dependência que não é tão lógica a ponto de reduzir a mente ao cérebro. Assim, a memória não pode ser abordada apenas sobre a perspectiva da fisiologia cerebral, mas sim sob uma perspectiva de dependência recíproca entre corpo e alma, e a lembrança representa o ponto em comum entre o espírito e a matéria. Se o sujeito lembra, isso quase sempre se dá por uma tarefa paciente de reconstituição.

Em sua concepção, matéria e memória são radicalmente diferentes devido às suas naturezas que são diversas. Ao se tentar vincular os dois conceitos, é preciso ter em mente que o segundo não é algo especializado em armazenar, o que faria do cérebro (representante da matéria) e suas células apenas locais de armazenamento de arquivo do passado. Ao formular um novo pensamento para a memória, o filósofo rompe com a tradição de sua época, pois acredita que o cérebro não é um órgão de representação, especulação e puro conhecimento. Bergson não o enxerga como um órgão sempre remetido à ação vitalmente interessada.

Para rejeitar diversas perspectiva sobre a concepção do cérebro como um armazenador de imagens e lembranças, ele considera as doenças da memória. As afasias, por exemplo, que seriam lesões locais no cérebro, Bergson entende que a lesão psicológica não será uma eliminação das lembranças, mas sim uma impossibilidade de acessá-las.

Como forma de provar essa tese, aborda o esforço empreendido, ou algumas emoções, que podem trazer à tona, de forma brusca, a consciência ou palavras que acreditavam-se perdidas. Isso significa que as lembranças não se situam ou se arquivam em células do cérebro. E o esquecimento também não se equivale à uma operação simplesmente negativa, de eliminação das lembranças. O cérebro auxilia a fazer emergir uma lembrança útil, mas, além

disso, auxilia a afastar de forma provisória todas as outras. Ele inibe algumas lembranças, esquece, e isso é necessário à vida.

A leitura do mundo feita por meio das imagens e isso é apreendido pelo corpo, sobretudo para que ele tenha acesso às lembranças. A fim de refletir sobre a memória enquanto criação da subjetividade, é necessário que algumas funções corporais sejam observadas, bem como suas potencialidades em relação às imagens, que são exteriores a ele.

O universo é um todo formado por imagens, a leitura do mundo é feita por meio dessas imagens. Em conjunto, as imagens formam a matéria que por sua vez possuem sua existência situada entre coisa e representação. Tratam-se de partes virtuais do universo material e podem existir sem serem percebidas, mas é a percepção que escolhe os objetos de sua representação, que é apreendida pelo corpo. O corpo, por sua vez, assume um papel de agente central da relação do espírito com a matéria, pois é ele que se relaciona com a realidade (imagens), e é nele que a matéria retorna, podendo ou não fixar-se. Matéria e espírito só percebem e são percebidos por meio do corpo. É a partir da materialidade e espiritualidade do corpo e também da interferência que esse corpo realiza em outras materialidades e espiritualidades que se dá o início da relação entre a matéria e o espírito, condensada pelo conceito de memória. Entender a relação entre esses conceitos é de fundamental importância para compreender o modo como o filósofo entende a memória.

De modo geral, o cérebro, o corpo, os impulsos cerebrais, os nervos, tudo que envolve a percepção, é matéria. Se toda matéria é imagem, o cérebro, o corpo também o são. Quando o cientista infere que os fenômenos mentais são explicados apenas pelo cérebro, ele está levando em conta que a realidade objetiva (o universo, as coisas) também é um produto do cérebro. No entanto, o instrumento de raciocínio que o homem usa para decifrar a realidade é parte dessa realidade, que não pode vê-la completamente:

[...] o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também [...] é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro [...] Nem os nervos

nem os centros nervosos podem, portanto condicionar a imagem do universo. (BERGSON, 1999, p. 13-14).

Nele se operam vários arranjos e processos fisiológicos.

O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é "efetuar a comunicação", ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada àquilo que recebe; mas, como todos os órgãos perceptivos lhe enviam seus últimos prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí seus representantes titulares, ele constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto. (BERGSON, 1999, p. 51).

Como esclarece a citação, apesar de importantes, as operações cerebrais do corpo não acrescentam nada àquilo que recebem, é preciso que uma construção abstrata ocorra no corpo de modo a receber, processar e registrar a interação com a realidade e produzir um conhecimento. Dessa operação de interação resultariam imagens que se tornariam referência sobre como agir/sofrer uma ação, e à medida que as interações do corpo com a matéria vão ocorrendo e relacionando-se com o cérebro, que as identifica e fazem surgir novas interações, surgem as experiências, que ao passo que vão se acumulando em volume, precisam ser armazenadas ou não. Assim nasce a memória. Quando armazenadas, é importante ressaltar que não é fruto de uma percepção simples, uma especulação em busca de conhecimento, uma interação fortuita com o mundo material; todavia, de uma experiência que de alguma maneira produziu um trauma, deixou uma marca profunda no sujeito, o afetou, ou seja, trata-se de uma imagem definidora de um evento específico.

Há, portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superficialidade, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade. (BERGSON, 1999, p. 54).

O corpo humano mantém um posicionamento privilegiado perante às imagens e objetos como um todo já que é capaz de estabelecer ações diferentes, de forma que “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 1990, p. 12). Dessa forma, a relação corpo-imagem é muito mais do que uma relação de causa e efeito. Ela atua como representante inicial para o entendimento das formas de criação de imagens. Assim, além de ter uma posição privilegiada, o corpo se apresenta como um tipo de elemento ativo na relação entre imagem e subjetividade. “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo” (BERGSON, 1990, p. 10).

Apesar de privilegiado em relação a outras imagens, livre de automatismos e ações mecânicas, com a possibilidade de hesitação perante alguns estímulos e a capacidade de produzir novos fatos que não ocorrem com outras imagens que estão submetidas apenas às leis físicas, o corpo não fabrica representações, ele necessita de algo para isso: a percepção. É ela que transmite ao corpo suas ações. “O corpo não contribui diretamente à representação nem na percepção, nem na memória, nem nas operações superiores do espírito” (BERGSON, 1990, p.253). Por meio da percepção, temos uma apreensão direta e intuitiva da realidade. Ela informa o corpo sobre os objetos exteriores e traduzem ações possíveis. “O estado cerebral corresponde exatamente à percepção. Ele não é nem sua causa, nem seu efeito nem (...) seu duplicado: ele a continua simplesmente, a percepção é nossa ação virtual e o estado cerebral nossa ação começada” (BERGSON, 1990, p.262).

Os estados cerebrais não equivalem à percepção já que sua seleção entre o conjunto de imagens é efeito de um discernimento do espírito. Essa seleção de imagens é feita com base no uso que dela fazemos e, mediante as experiências internalizadas, cria-se representações (quando a experiência não é tão presente no cotidiano) ou ações (quando ela se vincula de forma mais sistemática ao cotidiano). São essas representações e essas ações que formam a memória. Algumas se vinculam mais à necessidade de interação cotidiana com imagens rotineiras, vinculadas a vida prática; outras são mais espontâneas.

[...] A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 1999, p.77).

A percepção pode, sim, apreender o essencial da matéria, mas para que isso se transforme em conhecimento completo do objeto é preciso que a memória entre em cena. Assim, a memória ocupa um lugar central na construção do conhecimento uma vez que ela acontece junto com a percepção. Ela se faz presente em todos os atos da percepção “é preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar” (BERGSON, 1999, p. 69). Percepção é uma lembrança forte. Para fundamentar e desenvolver sua argumentação sobre a teoria da memória, Bergson institui o conceito de duração, ou seja, a impossibilidade de se dividir um movimento em instantes.

O tempo, compreendido como sucessão, continuidade, mudança, criação e memória, não pode ser separado dos acontecimentos, objetivos ou subjetivos. O tempo vivido, ou subjetivo não tem a regularidade dos relógios. Basta verificarmos que em momentos de dor e sofrimentos, o tempo parece arrastar-se. Já em momentos de alegria, felicidade ou prazer aparentemente ele acelera-se. Assim, a duração não se trata de uma sucessão de instantes já que isso impediria o prolongamento do passado no atual, a evolução: A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 1999, p. 47). Assim, o passado cresce e se conserva dentro de nós sem tréguas. Ele nos acompanha por inteiro, nos tornando a condensação da história vivida desde o nosso nascimento, e até antes dele, só que boa parte permanece escondida no inconsciente uma vez que o cérebro reprime quase que sua totalidade permitindo a consciência acessar apenas aquilo que possa ser útil a situação do presente. A percepção do presente tem sempre como fim esclarecer a situação atual, a luz de circunstâncias que se precederam e se seguiram.

