

ANA CAROLINA NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

DO ÁRIDO, A ESTÉTICA: a representação temática e
formal da seca em *Galileia*



ANA CAROLINA NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

DO ÁRIDO, A ESTÉTICA: a representação temática e formal da seca em *Galileia*

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Departamento, Programa em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel, Mestre, Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Co-orientador: Prof. Dr. Roberto Francavilla

Bolsa: CAPES/PDSE

Andrade, Ana Carolina Negrão Berlini de
Do árido, a estética: a representação temática e
formal da seca em Galileia / Ana Carolina Negrão
Berlini de Andrade – 2016
305 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)
Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Coorientador: Roberto Francavilla

1. Galileia. 2. Brito, Ronaldo Correia de. 3.
Aridez. 4. Seca. 5. Sertão. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ANA CAROLINA NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

DO ÁRIDO, A ESTÉTICA: a representação temática e formal da seca em *Galileia*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Co-orientador: Prof. Dr. Roberto Francavilla

Bolsa: CAPES/PDSE

Data da defesa: 27/04/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Santini/ UNESP-Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

Membro Titular: Prof. Dr. Sérgio Vicente Mota/ UNESP- São José do Rio Preto.

Membro Titular: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Em memória de minha avó, Dona Neyde, das pessoas que conheci, a que mais levava a sério
as narrativas televisivas.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, pela participação na minha banca de mestrado, o que me fez prestar o processo seletivo em Araraquara e, nesta instituição, agradeço por ter aceitado orientar o presente projeto.

Ao prof. Dr. Roberto Francavilla, pela co-orientação no PDSE e pelas contribuições feitas a esta pesquisa.

À CAPES pela bolsa PDSE, cujo auxílio tornou possível o aprimoramento e a finalização deste trabalho.

À Profa. Dra. Juliana Santini, pela participação na qualificação, pela leitura e pelas sugestões bibliográficas, as quais inclusive foram gentilmente entregues em mãos.

Ao Prof. Dr. Márcio Thamos, que também participou da qualificação, pelas correções, sugestões e pelas aulas da disciplina “Literatura, pintura e cinema”, que motivaram questionamentos presentes ao longo de toda a análise deste trabalho.

Aos professores que aceitaram participar da arguição da defesa deste trabalho e pelas contribuições para a confecção da versão final deste trabalho: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha, Prof. Dr. Sérgio Vicente Mota e Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da FCLAR/UNESP, em específico pela assistência durante o pedido de bolsa PDSE.

À professora Ana Maria Carlos, pelo apoio, disponibilidade e por ter lido a primeira versão desse projeto;

Agradeço aos amigos e consultores dos mais variados assuntos: Nathalia e Júnior, pelo cuidado e amizade constantes, apesar dos contatos intermitentes; os queridinhos Ana Paula, Daniela e André, herança do mestrado cujo alcance felizmente não se restringiu a este; Laura, pela amizade “singela” e “nova” que, agora, já dura alguns anos;

Aos vizinhos e amigos Alessandra, Tommy e Marco pelas inúmeras ajudas e, mais importante, pela acolhida literal e metafórica em Gênova, de tal modo que nos sentimos em casa, mesmo a quilômetros de distância desta;

À minha família eletiva: Dona Ivana, Seu Amaury, Helena, Camila, Junior (e, agora, Laurinha), Dona Nilza, Adriana, Enemercio e Mateus, pelo carinho e disponibilidade constantes. Aos últimos, agradeço também pelos anos de convivência diária e respeitosa “em comunidade”. Em especial, agradeço meus sogros Dona Ivana e Seu Amaury, minha cunhada Helena e a Dona Nilza, pela rede de apoio construída em torno de nós.

Aos meus pais, Pedro e Cátia, pela educação dada, pelo amor e pela segurança que propiciam, tornando possível a realização de todos meus projetos profissionais e pessoais. Além do apoio e do incentivo constantes, agradeço pela participação empolgada nesses planos, vivenciando-os como se fossem próprios.

Ao meu irmão, Pedrinho, cuja afeto e encorajamento são demonstrados em vés, no acurado (e irônico) senso de humor, que, surpreendentemente e frequentemente, são a resposta necessária aos problemas. Agradeço também a Iris, sempre disposta a uma palavra doce.

Ao Guilherme, minha melhor escolha, formalmente pelo *abstract* e pelas traduções e, pessoalmente, pela vida cotidiana compartilhada em tudo: das aventuras às desventuras, ambas tornadas muito mais agradáveis devido à sua indispensável companhia.

“Mundo imponderável, a Galileia” (BRITO, 2009, p.235).

RESUMO

Este texto tem como objetivo estudar as representações da aridez, *leitmotiv* recorrente na produção artística brasileira, no romance contemporâneo *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito, no qual percebemos que a aridez exerce papel fundamental, na medida em que não é apenas tema, mas elemento estrutural que reitera – e amplia – a aridez temática. Desse modo, a aridez, metafórica, estrutural ou literal é reelaborada pelo romance em questão, no qual as figuras relacionadas à seca e ao cenário do sertão retratam relações humanas, e não um local geográfico. Portanto, nosso objetivo é especificar o modo como o código linguístico trabalha com os conceitos de seca e de aridez,

tanto do ponto de vista temático quanto do estrutural, analisando a utilização dos procedimentos técnicos e estilísticos próprios na definição de uma poética da aridez, e não sobre a aridez, diferença ressaltada por Ismail Xavier em texto sobre a Estética da fome (XAVIER, 2007, p.13). Para colocar em prática nossos objetivos, faremos uma abordagem do estereótipo de sertão difundido culturalmente e elaboraremos uma descrição geral das concepções de sertão presente no romance, de acordo com os personagens de modo a abordar o modo de apreensão do espaço sertanejo pelo narrador-protagonista Adonias, para quem o sertão equivale à violência e à barbárie. Posteriormente, abordaremos justamente os exemplos de violência humana presentes na obra que justificam a visão disfórica de Adonias e originam uma Imagem poética do sertão e uma alegoria da aridez humana. Para a análise desta, estabeleceremos relações entre as descrições plásticas do cenário sertanejo às questões perenes e universais da condição humana, dando origem a uma abordagem alegórica do sertão. Por fim, analisaremos a estrutura sintática e rítmica de *Galileia* em sua correlação com a aridez temática e metafórica, evidente no semi-simbolismo do romance.

Palavras – chave: Galileia. Ronaldo Correia de Brito. Aridez. Seca. Sertão.

ABSTRACT

This work aims to study the barrenness representation, recurrent *leitmotiv* in Brazilian artistic productions, in Ronaldo Correia de Brito's contemporary novel *Galileia* (2009), in which the dryness has a fundamental role as it is not only a theme, but also a structural element that reaffirms – and amplifies – the thematic barrenness. Thus, the novel reworks the dryness, metaphoric, structural or literal, because the images related to the drought and to the Brazilian outback scenery portrays human relations and not just a geographical place. Therefore, the objective of this dissertation is to specify how the linguistic code works with the drought and barrenness concepts, both on the thematic and on the structural perspectives, analyzing the technical and stylistic procedures usage in the definition of a dryness poetic, and not of a poetic about dryness. This difference is highlighted by Ismail Xavier in his text about the Aesthetics of Hunger (XAVIER, 2007, p.13). In order to develop these objectives, there will be an approach of the Brazilian outback stereotype culturally spread in Brazil as well as a general description of the regions concepts present in the novel. This will be done through its characters perspectives as a mean to grapple how the Brazilian outback space is apprehended by the protagonist-narrator Adonias. To whom the backlands are equivalent to barbarism and violence. Later, the work will focus on the novel examples of human violence that justify Adonias dysphoric view and creates a poetic Image of the backlands and an allegory of human barrenness. To an analysis of this allegory it is necessary to stablish connections between the plastic descriptions of the Brazilian outback scenery and the perennial questions regarding the universal human condition, which originates an allegorical approach of these backlands. Ultimately, it will be done a study of *Galileia*'s syntactic and rhythmic structures and its interconnection with the metaphorical and thematic barrenness that is evident in the novel semi-symbolism.