Ao se voltar a um ponto mais interior da vida, onde está o passado, acrescenta-se a ele o presente: isso é o que Bergson chama da duração pura, que é a memória, a consciência e a liberdade. Isso não consiste em uma série de instantes idênticos, pois o momento seguinte contém sempre, além daquele que o precedeu, a lembrança deixada por este. Determinado momento não desaparece quando um outro aparece, os dois se coadunam. Toda percepção, assim, já é memória, que reaparece quando se faz necessário segundo a necessidade.

São as necessidades da ação que determinam as leis da evocação e a consciência deixa (re) aparecer as lembranças que podem contribuir para o presente. As lembranças se conservam na duração do passado já que quando queremos lembrar algo, damos uma espécie de salto em busca de um local específico do passado, um passado que jamais se reconstituiria se já não tivesse se constituído inicialmente. É isso que impede a sucessão e exige a coexistência. O passado se conserva. O presente passa. A conservação do passado, essa sobrevivência dele é o que Bergson chama de duração, e duração é memória. O passado não sobrevive psicológica ou fisiologicamente no cérebro porque não deixou de ser, apenas deixou de ser útil. Isso impossibilita a duração de ser uma realidade psicológica.

Todavia, a partir dos estudos de Bergson, Bachelard irá fazer um contraponto considerando, especificamente, a questão da duração, ou, sua continuidade. Para Bachelard a duração não ocorre apenas em função do tempo; mas, por uma interpretação psicológica afetada pela experiência do instante, a única realidade perceptível e objetiva do tempo. Enquanto Bergson postula que a continuidade da duração é um pensar intuitivo que não pode ser quebrado por ser determinada pela experiência íntima interior, o eu que vive situa-se no tempo que decorre e é pela consciência que intuímos essa duração, Bachelard firma que:

[...] a continuidade pode apresentar-se como características do psiquismo, mas que não se poderia, contudo, tomar essas características como acabadas, sólidas, constantes. É preciso construí-las. É preciso sustentá-las. De modo que, enfim, a continuidade da duração não se apresenta como um dado imediato, mas como um problema. (BACHELARD, 1994, p. 16).

Para Bachelard, existem lacunas na duração já que ela é um movimento, deve também envolver seu contrário, ou seja, o repouso. Para ele, o tempo e, conseqüentemente, o ser não é pleno; os fenômenos não duram todos do mesmo modo. A concepção de tempo único, levando embora nossa alma e as coisas para sempre só poderia corresponder a uma visão de conjunto que resume de forma muito imperfeita a diversidade temporal dos fenômenos. Não há sincronismo entre a passagem das coisas e a fuga abstrata do tempo. É necessário estudar os fenômenos temporais cada qual segundo um ritmo apropriado, um ponto de vista particular. O que dura é apenas aquilo que tem razão para recomeçar. Para que haja a duração, é preciso que se confie em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes.

Mas sendo a memória uma realidade do espírito, ou, algo para além da matéria, Bergson não compartilhava de algumas correntes científicas da época que pregavam que o homem poderia conhecer tudo através de sua capacidade intelectual uma vez que o cérebro é uma parte do mundo material. Ele alinha sua abordagem com o conceito de lembrança, classificada de duas formas.

A primeira é a lembrança espontânea, que é imediatamente perfeita, cujo tempo é incapaz de acrescentar qualquer coisa à sua imagem sem desnaturá-la. Ela é responsável pela conservação de local e data. Já a segunda é a lembrança aprendida, que sairá do tempo ao passo em que a lição for melhor conhecida, tornando-se assim cada vez mais impessoal. Dessas duas memórias, o autor aponta a primeira como efetivamente a memória por excelência uma vez que a existência de uma memória pura, inalterável, que é capaz de se contrapor à lembrança-imagem e à percepção, é possível, mesmo que nenhuma seja produzida de forma isolada. Para ele, a percepção nunca será um mero contato entre espírito e objeto presente, pois se encontra totalmente envolvida nas lembranças-imagens que a complementam, e fazem sua interpretação. A lembrança-imagem participa da lembrança-pura que começa a materializar.

As imagens se relacionam entre si e fazem o universo girar. A noção de movimento é central para Bergson, já que é nele que estabelece a relação entre as diversas imagens, sobretudo entre o corpo e o espírito. Assim, as imagens se

relacionam intimamente com a memória já que são delas que o corpo retira os acontecimentos resultado da relação com a sociedade ou outros objetos. É por meio de nosso corpo que, subjetivamente, interagimos com o mundo e, conseqüentemente, construímos os objetos. Por isso, Bergson pensa as ações do corpo sobre as coisas de duas maneiras, por meio dos conceitos de imagem-lembrança e imagem-ação.

A memória rege a relação do corpo com a matéria utilizando-se do passado e de presente. A Imagem-lembrança é a parte inteligível da relação com os objetos, na qual identificamos as imagens e tentamos recuperar sua utilidade para nossas vidas. É o reconhecimento dos objetos, a memorização de nossas experiências e nossos hábitos.

Por ela [imagem-lembrança] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (BERGSON, 1990, p. 62).

Mas existe outro tipo de imagem, uma que não apenas reconhece como hábito uma atividade passada, mas que recria esse passado. São as imagens-ação, que sempre se voltam para o presente sensível. Elas são responsáveis pela encenação da vida e não pela representação do passado.

Assim, a relação das imagens-lembranças (passado) com as imagens-ação (presente) permitem ao corpo lembrar e identificar fatos e acontecimentos, ou produzir e encenar nossa vida sobre as imagens. Por isso a memória se constitui de passado e presente, ou seja, de duração, forma com a qual o corpo se posiciona no tempo e no espaço. No passado buscamos entender as coisas e no presente agimos sobre elas. A memória acompanha o sujeito ao longo de toda a sua vida, atualizando-se conforme as ações demandam. Isso faz com que o sujeito esteja imerso na duração, na temporalidade que dura, fazendo com que a memória não seja, de forma alguma, uma regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, um progresso do passado ao presente.

A duração, portanto, é fundamental na compreensão do conceito de tempo (e de vida), por ser o fio condutor que liga o tempo, compreendido como

sucessão, continuidade, mudança, memória e criação, e não pode ser separada dos acontecimentos, sejam eles subjetivos ou objetivos. Esse fio, ou como Bergson dizia, a intuição da duração, leva a criação do método intuitivo, que permite uma inserção nas coisas de forma mais atenta aos movimentos, mais interessada no tempo do que no espaço. Segundo Deleuze,

A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras escritas, que constituem o que Bergson chama de precisão em filosofia. (DELEUZE, 1999, p. 7).

A intuição é o conhecimento que vem do interior, como um colocar-se dentro dos objetos, no interior da realidade concreta, um conhecimento desinteressado, desvinculado das construções que usamos para nos expressar, mas que permitem que apareça aquilo que realmente somos: os dados imediatos, a vida interior. A ciência apreende o conhecimento exterior, mas a consciência usa o conhecimento intuitivo ao voltar-se para a duração interior, onde os fatos não se justapõem de maneira sucessiva e quase repetida, mas se interpenetram, escapando à lei e à medida.

A ideia da intuição é base para o desenvolvimento do conceito de duração.

Se nossa existência fosse composta por estados separados cuja síntese tivesse que ser feita por um “eu” impassível, não haveria duração para nós. Pois um eu que não muda, não dura, e um estado psicológico que permanece idêntico a si mesmo enquanto não é substituído pelo estado seguinte tampouco dura. Assim sendo, podemos alinhar à vontade esses estados uns ao lado dos outros sobre o “eu” que os sustenta, esses sólidos enfileirados no sólido nunca resultarão na duração que flui. A verdade é que obtemos assim uma imitação artificial da vida interior, um equivalente estático que se prestará melhor às exigências da lógica e da linguagem, justamente porque o tempo real terá sido dele eliminado. Mas, quanto à vida psicológica, tal como se desenrola por sob os símbolos que a recobrem, percebe-se sem dificuldade que o tempo é o tecido mesmo de que ela é feita. (BERGSON, 2005, p. 4).