Keywords: Galileia. Ronaldo Correia de Brito. Barrenness. Drought.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O SERTÃO MÚLTIPLO	29
1.1 Esterótipos de Sertão	29
1.2 Os Sertões em <i>Galileia</i>	40
1.3 Livro dos Homens	64
2 IMAGEM ÁRIDA	95
2.1 Sertão-Imagem: o Sertão inaugural	95
2.2 Sertão metáfora: rumo à alegoria e à Imagem total	134
2.2.1 Consolidação da Alegoria	156
3 ARIDEZ RÍTMICA	206
3.1 A memória da aridez: anacronias, anisocronias e polifonias na construção do ritmo e do andamento narrativo	206
3.2 Aridez cinematográfica: ritmo sintático e montagem	229
4 ESTÉTICA DA ARIDEZ ALÉM DA LITERATURA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	261
PALAVRAS FINAIS	290
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	294
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	300

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar as representações da aridez, *leitmotiv* recorrente na produção artística brasileira, no romance contemporâneo *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito, no qual percebemos que a aridez exerce papel fundamental, na medida em que não é apenas tema, mas elemento estrutural que reitera – e amplia – a aridez temática.

Partimos do pressuposto de que a aridez é um *leitmotiv* recorrente nas artes nacionais, tendo em vista a grande quantidade de obras em que este tema é presente, não sendo, portanto, uma característica exclusiva de obras da contemporaneidade. No entanto, a seca, como elemento caracterizador da narrativa e como estruturador da forma, aparece na literatura, principalmente, a partir da década de 30, período que corresponde à prosa regionalista de 30, ou segunda fase modernista. Assim, apesar da longa tradição de narrativas ambientadas no espaço sertanejo, começando no Romantismo, é apenas no período entre o pré-modernismo e a segunda fase do modernismo, com o romance regional e social de 30, que o tema passa por uma revitalização, ocupando um lugar de maior destaque.

Isso porque o espaço sertanejo como elemento regionalista, independentemente da aridez, até a produção pré-modernista é caracterizado predominantemente apenas como ambiência (MARCHEZAN *in* SEGATTO; BALDAN, 1999), não se caracterizando como literatura da ou sobre a seca, como podemos verificar em *O sertanejo* (1875) de José de Alencar, cujo ambiente inóspito e seco do sertão não apresenta relação subjetivada e intrínseca com as personagens, suas ações ou a discursivização textual, tal qual a natureza exuberante de *O Guarani* (1857), servindo “apenas” de cenário para o desenvolvimento narrativo.

Nesse sentido, remetemos a Marchezan que propõe considerar a espacialidade como “categoria” (*in* SEGATTO; BALDAN, 1999, p.79) e, portanto, elemento narrativo e discursivo capaz de estabelecer relações internas com outros elementos. Dessa maneira, “[...] no caso do conto regionalista, por exemplo, há uma progressão rumo a uma íntima relação entre a ação das personagens e os espaços ocupados por elas”¹ (*ibidem*, p.80). A partir dessas considerações, o crítico analisa os contos “Assombramento” e “Caminhos das tropas”, respectivamente de Afonso Arinos e de Hugo de Carvalho Ramos, afirmando que, no caso do último, existe um *valor* dessa paisagem tanto no que tange ao aspecto humano, quanto na estrutura discursiva,

¹Abordando questões semelhantes, e partindo do princípio de “fatura” de Antonio Candido, Leonel e Segatto analisam a evolução da escrita de Guimarães Rosa e de sua abordagem do sertão, que de cenário também passa por um processo de discursivização que o torna universal (LEONEL; SEGATTO, 2012).

uma vez que “[...] o retrato da paisagem que [Carvalho Ramos] elabora é um produto gerado pela arquitetura do seu discurso. Há nos seus contos uma base figurativa que mostra uma correlação ainda mais acentuada entre espaço e ação humana” (*ibidem*, p.87).