Dessa forma, os problemas são apresentados e solucionados em função do tempo e não do espaço. É por meio da duração e da submissão dos problemas da duração que se torna possível solucioná-los temporalmente. A percepção do presente obedece à atenção à vida, o que significa que se mune de uma utilidade de vida prática, não podendo existir sem a lembrança, formulação essa que assegura a continuidade entre o passado e o presente.

[...] na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 1990, p. 47).

Para elaborar o pensamento sobre a duração, Bergson partiu da premissa da existência de um passado ontológico que assegura a existência de diversos passados concretos, assim como a percepção do presente. Dessa forma, primeiro o sujeito se recoloca no passado como um todo, esse passado é o passado ontológico que permite a conservação do passado em si, inteiro. Essa concepção de recolocar-se no passado como um todo pode ser considerada como um avanço ontológico, pois não seria possível estar ainda em uma dimensão psicológica, uma vez que esse avanço significa, antes de qualquer coisa, a despersonalização, a saída do mundo da utilidade e da atenção à vida.

Mas nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção (BERGSON, 1990, p. 156).

A imagem-lembrança se condensa em forma e se permeia de tentativas de imitar a percepção e de confundir-se com ela, ainda que possuam naturezas diferentes. Ao sentido inicial, no qual a matéria se compõe de imagens que atuam e reagem, sintetizada na expressão de imagem-movimento, atrela-se a

noção de imagem-lembrança após o avanço ontológico. A noção de imagem-lembrança se intensifica diante da definição da imagem-movimento ao passo que se refere a uma forma mais imediata ao modo pelo qual os indivíduos se relacionam com as coisas do mundo em que vive.

A duração constitui-se como a essência do ser e não pode ser mensurada e nem submetida a uma espacialização sem o intermédio da linguagem. Ela não pode ser apreendida pelo intelecto tampouco pela inteligência, que são categorias espaciais. A duração é um estado psicológico interior a que estamos submetidos ininterruptamente, é um tempo indivisível onde a memória prolonga o presente.

Ao longo de toda a história da filosofia, tempo e espaço são colocados juntos e tratados como coisas do mesmo gênero. Estuda-se então o espaço, determina-se sua natureza e função, depois transporta-se para o tempo as conclusões obtidas. As teorias do espaço e as do tempo são, assim, paralelas. Para passar de uma à outra foi suficiente mudar uma palavra: substituiu-se “justaposição” por “sucessão”. Desviou-se sistematicamente da duração real. Por quê? A ciência tem suas razões para fazê-lo; mas a metafísica, que precedeu a ciência, já operava desta maneira, e não possuía as mesmas razões. Examinando as doutrinas, pareceu-nos que a linguagem havia desempenhado aí um importante papel. A duração se exprime sempre em extensão. Os termos que designam o tempo são tomados à linguagem do espaço. Quando evocamos o tempo, é o espaço que responde ao chamado. A metafísica teve de se conformar aos hábitos de linguagem, os quais se regram pelo senso comum. (BERGSON, 2005, p. 104).

Perceber a realidade é antes de tudo reconhecê-la. Só se percebe aquilo que já se conhece, que se tem um registro anterior que se relaciona, por analogia ou semelhança, com aquilo que é percebido. Este registro é a memória, que se presentifica à medida que nossa percepção a solicita e a convoca em direção à nossa ação possível sobre a realidade. É dessa forma que percepção e memória se relacionam. Duração, memória e percepção encontram-se entrelaçados na teoria de Henri Bergson. Ter a consciência de que somos seres temporais que duram é reconhecer a própria existência da memória, ou ter a consciência de nosso movimento interno ininterrupto de constante transformação.

O corpo, com tudo o que o permeia, é uma ferramenta que move o passado, empurrando-o a todo o momento para o futuro. A memória compreendida nessa perspectiva, diz respeito a uma fonte inesgotável a que o homem pode recorrer para variar sua resposta a algumas situações, inventando novos horizontes. Bergson acredita que o sistema nervoso central liberou o ser humano de automatismos, da limitação às respostas imediatas, prontas e necessárias, como as que os animais inferiores são limitados. O cérebro humano se associa intimamente à ampla possibilidade de hesitar, adiar, diferir, suspender ou de mudar respostas às promessas e ameaças, que são concomitantes à ação do indivíduo.

As lembranças passam por atualizações, e a memorização possibilita ao homem a libertação da repetição, dos hábitos e da necessidade. Isso confirma a potência do conceito de memória no sentido da não automatização e da liberdade, já que o autor mune as lembranças de uma força e vivacidade. Portanto, a relação do corpo com a imagem é muito mais do que uma relação de causa e efeito. Com o corpo, o ser humano pode construir a subjetividade dos objetos e das relações com o mundo que o envolve. Imagem será, logo, uma memória, pois é das imagens que o sujeito consegue extrair fatos e acontecimentos que formam sua relação com a sociedade ou com outros objetos e, conseqüentemente sua ação sobre as coisas.

A memória faz com que o corpo não seja apenas um local de armazenamento de lembranças, mas sim uma via de escolhas que traz à consciência, criando uma espécie de reserva que o espírito pode acessar, nunca de forma integral, mas em fragmentos. “[...] Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança vive em estado latente, potencial. O papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é, sobretudo, o de colher e escolher” (BERGSON, 1990, p. 14). Nesse sentido, o autor entende que a arte, e aqui a literatura, tal como o sonho, retoma uma memória considerada verdadeira, intangível em sua extensão. Uma memória como uma força espiritual, capaz de sobreviver no espírito, não remontando apenas às experiências do sujeito, mas sim às de sua espécie. Ao recordar percepções do passado análogas as do presente, a memória permite que o indivíduo tome decisões mais úteis, já que lança mão de diversas imagens que o permitem ir rumo a uma nova percepção.

## 4.2 A memória como refúgio em *Pelo fundo da agulha*

*Pelo fundo da agulha* (2006) é o último romance da trilogia. Ao contrário dos dois outros, em que Totonhim assume a narrativa, conformando a história da família; neste terceiro romance, a composição conclama o narrador em terceira pessoa, nas formas do discurso indireto livre, centrado nas memórias e delírios do protagonista, conferindo uma ideia de distanciamento do passado. Eis que a protagonização de Totonhim, ao refazer toda a sua trajetória, recusa uma primeira pessoa, como se forjasse a impossibilidade de dizer de si. O “eu” que cessa a voz narrativa, nasce apenas como personagem protagonista, alinhavado por um narrador outro. O título, *Pelo fundo da agulha*, metaforicamente, re-compõe o trabalho artesanal da costureira ao passar o fio pelo fundo da agulha, assim também se procede o trabalho da memória diante do vivido, a seleção irrevogável da experiência, costura das partes, da experiência, como artefato de confecção da narrativa.

Este romance inicia-se com Totonhim dez anos após a visita ao pai (narrada em *O cachorro e o lobo*), aposentado do banco, abandonado por esposa e filhos, entrega-se à solidão da memória deitado em sua cama. O fio da memória faz surgir a imagem de tempos distantes, orquestrado pela vontade em lembrar, desde a infância em Junco até seu abandono em São Paulo.

O romance inicia-se com a epígrafe *O Transeunte*, Carson McCullers, dizendo da “fronteira crepuscular entre o sono e a vigília,” e o estar outra vez nesta ou naquela cidade. Não poderia ser mais inquietante essa epígrafe, antecipando um narrador que, entre sono e vigília, sonha estar em outra cidade, em outro país. O mundo que habita o sonho faz-se num alargamento de fronteiras... “Era outra a cidade”. Assim o narrador principia a narrativa de Totonhim: “{...}... homem que não sabia se ainda tinha sonhos próprios”. Este outro dele mesmo, muito diferente daquele que migrou do sertão:

Era outra cidade, e outros o país, o continente, o mundo deste outro personagem, um homem que já não sabia se ainda tinha sonhos próprios.

Cá está ele: na cama.

Não o imagine um guerreiro que depois de todas as batalhas finalmente encontrou repouso, abraçado a uma deusa consoladora dos cansados da guerra. Seria exatamente inscrevê-lo na lenda heroica. Esta é a história de um mortal comum, sobrevivente de seus próprios embates cotidianos, aqui e ali bafejado por lufadas da sorte, mais a merecer uma menção honrosa pelo seu esforço na corrida contra o tempo do que um troféu de vencedor. (PFA, 2006, p. 7/8).

O projeto narrativo, conformando o narrador em terceira pessoa é coerente com essa condição do narrador outro, distante não apenas no tempo e no espaço, impossibilitado, por isso mesmo, de reconhecimento. O projeto estético do romance formula a poética da solidão do “eu”. Tal qual o poema “Retrato”, de Cecília Meireles. A face que busca pelo (re) encontro consigo mesma. Narrar é mais que lembrar. Faz-se necessário certa coragem para dizer (de si), por tornar audível aquilo que é, irrestritamente, íntimo: a lembrança. Narrar a lembrança é um desafio dolorido e de profunda solidão.

Longe de ser a história de vencedor, calibrada por um ego exacerbado, é a narrativa que não adorna a solidão; tal qual “Vapor barato”, “com minhas calças vermelhas, casaco de general, cheio de anéis” (PFA, 2006, p. 12). Agora a narrativa sobre Totonhim faz-se pelo seu silêncio, predominante, cedendo a voz para esse outro narrador que desenha os contornos do homem e de tempos de outrora, em discurso indireto livre. Faz sentido essa proposição formal, ao trazer a voz do personagem já envelhecido, cansado como um “sobrevivente de seus próprios embates cotidianos”.

Trata-se de um personagem envelhecido, aposentado, possuidor de certa lucidez. Assim como em *Dom Casmurro*, detendo a posição do “eu” enunciador, revive suas reminiscências ao narrá-las; paradoxalmente, afirmando que se trata de lembranças das emoções de um outro, o Bentinho, a imagem de Totonhim resulta de processo de formulação da narrativa em que se nega a primeira pessoa, assumida por narradores como Dom Casmurro, Riobaldo, Paulo Honório ou Maria Moura, por exemplo; Totonhim assume uma voz

impossível, a voz abatida, impotente. A voz que não pode ser proferida, fazendo nascer a maior questão desse romance: “Como posso falar de mim?”

Essa consciência desempenhará um papel preponderante, uma vez que levará o protagonista a mergulhar no passado sem urgência da razão. A configuração da duração, da percepção da experiência vivida, está impregnada de uma emoção que absolve uma elasticidade. Os tempos convergem, fundem-se em presente e passado. Estar deitado na cama do seu quarto e habitar a sua casa no Junco, uma casa povoada por mãe, pai e filhos: a casa da infância se desenha na narrativa como o labirinto da solidão:

[...] músicas dos *bons tempos*, que tocava nos serviços de alto-falantes e nas rádios do interior. Teriam sido tão bons assim, aqueles tempos? Pelo menos eram mais simples, quando ainda se sonhava com um mundo a ser inventado, não exatamente este que está aí, do qual fugiria, se pudesse, para a Lua, onde, quem sabe, devia haver um porto seguro e gente feliz, por não ter espelhos. Lua, oh Lua! (PFA, 2006, p. 45).

Os primeiros dois capítulos do romance, quando o narrador inicia a busca pela reconstrução, apresentando as condições em que se encontra a personagem, deixa claro que Totonhim enfrenta os primeiros dias da aposentadoria, sem deixar se quer um amigo no trabalho. “Era a primeira de suas noites em que diria adeus ao despertador, como já havia dito ao vínculo empregatício, aos sorrisos interessados, lealdades utilitárias, sinuosas insídias. (PFA, 2006, p. 19). A condição de aposentado contraria a imagem de felicidade, de uma vida tranquila, descansada e livre:

[...] sem festas. Sem flores, cintilações etílicas, beijos, abraços, apertos de mão, tapinhas nas costas, promessas de encontros fortuitos ao cair da tarde, ou um almoço um dia destes, uma noitada de arromba, um carteado, nem mesmo um vago “a gente se vê por aí”, “manda um e-mail”, ou “telefona”, ou “vem jantar lá em casa”. Nada.

Nada além de uma silenciosa batida em retirada do campo de batalhas, o trepidante, poderoso, vivo fluido jogo dos negócios, do qual se vira descartado por idade e tempo de serviço, como se entrasse em férias forçadas. E permanentes. (PFA, 2006, p. 19).

A decepção distante da família, sem amigos, conforma a imagem do protagonista solitário e abandonado: “Nunca dantes sentira tanto a ausência de passos, algazarra, risadas, bate-bocas, resmungos, ralhações. Falas a jogar a esmo os conflitos que o coração humano não consegue segurar, injetando na corrente sanguínea toda a grandeza e pequenez da convivência doméstica” (PFA, 2006, p. 8). Em *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin (2012) discorre sobre a experiência que esvaiza-se de significado, empobrece enquanto princípio comunitário, pois não há mais a experiência dignificante que possa ser compartilhada ao outro. O narrador, portanto, expressa no monólogo as formas absolutas dessa solidão abrigada pelo romance, como condição estética. Em *Pelo fundo da agulha* a irrevogável solidão despoja o ser, irremediavelmente:

[...] sabe dar conselhos: não para alguns casos, como no provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria existência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é conta-la *inteira*. (BENJAMIN, 2012, p. 240).

A narrativa, portanto, se faz pela dignidade do narrador, atribuída pela experiência. Essa condição entra em crise no romance moderno. A palavra dignificante, exemplar e de necessária troca e experiência, abala-se profundamente. Intercambiar experiências que pareciam inalienáveis ao ser humano é saturado pela crise do ser. Totonhim expressa consciência por uma vida de erros e fracassos. Não é, deveras, o protagonista altivo e a quem se deve ouvir. Aliás, “quem aqui quer ser ouvido?”.

O discurso indireto livre forja essa capacidade de alteridade do “eu”, rompendo e delimitando sua força de expressão. Aniquilamento e solidão se tornam marcas de consciência do sujeito Totonhim. “Perdeu-se a faculdade de escutar, dispersou-se o grupo de escutadores” (BOSI, 1994, p. 88). Valoriza-se tudo o que é feito com celeridade, o vagar e o prolongado são abandonados. Aquele espaço caloroso de pessoas próximas, indivíduos com ouvidos e olhos sintonizados no narrador se dissipa completamente.

E sem ter quem lhe ouça, Totonhim se lembra de diversas fases da sua vida “O recanto da memória. Da sua memória. Se Deus ainda existe, que evitasse a perda do único patrimônio que verdadeiramente lhe importava. Pois agora sua vida seria só isso: memória. E exílio. Num apartamento. Num quarto. Na cama.” (PFA, 2006, p. 47).

Eclea Bosi que apoiada nos estudos de Maurice Halbwachs, menciona que o:

[...] que regue, em última instância, a atividade mnêmica é a função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente de seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. [...] O que se poderia, no entanto, verificar, na sociedade em que vivemos, é a hipótese mais geral de que o homem ativo (independentemente da sua idade) se ocupa menos em lembrar, exerce menos frequentemente a atividade da memória ao passo que o homem já afastado dos afazeres mais prementes do cotidiano se dá mais habitualmente à refacção do seu passado (BOSI, 1994, p. 63).

No mundo produtivo de uma sociedade capitalista não há mais espaço para a palavra do velho, conforme observa Bosi (1994). O presente é o mais importante. O ritmo acelerado do trabalho urbano, aliado a facilidade e rapidez dos meios tecnológicos de comunicação, levam o sujeito a um desprezo pela memorização, e por aquele que não é mais economicamente produtivo.

A memória de velho, para Bergson, ao se desinteressar-se pela vida presente, que gira mais em torno de ações práticas, o passado ocultado e inibido por essas ações encontra força para cruzar o limite imposto pela consciência; e o sujeito se liberta de dificuldades e imposições da sociedade, da família; enfim, a sua existência ativa no mundo o torna capaz de retornar ao passado e de revivê-lo.

Enquanto que no adulto ativo essas lembranças são apenas distrações entre as atividades profissionais, que muitas vezes fecham o acesso da evocação, em Totonhim, agora aposentado, isso se torna uma ocupação, “Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as

reflexões seguem outra linha e se dobram sobre a quinta essência do vivido”. (BOSI, 1994, p. 81). Claro que se tomarmos algumas comunidades orais, indígenas e de tribos africanas, por exemplo, esse papel de ancião fora de mundo de trabalho possui uma importância bem mais efetiva do que simplesmente evocar recordações. São guardiões da tradição porque as receberam antes de outros, mas também porque foram eleitos para cultivá-las. Todavia, certamente esse não é o caso de Totonhim.