Se pensamos que nosso principal ponto de partida para uma literatura da aridez ocorre nos períodos que vão desde o pré-modernismo até a sua segunda fase, para se falar da representação da seca feita pelo Regionalismo, é preciso lembrar as propostas do movimento modernista de 1922, sem o qual é difícil analisar a produção da geração da década seguinte.

Como sabemos, a Semana de Arte Moderna apresenta uma revisão crítica da produção cultural brasileira ao mesmo tempo em que fornece obras que são verdadeiros exemplos de renovação da tradição artística precedente. Para isso, o Modernismo, como movimento, incorpora às suas obras elementos tipicamente brasileiros, retirando-os do ostracismo acadêmico em que se encontravam e combinando-os à forma, inspirada nas vanguardas européias, as quais, longe de serem simplesmente reproduzidas, são re-apropriadas pelos artistas. É o ato antropofágico², conceito oswaldiano, no qual a arte brasileira "absorve" a produção artística mundial ao mesmo tempo em que incorpora elementos tipicamente nacionais.

Inserida neste contexto das renovações propostas pelo movimento modernista, a geração de 1930 dá continuidade a ele, deslocando, todavia, a ênfase para o aspecto social, ao invés de destacar a forma, a estrutura³. Nos regionalistas, esta vem conjugada ao tema, ao invés de ser, ela própria, a motivação central da experimentação artística. Isso significa que as conquistas estéticas do Modernismo continuam em voga, apesar de cederem parte de seu destaque para o aspecto social, que será a marca do Regionalismo, em uma tentativa de conscientização e mobilização popular. Dessa maneira, o engajamento define as escolhas estéticas do movimento.

A esse respeito, João Luiz Lafetá propõe considerar todo movimento estético a partir de duas faces: seu “projeto ideológico” e seu “projeto estético”, distinção didática que será utilizada para marcar as diferenças entre os anos de 20 e 30⁴:

² Publicado originalmente em: Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928. Disponível em: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>

³ A diferença de abordagens entre as gerações de 20 e 30 provocou atritos, verificáveis nas críticas trocadas entre artistas modernistas e regionalistas, como é o caso da polêmica entabulada entre Graciliano Ramos e Mário de Andrade acerca do ideal artístico a ser perseguido.

⁴ Paralelamente, Antonio Candido afirma que: “A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliavam ou passavam longe do Modernismo” (CANDIDO, 1989, p.186). Ou seja, Candido

[...] qualquer nova preposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes, relacionadas em forte tensão): enquanto projeto estético, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época (LAFETÁ, 2000, p.19-20).

Partindo desse princípio, Lafetá nos diz que, entre os anos 20 e 30, há ‘apenas’ diferença na ênfase de cada um desses “projetos”. Assim, nos anos 20, a tônica seria no estético, enquanto que nos anos 30, seria no social, portanto, no ideológico, opinião que é referendada por Candido (1989), cujo artigo é posterior ao livro de Lafetá (2000)

Para este autor:

A "politização" dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de "ajustar" o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (*Jubiabá*, por exemplo) e dos camponeses (*Vidas Secas*) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização (LAFETÁ, 2000, p.30).

De qualquer maneira, é importante ressaltar que os projetos estéticos e ideológicos não são separáveis, mas duas facetas de um mesmo movimento e que não são perceptíveis somente na produção das primeiras décadas do século, mas perpassam toda produção artística, independentemente da época, como podemos perceber por outro texto de Candido, o livro *Literatura e Sociedade* (2000), no qual a relação entre essas estruturas é analisada extensivamente.

Desse modo, entre a geração de 20 e a de 30 houve apenas uma alternância de ênfase, sendo que as principais conquistas do decênio anterior foram mantidas. Inclusive porque o Modernismo, abolindo com a crítica e a produção artísticas em voga até o início do século, abre espaço para que as obras de 30 – e as posteriores, quiçá contemporâneas – beneficiem-se da

diferencia duas abordagens do Modernismo pelas gerações seguintes: a do plano puramente estético e a do plano cultural, ambas intrinsecamente relacionadas e não separáveis, tal como as relações entre os projetos estéticos e ideológicos de Lafetá (2000).

Portanto, ambos os críticos estabelecem que a produção dos anos 30 está fortemente marcada tanto pelos procedimentos estéticos da década anterior quanto pela aceitação dos mesmos pelo ambiente cultural.

recente “liberdade” artística de conteúdo, estrutura estética e modo de pensar. A esse respeito, Candido aborda a “rotinização” das novidades propostas pelo movimento modernista de 22:

Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem com o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado (‘clássicas’ de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pode ser aceita como ‘normal’ porque a sua despojada *secura* tinha sido assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou. (1989, p.186)

Essa influência do Modernismo no Romance de 30 também é evidenciada por Lafetá (2000) e Bosi (2006), autores que dão ênfase à necessária revolução empreendida pelos artistas modernistas. Assim, se em um primeiro momento, ao abolirem de vez com o parnasianismo (haja vista que o simbolismo no Brasil é praticamente inexistente), os modernistas trouxeram novos meios de se pensar a realidade e tornaram possível que autores como Graciliano fossem lidos. Portanto, sem os exageros modernistas, a *secura* de Graciliano, mencionada por Candido, não seria apreciada ou mesmo aceita pelo público, já que o seu modo de composição difere radicalmente dos parnasianos, por exemplo.

Isso nos leva à segunda parte da “equação” de Lafetá, sobre o projeto estético, e ao “nível específico” de que fala Candido (1989, p.186), isto é, as incidências do movimento de 20 não só na cultura como um todo, o que comporia o “nível genérico”, mas, sim, na estética do decênio seguinte, chamando a atenção para o fato de que as mudanças operadas nos níveis genérico e específico estão intimamente ligadas.

Logo, “se desviarmos o foco da atenção da ruptura para as permanências, constataremos o quanto ficou da linguagem reelaborada no decênio de 20” (BOSI, 2006, p.411), ou seja, é no e pelo trabalho com a linguagem operada na década de 30 que percebemos a força da estética modernista, a qual, por sua vez, também é uma rotinização e antropofagia das vanguardas européias.

O uso de coloquialismos, de formas estéticas que rompiam o dogmatismo acadêmico anterior, os conteúdos centrados em temáticas brasileiras, etc. são algumas das características presentes na produção artística de 20 que fizeram com que o romance regionalista tivesse a aceitação que teve, tornando-se, inclusive, um dogma por si, haja vista a já mencionada “rotinização” de procedimentos que colaboraram na corrosão das características típicas do romance da primeira metade da década de 30.

Em outras palavras, os procedimentos formais conquistados pelos artistas da Semana de 22 são “rotinizados” pelo regionalismo que, por sua vez, também terá suas características rotinizadas até, por fim, serem banalizadas (LAFETÁ, 2000), de modo que o regionalismo posterior viraria uma “fórmula de sucesso”, mas não, necessariamente, de inovação estética.

Os romances regionalistas do início dos anos 30 reelaboram, então, a herança estética deixada pelos modernistas, continuando a inovação formal proposta por esses e adaptando-a aos seus próprios preceitos ideológicos, em que “discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte” (LAFETÁ, 2000, p.28)

Portanto, para os romancistas de 30, mesmo ao se tratar de assuntos de cunho social, a estética é um fator considerado essencial, cuja falta acarreta em um tom jornalístico indesejável, conforme Graciliano Ramos (1962, p.94) ressalta. Sendo assim, podemos depreender que, para os regionalistas, o ideal artístico é resultado do equilíbrio entre o social e o estético, equilíbrio que, segundo Antonio Candido (2000, p.116), teve êxito na literatura do decênio de 30, na qual houve uma “coexistência relativamente harmoniosa” entre a preocupação estética e a preocupação político-social.