Nenhuma carta no meio da papelada catada no chão, assim que abriu a porta e pôs os pés dentro de casa. Em vez disso, extratos bancários, contas a pagar, um relatório do condomínio, propaganda, empresas e pessoas se promovendo, numa invasão de domicílio abominável. [...] A luzinha vermelha da secretaria não piscava. Ninguém havia telefonado. Só os telemarqueteiros, certamente. Mas estes (ou estas, principalmente estas) não deixam recado. Querem pegar você de viva voz, para massacrar-lhe o ouvido com suas dicções de Robô, sob o comando de um computador. (PFA, 2006, p. 15).

Ao alcançar esse novo estágio de sua vida, a amargura e o pesar o tomam e o levam a ilusão de que escapar por meio da memória e da imaginação de uma realidade que nada mais pode lhe oferecer. O presente marca o tempo da ausência, da falta, do lugar de enunciação; por outro lado, o passado transforma-se no tempo pleno de emoção e presenças, de conflitos e de afetos. O templo sagrado da experiência concilia sua materialidade no passado. A lembrança é o refúgio para Totonhim.

Totonhim, assim como os grandes filósofos gregos, localiza a idade de ouro de sua existência não no fim, mas no início de sua vida, com especial destaque para a juventude. São essas as lembranças que mais sofrem a interferência da imaginação como ato integrado. Lembrar e imaginar pressupostos da capacidade criadora do narrador, a ficcionalização da experiência. Lembrar e imaginar a fronteira indissociável da memória, que nos impede de uma procura pela “memória pura”, pelo ato em si. A irrevogável capacidade criadora do ser.

Do isolamento, da solidão recria um mundo que torne possível o mundo. O exercício de Totonhim não é fuga. Jamais a fuga. É, antes de mais nada, um

ato de amor à vida. Da tristeza do presente, a vida de “hoje” o leva a enaltecer o passado. É nele que se procura a melhor parte de si: o reconhecimento. “É porque, e sob reserva de algumas exceções, podemos dizer que a grande maioria dos homens é sensível, em momentos mais ou menos frequentes, ao que se poderia chamar de nostalgia do passado”. (HALBWACHS, 2008, p. 642).

Essa nostalgia, em Totonhim, reaparece ora como angústia ora como arrependimento. Bergson discute que as lembranças do passado reaparecem quando podem guiar alguma ação no presente. E tudo o que Totonhim queria era “um fofo apoio para a memória de noites mais felizes. Como aquelas em que um menino, sempre que ele estava assim deitado, a ler um livro, ou já pegando no sono, vinha esticar-se ao seu lado, pedindo: - Pai, conta uma história” (PFA, 2006, p. 17).

A partir desse desencanto com o presente, mesmo que a frustração do mundo laboral o tome de início e o leve a recorrer à memória para refletir sobre sua vida, durante essa reconstrução, há uma forte imagem que Totonhim elege para guiar essas lembranças: a mãe, que mesmo velha ainda tinha a capacidade para passar uma linha pelo fundo de uma agulha sem a necessidade de óculos. Neste momento de sua vida, Totonhim já atravessou vários grupos sociais, entre trabalho e amigos; todavia, é para família que ele mais uma vez retorna, agora para acertar as contas com a vida.

Em seguida, deu uma olhada nos envelopes empurrados por debaixo da porta. Bom mesmo seria receber uma carta de sua mãe – “O fim destas mal traçadas linhas é dar as minhas notícias e ao mesmo tempo receber as suas...” – desde que não fosse para contar coisas ruins. Queixas. Cobranças. Doença. Morte. O pai... Ou sobre um ente querido que acabara de pôr fim à própria vida. (PFA, 2006, p. 11).

É interessante notar que a estrutura da carta, assim como o conteúdo que esperava encontrar, assemelha-se muito à carta que a mãe havia escrito ao falecido filho em *Essa terra*. E a memória chega por meio das palavras de mãe. Enternecedora, as palavras ditam a frase “receber notícias suas”...assim, o relato das lembranças de Totonhim inserem-se no primeiro quadro social de memória que ele, assim como todos os indivíduos, pertence e interage: a família.

Para reconstruir suas memórias Totonhim apela para um vínculo importante na vida social e seus afetos: o vínculo materno. Antes, envolto no automatismo imposto pela cidade grande, seu passado era praticamente anulado e a personagem não sentia necessidade de revisita-lo. Dentro do mundo ativo e conturbado do trabalho, a memória seria uma fuga desnecessária, um lazer para o qual não possuía tempo. Mesmo porque o mundo capitalista o aliena, subjugando a memória reflexiva aos atos da memória hábito.

Ao resgatar esse passado, distribuído em diferentes momentos da vida, é verdade às vezes se apresentam lembranças saudosas e até curiosas. Porém, quando se trata da mãe, a maioria da lembrança se mostra traumática e significativa, ao impor consciência do personagem frente a momentos únicos e singulares da relação com a mãe. A pujança do afeto, a dor e a saudade dão contorno ao passado. O vínculo familiar se prende a sua memória de forma irreversível e, ao relembrar, a mãe se torna a força motriz, o princípio de vida

A força da mãe assume uma importância singular que culmina ao estado em que a personagem se encontra no presente: é pelo conselho da mãe que Nelo decide ir para São Paulo; e, é também por ela com sua inegável e explícita preferência por esse filho que mais velho, que Totonhim decidirá pelo mesmo destino. A mulher simples, mulher rude e infeliz, que carrega a esperança no filho. A outra vida que tu me deste, em forma de sonho. Eu decido viver. É Totonhim quem traz, pela primeira vez, a mãe como lembrança. A mãe que foi para Nelo se faz diferente da mãe que foi para Totonhim. “Também me lembrei da mamãe: - Tomara que eu tivesse mais um filho igual a ele. Bastava mais um. Nelo, Nelo, Nelo. (PFA, 2013, p. 21)”. No capítulo 6 de *Essa terra*, composto apenas da pequena enunciação da mãe: “- Foi feitiço – disse mamãe.” (PFA, 2013, p. 35).

Já em *Essa terra*, é possível depreender que antes de enlouquecer, devido ao suicídio do primogênito, a mãe de Totonhim era uma mulher forte e de iniciativa. É dela a ideia de sair do sítio, do sertão inóspito para tentar dar uma vida melhor aos filhos na cidade: “- Tudo por culpa dela – continuou pensando. – Por causa dessa mania de cidade e de botar os meninos no ginásio. Como se escola enchesse barriga.” (PFA, 2013, p. 57).

Educava os 12 filhos com muita severidade, quando “batia nos filhos até esfolar o couro” (PFA, 2013, p. 61), mas também com muito zelo: “Era ela quem cortava meus cabelos, as unhas das mãos e dos pés, me lavava os pés. Catava os meus piolhos. Era ela quem me dava banho de cuia, na bacia.” (PFA, 2013, p. 89). Conduitas como essas da mãe trazem a lição da necessidade de exemplo de força individual, de ser mais do que simplesmente sobreviver naquele sertão tão feroz. A rudeza torna-se o meio pelo qual a mãe ensina os filhos a vencer as dificuldades.

Porém, após o suicídio, a força dá lugar à loucura, ao desespero, à desolação da mãe pela perda do filho mais velho. “Veja, Nelo, meu filho se é vida que se apresente uma mulher viver apanhando do marido venha me buscar” (PFA, 2013, p. 107). Em sua loucura, escreve uma carta ao filho morto.

Nelo meu filho o fim destas mal traçadas linhas é dar-te as minhas notícias e ao mesmo tempo saber das tuas Como tens passado? Bem não é? Aqui todos em paz graças a Deus Seu pai bebeu veneno Nelo meu filho essa é que foi a maior tristeza da minha vida. Tenha dó da sua mãe Eu nunca lhe pedi isso é a primeira vez venha me buscar Você é a única pessoa neste mundo Faça isso por sua velha e pobre mãe Eu lhe peço. (PFA, 2013, p. 109).

O suicídio de Nelo é a experiência da dor compartilhada em família. E, a partir dessa experiência, desintegração da mesma família. Os afetos desnudados, colocados à prova.

Pela primeira vez na vida tive vontade de abraçá-la. Só não o fiz porque não pude. Ela estava apertando meu pescoço com toda a força que ainda restava em suas duas calejadas e ásperas mãos – mãos que passaram a vida lavando pratos e panelas, varrendo casas e terreiros, cortando cabelos de meninos, cortando e remendando os panos que vestiam os filhos, esfregando roupas sujas. O amor de Deus não chegou a tempo para recompensá-la. Talvez agora ela pense que esse amor nunca mais chegará. (PFA, 2013, p. 88).

Voltando à *Pelo funda da Agulha*, as lembranças da mãe são as primeiras a aparecer na narrativa. Assim, temos uma memória que se faz, que se constrói a partir do elo mais profundo de afetividade. Uma imagem evocada por cheiros,

aromas e temperos. Já idoso, Totonhim se vê no papel de homem de memória. Há uma irreversível reconciliação não com o passado, mas com as formas de afetos que foram esquecidas, deixadas também para trás. As memórias de Totonhim vão aos poucos construindo a figura do deslocado, entre fronteiras.

Como o coentro e o alecrim. Os cheiros que o faziam lembra-se da sua mãe, que sempre chorava, ao cortar cebola. Na última vez que a viu – e isto fazia muito tempo – ela se ocupava em enfiar uma linha pelo fundo de uma agulha, sem óculos. Era devota de Santa Luzia, disse, recomendando-lhe que também rezasse para a “protetora dos nossos olhos”. E também para Nossa Senhora do Amparo. “E não esqueça de e benzer antes das refeições, agradecendo a Deus por não faltar comida em sua mesa (PFA, 2006, p. 16).

Ao se voltar para o passado, a personagem o faz principalmente retomando os espaços partilhados em família. Sua memória traz, para o presente, as imagens dolorosas e os destinos trágicos. Quiçá, a narrativa expresse, de forma muito particular, a conformação da culpa do filho ausente: “Quanto à ausência da mãe, devia-se a uma razão maior: uma camisa-de-força. No hospício de uma cidade que se chamava Alagoinhas. Vontade de descer lá, para ver de que jeito ela estava. Algum progresso, mesmo estado, ou regresso?” (PFA, 2006, p. 97). O que a personagem lembra e o que define suas memórias são em parte trechos e recordações da memória de seu grupo familiar, ou seja, uma memória coletiva (Halbwachs). A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Veja, esta outra lembrança que Totonhim traz de sua mãe, que é recorrente na narrativa:

Do que não conseguia se lembrar: do seu sorriso. Será que nunca tinha visto a sua mãe sorrir, pelo menos uma vezinha na vida? Também, com tanta consumição... Uma gravidez atrás da outra. Filhos e mais filhos. Cueiros para trocar. Panos para lavar. Pratos, panelas e máquinas de costura. Não teria sido feliz com o homem com quem se casara, o senhor meu pai? Nem com a condição de mulher parideira, a exigir-lhe duros sacrifícios? Com o que ela sonhava, enquanto enfiava a linha pelo fundo de uma agulha? Como teria visto o mundo, olhando-o unicamente através de um minúsculo buraco? (PFA, 2006, p. 16).

A imagem da ausência do sorriso na velha mãe acomoda-se na metáfora “da linha pelo fundo da agulha, a maneira reduzida para perceber o mundo, a experiência da mãe ganha exclusividade para apreender uma forma de viver: ser só mãe. No buraco estreito da agulha ressoa o fio da memória, permitindo o acesso ao vivido.

Se, ato contínuo, aquela reclamante senhora lhe sorrisse, ao enfiar a linha no fundo da agulha sem a ajuda de óculos, ele iria achar que tinha ganhado a viagem.

Por mais que puxasse pela memória, não conseguia se lembrar de tê-la visto sorrir, uma única vez. (PFA, 2006, p. 202).

As lembranças da vida de Totonhim emergem de maneira a estilhaçar qualquer possibilidade de tempo cronológico. Dos estilhaços, variados tempos, em diferentes percepções surgem. A duração da lembrança, sonhos, devaneios e imaginações, eleva a vida, comprime absolutamente o presente, esgarça a duração da experiência passada.

É a memória, e não a dor, que o fará recordar-se da sua mãe de chibata na mão, a castiga-lo por tudo e por nada, oh, impaciente, nervosa, estressada *mater dolorosa*, que viveu só de valores espirituais. Na velhice do filho eterno, e este em minúscula, a cobrirá de perfumes, compensando-a pelo suor que derramou enquanto o surrava, por havê-la irritado até a desesperação. (TORRES, 2006, p. 191).

A noite cessa em sono para Totonhim que só desperta no dia seguinte.

Amanhã voltaria ao mundo dos vivos. Sim, amanhã teria que encontrar com os filhos, para almoçar ou jantar. E, depois, marcaria um outro encontro com a mãe deles junto, quando voltasse de Nova York. Se Don’Ana aparecesse, lhe diria: *ai lovi iú*. Esperava que ela desse uma boa risada. E assim, com o coração mais leve, se sentirá um camelo capaz de passar pelo fundo da agulha.

Adormece.

E, finalmente, entra na região sem tempo dos sonhos. (PFA, 2006, p. 218).

Por trás dos impasses de Totonhim, estão os impasses de cada um, de mais de uma geração “jovens, adultos e velhos, numa encruzilhada do tempo, em busca de uma saída para o futuro”. Esse deslocamento também suscita lembranças sobre o espaço do sertão. Neste último romance da trilogia, o protagonista alcança uma fuga da realidade presente (o estar na cidade de São Paulo), ainda que completamente adaptado à vida citadina em São Paulo. Todavia, quer se o retorno à cidade da infância, mesmo marcado por algumas lembranças felizes, materializadas na figura do pai, era a mãe a imagem mais forte.

Todavia, a memória traz outras cidades, nem Junco, tão pouco São Paulo, resumem as formas da distancia, o emergir da forma citadina de viver, absorvendo todos os requintes e comodidades da civilização, distanciando-se muito daquele jovem que trinta anos atrás deixava o sertão.

Sim, sim, era uma vez Paris. A cidade das tumbas com inscrições indeléveis, mensagens de um tempo perdido a um outro a ser reencontrado na espuma dos dias que escorre entre os dedos de nossas mãos [...]

Na manhã daquele dia, havia sido assaltado no metrô, entre Barbesses – uma baixada árabe no calcanhar da colina de Montmartre. [...] No meio do sufoco viu-se cercado por quatro cavaleiros elegantes que o espremiavam com pedidos de desculpas: *Pardon, pardon*. (PFA, 2006, p. 21).

É Paris cidade dos sonhos. O símbolo da modernidade e da elegância. “Era outra a cidade, e outros o país, o continente, o mundo deste outro personagem, um homem que não sabia se ainda tinha sonhos próprios” (PFA, 2006, p. 7). Segundo Bachelard, “A memória e o devaneio nos põem fora do mundo, nos põem noutro mundo. Essa necessidade em se imaginar em outro espaço, a cidade do desejo. A memória vem à tona resultado de seleção e percepção, e é com ela também que se inicia a configuração do devaneio, até se tornar indiscernível o que é sonho e o que é realidade. O tempo presente e o quarto de Totonhim apagam-se como percepção do agora. Deixam de existir.

Nascem as *idades invisíveis* ( tanto quanto as cidades de Ítalo Calvino), feitas de pedra, água, encanto e desencanto.

O autor explica que, no que concerne à memória, a mesma aborda a “[...] realidade das coisas já passadas, não construídas ou reconstruídas, mas tocadas, penetradas, vividas” (BACHELARD, 1989, p. 49). Sendo assim, a memória individual, indissociável total e absolutamente da memória social, seria uma forma de abstração quase ausente de sentido, já que, como complementa Connerton: “[...] a narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada nas histórias dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem sua identidade” (1993, p. 45). Caso [...] a produção de história [seja] uma característica de toda a memória social e se essa memória social for vinculada por meio de histórias de vida, quando o sujeito narra de forma individual, encontra aí uma forma para transmitir a memória coletiva. Pollack (1992) explica que ao caracterizar essa relação entre a memória e a identidade, a memória é vista como um fenômeno que se constitui de forma consciente ou não, como uma consequência do trabalho de organização individual ou social.

Dessa forma, como um elemento formador do sentimento de identidade individual ou coletiva, a memória é um aspecto profundamente relevante no sentimento de continuidade e coerência de um indivíduo (ou grupo de indivíduos) em seu processo de reconstrução de si. A identidade será a imagem que o sujeito assume ao longo de sua vida, , imagem que constrói de si e apresenta tanto aos outros quanto a si, para que possa então acreditar ser. A formação da identidade é um fenômeno produzido para se referir aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade, o que ocorre por meio da negociação direta com os outros. Memória e identidade são valores em disputa nos conflitos sociais (inter-grupais e inter-raciais).

A memória na afloração do passado e, em consequência, de um processo corporal que forma a percepção, é a mescla de dados mediados como lembranças, pois possibilita a relação do corpo presente com o passado e, paralelamente, influi no processo presente de representações. Já que cada memória individual é uma perspectiva sobre a memória coletiva, mutante conforme o lugar que ocupa e as relações que faz com outros meios.

Considerando os fundamentos da teoria bergsoniana, a memória se constitui no presente, partindo de demandas oferecidas por ele e, não necessariamente, pelo próprio passado, podendo ser pensada como um elemento crucial para a concepção de pertencimentos sociais, nos mais diversos níveis de associação. De alguma forma, existe aí a busca pelo controle da memória, o que imputa uma identidade para o indivíduo social que se encontra envolvido nela, a fim de gerar um lugar no interior de uma rede específica de pertencimento e afetos.

“Pelo fundo da agulha” aceita o desafio em busca pelo reconhecimento de uma identidade complexa, em profunda mutabilidade. Totonhim representa a crise, uma vez mais, do homem moderno que coloca em cheque os processos identitários, a capacidade de auto-reconhecimento. Quiçá, por isso, não narrar em primeira pessoa. Quiçá, por isso mesmo, a Dulcinéia uma vez mais assume-se como miragem e devaneio: a solidão em si.

Torres faz da arte romanesca a conformação do discurso memorialístico, contrastando centros urbanos desenvolvidos ao sertão do país - um local deixado à própria sorte, tornando-se um território explorado e pauperizado, retirando dessa terra até mesmo as pessoas e, com elas, as esperanças, sonhos.

Na obra de Torres a memória é construída, partindo de uma ancestralidade, a conformação da identidade nordestina, na sua força de expressão e sentimento, (representada pelo pai) sofre um processo de dilaceramento e perda, num complexo histórico ( cultural e econômico) cuja imagem do migrante torna-se o elemento problematizador, não apenas da memória como também da própria identidade.

Benjamim (1994) comenta que o conceito de história se define enquanto filosofia da memória, ao passo que sujeitos excluídos do processo de construção histórica, possuem outra versão de fatos a narrar. Logo, a memória permite a construção de conhecimento tanto crítico quanto contestatório. O discurso memorialístico de Totonhim expressa fortemente a crise de identidade. E, *Pelo fundo da agulha*, essa crise norteia não apenas a tensão do discurso memorialístico, a incapacidade de compreensão do indivíduo, na

sua incapacidade de reconhecimento. O cordão umbilical foi cortado e jogado ao lixo. O indivíduo sem elo nem deus espia a sua culpa.

Nesse contexto, o indivíduo se encontra em constante conflito, pois deve se adaptar a cada instante no bojo de uma sociedade que é instável e flutuante, cujas identidades se (des) constroem. Totonhim, de alguma forma, narra o desencanto e a tentativa de um re-encontro consigo mesmo; uma forma de fazer (re) viver as formas de afeto perdidas. Não apenas o protagonista, mas todas as personagens (da trilogia) se envolvem em situações que não são capazes mais de criar vínculos afetivos. Torres cria uma personagem profundamente angustiada que manifesta “um querer sem querer”, o ausente de coragem, aquele que poderia estar em qualquer lugar, implacável e residente diante da trajetória humana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a experiência representada na literatura brasileira contemporânea. Esse tema constitui-se como um verdadeiro desafio para qualquer pesquisador que tenha interesse em compreender os textos que vêm surgindo no contexto nacional e, ao mesmo tempo, nas suas relações com a tradição.

Toda narrativa é uma busca pela transcendência, uma vontade por ultrapassar os limites históricos, e dentre os vários gêneros que o homem criou para realizar essa tarefa, o romance ocupa um lugar privilegiado, pois exprime, dialogicamente e polifonicamente, a pluralidade do mundo e do ser. O ser em devir, um processo constante no processo histórico. O romance reflete a perpétua busca em imprimir a mutação de profundas raízes, sejam elas culturais e sociais, nas formas do erro, da dor, do abandono. E, nesse sentido, orchestra vozes dissonantes, nem sempre conciliadoras, nem sempre confiáveis; vozes autoritárias ou persuasivas escancaradas no tempo. Eis a representação da vida ordinária, diária, que há muito não possui nada de heróica. Nela, o indivíduo fica imerso em uma individualidade ( que dizem ser sua) e, para ela, não há “casaco vermelho, cheio de anéis”. O casaco não é mais de general porque não há ornamentos que cubram a vida de sentido. Eis o louco, desde *Dom Quixote*, ou o operário ou um migrante, seja qualquer um que esteja em confronto com o mundo. A harmonia sonora do romance é a desarmonia das percepções que abriga ( sutil ou explicitamente) as formas da diferença.

O que justifica as histórias ordinárias, destituídas das grandes aventuras, destituídas de grandes deuses, em que jamais almejariam representar a totalidade de seu povo, tampouco constituem-se vidas exemplares, ocuparem vários volumes? Por qual razão indivíduos solitários e apartados do mundo têm suas experiências “mediócras” retratadas ao longo de mais de uma narrativa?

Um leitor atento, que acompanhe a publicação editorial romanesca não apenas brasileira, mas também mundial, já deve ter notado que há uma

tendência (na atualidade) em escrever trilogias, tetralogias. Os termos “trilogia” e “tetralogia”, referem-se a um grupo de obras artísticas que se unem entre si, constituindo-se partes umas das outras; unidas ou por uma (re) configuração histórica (de um tempo), ou, por exprimir a trajetória de um personagem em suas várias fases. Os mundos criados (em cada volume) conciliam a continuidade (do enredo), mesmo que cada volume seja completo por si mesmo. Apenas para ilustrar, citamos no cenário nacional Luiz Ruffato, Milton Hatoum (que publicou o primeiro livro de sua primeira trilogia anunciada: *A noite da espera*), Márcio Souza ( Tetralogia “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro”), Michel Laub ( com a trilogia anunciada: *Maçã envenenada* e *Diário da Queda*) Antônio Torres, Laurentino Gomes e Evandro Affonso Ferreira. Se formos para o cenário internacional, os exemplos afloram com grande força: JK Rowling, JRR Tolkien’s, Stephenie Meyer, Veronica Roth e E. L. James são os mais conhecidos. Sem entrar no mérito de juízos de valores, cânone ou tradição, é inegável o sucesso que essas narrativas fazem entre os leitores.

Ao observar alguns dos escritores brasileiros é nítido que suas narrativas caracterizam-se por uma produção marcada por traços bem peculiares como o caráter testemunhal, a conformação do discurso memorialístico. Esse caráter se manifesta não apenas na avaliação memorial do passado, mas num projeto de ficcionalização da História, marcadamente como discurso outro que se contrapõe ao discurso da História. É assim com Ruffato, Márcio Souza, Michel Laub.

Não ser herói explicita a pobreza de experiência ( Benjamin) da mesma maneira que impõe o aniquilamento irremediável do ser: o ápice da solidão. Enfim, não há uma resposta fechada para as trilogias. Todavia, das trilogias que lemos, reconhecemos um princípio de alargamento da percepção da experiência, considerando o acontecimento como história privada. Esse alargamento da experiência propicia a expansão do romance, como movimento da narrativa em direção ao não comunicável, em direção ao ridículo ou absurdo da vida. A prerrogativa da essência “ser” constante demarcada nos limites históricos, sociais e políticos. Na trilogia, a arena do discurso conforma ora a persuasão ora o enfrentamento. As vozes, as personagens carregam a força de sujeitos históricos indivisos em sua individualidade cerceados pelo tempo,

carregados e esmagados. A trilogia nos coloca frente à complexidade histórica do sujeito, abrindo a dimensão imperiosa nos limites das instituições, seja da família, da cidade, do estado. O passado é o grande tempo.

Tomando a trilogia de Antônio Torres, composta por *Essa Terra, O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*, temos a configuração de individualidades fracassadas. A crise da identidade, a impossibilidade de reconhecimento. A decadência reconhecida colocada em crise pelo próprio sujeito, num exercício dolorido de autoconsciência. Não se trata de um *outro* que diz para o *eu*. Em seu processo de auto-reflexão, a personagem almeja a consciência de si. Totonhim, ao narrar, ao desenhar para si o que viveu, numa espécie de espelhamento, buscando utopicamente a totalidade em si ( de si), não compreende os “desígnios” da existência, naquilo que oferece como descontrolado e erro.

Ao narrar a história da família, parece percorrer o único caminho possível para (re) encontrar-se. O ato de narrar o passado, força o olhar para trás, para aquilo que já se fez vivido, que carrega a força da irreversibilidade. Essa irreversibilidade faz-se consciência e dor. É no terceiro volume que Totonhim conclui que depois de tudo que fez, não conquistou a sua família, o novo mundo, nem mesmo superou o sertão. Migrou para que sua vida não repetisse a de seus antepassados. Já no primeiro volume, temos a consciência de decadência da família. A trilogia parece expressar a genealogia da família, nas diferentes gerações, nas diferentes histórias e projetos e sonhos. Nessa genealogia, a conformação da perda e da solidão: o pai solitário, a mãe louca, o irmão morto e, ele, Totonhim abandonado pela esposa e filhos na metrópole.

Torres dá expressão e voz para uma determinada estratificação social, projetando o sonho por outra vida. Diante do sonho a derrota. Se a migração foi o caminho escolhido pelo sujeito, ela se conforma também inóspita. Não é possível ser feliz nem mesmo em outra terra. Em Torres, a decisão de migrar é consciente e se dá por uma questão social e econômica. As personagens vão à busca por outra qualidade de vida. Vão habitar outro espaço.

Trata-se de uma saga do deslocamento, por excelência, na qual o sertanejo, cansado da falta de perspectiva das cidades pequenas e rurais do Nordeste que fundamentam a economia na agricultura, decide aventurar-se

em metrópoles do sudeste. A imagem da metrópole construída muitas vezes por relatos mentirosos e distorcidos, é destruída. O sudeste, redentor e possuidor de desenvolvimento, desfaz-se na obra de Torres. A experiência com a metrópole é mostrada por dois ângulos negativos: o primeiro é Nelo que na esperança de roupas melhores, melhor desempenho linguístico, sucesso com as mulheres, aquisição de bens materiais; enfim ascensão econômica, vai para São Paulo; com o fracasso volta para o sertão e põe fim a própria vida. E, a segunda, com Totonhim que segue o exemplo do irmão e também parte para a metrópole, alcançando a realização financeira.

Por meio da memória, Totonhim problematiza sua identidade. Primeiro busca se reencontrar entre a metrópole e o sertão em *O cachorro e o lobo*. Depois, em *Pelo fundo da agulha* já vê essa identidade acanhada, quase rejeita, sem outra que lhe possa dar feição. É a configuração da memória o elemento central formal do romance. É por meio dela que o indivíduo compreende o mundo, manifesta seus desejos, estrutura-o e coloca-o em ordem. Trata-se de uma reconstrução do passado tendo o presente como elo, em um processo de constante reconstrução, entre o lembrar e o esquecer.

Totonhim é feito de memória enquanto sujeito. No primeiro romance, recorre à lembrança para justificar sua partida, trazendo os fatos tristes, de perda; no segundo, ao regressar a Junco e tomar contato com os espaços da infância, lembranças e devaneios vão imprimir uma atmosfera mágica ao lugar, de nostalgia, imagens que remetem o passado nas feições do pai envelhecido. Nasce um novo sertão, diante dos olhos daquele sertanejo que retorna. O novo sertão se filia à geração de 30 com escritores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Alfredo Marin ( só para citar alguns), mas avança como projeto configural ao registrar o retorno do filho pródigo. O sertão é bem mais que sol, atraso e seca. Filiado ao projeto estético de *Grande sertão: veredas*, o sertão de Torres é amor, saudade e dor. A diferença é a genealogia da família. O reconhecimento da origem nas imagens do pai e da mãe; ainda que seja uma origem que se desintegre, como reconhecimento. O sertão que habita em “mim” ganha força e expressão pela memória. O sertão dos afetos, do desespero e da saudade. Ao assumir-se como projeto configural memorialístico, o sertão ressurgue em contorno lúdico, nostálgico. Eis “o sertão que ainda habita em mim”. De impossível retorno. No

último volume da trilogia, é pela face da mãe que Totonhim procura encontrar a sua. Minha memória abriga o outro, o outro de mim mesmo. *O sertão está em toda parte.*

## BIBLIOGRAFIA

ALBARELLO, A. M. R. *A memória na construção identitária em Essa Terra e Pelo Fundo da Agulha, de Antônio Torres*. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê, Nov. 2010, p. 137-151.

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

ASSMANN, Aleida. *Espaço da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

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

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, EDUNESP, 1993.

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

BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo*. In: BARTHES, Roland. A aventura semiológica. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 181-190.

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

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas 1: magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense.

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

BERND, Zilé. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. 1º ed. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

BOSI, Ecleia. *Memória e sociedade*. São Paulo: EdUSP, 1987.

BREITBACH, Áurea Corrêa de Miranda. *Estudo sobre o conceito de região*. Porto Alegre: Fundação de economia e estatística Siegfried Emanuel Heusel, 1988. Disponível em <[http://cdn.fee.tche.br/teses/digitalizacao/teses\\_13.pdf](http://cdn.fee.tche.br/teses/digitalizacao/teses_13.pdf)>. Acesso em 28/11/2012.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1988. Tradução de Ivo Barroso.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. 1º ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

\_\_\_\_\_. Entre campo e cidade. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971

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

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

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

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

CUNHA, M. *Migração e identidade: olhares sobre o tema*. São Paulo: Centauro, 2007.

DELEUZE, Giles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FINNOTI, I. *Antônio Torres o best seller do sertão volta à seca*. s/d. Disponível em: <<http://www.antoniotorres.com.br/extras5.html>>. Acesso em: jul. 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Anotações à margem do regionalismo*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 5, p. 45-55, 2000.

GONÇALVES, R. G. *O percurso da memória na trilogia de Antônio Torres*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2014.

GONÇALVES, R. G. *Memórias do sertão: revisitação à cultura regional em dois romances de Antônio Torres*. *Estudos linguísticos*, São Paulo, 41 (3): p. 1135-1146, set-dez 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008

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

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

LE GOFF, JACQUES. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 7ª ed. revista – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

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

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

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

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

PELINSER, André Tessaro. *Crítica literária: memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro*. *Crítica Cultural*, v. 7, p. 230-241, 2012. Disponível em <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/1190](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/1190)>. Acesso em 15/11/2016.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Os heróis da literatura*. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 25, n. 71, p. 251-267, Apr. 2011. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142011000100017&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100017&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 26 agosto de 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo*. In: RIBEIRO, L. C. Q; PECHMAN, R. (Org.). *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 377-396.

Portal Oficial Antônio Torres. Disponível em:  
<<http://www.antoniotorres.com.br/>>. Acesso em: jul. 2017.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalismo. In:\_\_\_\_\_. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

RICHMOND, Anthony H. – *Immigration and ethnic conflict*, London, MacMillan Press, 1988.

RIOS, A. S. *A trilogia de Antônio Torres num paradigma pós-moderno: uma análise estrutural*. Revista Araticum Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes v.8, n.2, 2013.

ROBIN, Regine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias, Greiciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

SANTOS, E. N.; FONSECA, A. *Um mergulho em Antônio Torres: essa terra que me chama, enxota, enlouquece e me ama*. Cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos – CNLF, vol. XVIII, nº 08 – história da literatura. XVIII congresso nacional de linguística e filologia e crítica literária. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2014, p. 254-261.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, M. *Antônio Torres e a saga do deslocamento*. In: Letras & Letras. v. 9. n. 2. p. 79-88. jul/dez. Revista do Departamento de Ciências da Linguagem e do Departamento de Línguas estrangeiras modernas da Universidade de Uberlândia. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1993.

\_\_\_\_\_. Antônio Torres e a literatura da migração. Rev. Conhecimento Prático, Literatura. São Paulo, jun. 2014.

SILVA. Alexandre Rocha da. *Elementos para uma comunicação pós-midiática*. São Paulo: Unisinos, 2003

TAVARES, Ildásio. Antônio Torres. In: RIBEIRO, Carlos. (Org.). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002.

TORRES, Antônio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16832/antonio-torres>>. Acesso em: Jul. 2017.

TORRES, Antonio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Carta ao bispo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Adeus, velho*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

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

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

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

\_\_\_\_\_. *O nobre seqüestrador*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Meninos, eu conto*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre pessoas*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

WATT, Iam. *A Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.