Nos períodos mencionados, a seca se filia, portanto, a dois paradigmas: o da procura da “brasilidade”, proposta inicialmente pelo modernismo, e o da denúncia social, preocupação dos regionalistas. O modernismo, interessado em descobrir a cultura popular, as tipicidades do país, abre caminhos temáticos para que a seca possa ser abordada como elemento caracterizador, ao mesmo tempo em que renova as concepções de feitura da obra, dando um novo fôlego para a produção das obras vindouras. Por outro lado, o regionalismo, herdando e dando continuidade a essas propostas modernistas, preocupa-se com o social, de modo que a seca, além do aspecto temático e formal, assume importância político-social. Isso porque a seca é uma das mazelas mais contundentes do país e, na referida década de 30, ela passa de fato climático constituinte e determinante da realidade pragmática a fator estético, definindo e determinando a sua própria representação dentro das narrativas. Em alguns casos, ocupa função tão importante que pode ser, inclusive, considerada personagem, como acontece em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Apesar de se filiarem a uma tradição literária, os escritores contemporâneos que ambientam suas obras em regiões específicas recusam veementemente a alcunha de “regionalistas”, caso de Ronaldo Correia de Brito (2005). A esse respeito, Santini afirma que

O que se vê, no quadro literário brasileiro desde meados dos anos 90 do século XX até o momento em que este artigo é redigido, é uma recusa veemente da palavra ‘regionalismo’ por parte de escritores que, embora publiquem textos de natureza regionalista, não querem ser vistos sob uma ótica aparentemente

passadista, já que baseada em um paradigma de interpretação aplicado a produções da primeira metade do século XX. Se essa tomada de posição origina-se a partir de uma constatação estética ou estritamente mercadológica, questão que se impõe de antemão, somente uma análise das obras, individualmente e no conjunto que compõem, poderia apontar para possibilidades de solução. (SANTINI, 2009, p.7)

Ou seja, os escritores da contemporaneidade rejeitam uma denominação comumente usada para se referir a um tipo específico de representação: o “realismo social”, cujo ápice foram os anos 30 e que respondia às necessidades representativas de um dado período sócio-cultural, não se adequando ao atual contexto, em que a existência do regionalismo contemporâneo pressupõe novos modos de representação (SANTINI, 2009). Nesse sentido, é ainda Santini que propõe considerar:

[...] os contos de Ronaldo Correia de Brito dentro de dois conjuntos culturais até agora tomados pela maioria da crítica especializada como distintos, mas que se mostram, em sua dinâmica, complementares: o regionalismo literário, com diferentes significados consolidados no interior de contextos diversos ao longo da literatura brasileira, e a narrativa contemporânea em conjunto não menos multifôrme. (SANTINI, 2009, p.4)

Portanto, ambos os excertos estabelecem a existência de diferenças significativas entre os movimentos regionalistas precedentes e os atuais. Diferenças estas que são tanto de ordem estética, quanto de abordagem temática e ideológica. Isto é, as obras da contemporaneidade, longe de tentarem definir uma brasilidade ou denunciar uma realidade social, pensam a seca e o sertão sob o viés do discurso. A intenção não é necessariamente relacionar-se com o real objetivo diretamente (inapreensível em sua plenitude, visto que a percepção da realidade já conota uma leitura e, dessa forma, um recorte subjetivo do mesmo), o ponto central dessa retomada é, então, justamente o aspecto de *constructo* da representação figurativa e temática da seca e do sertão.

Além disso, como nos fala Santini (2009), os velhos paradigmas em relação ao sertão foram superados, como, por exemplo, a contraposição com o urbano ou com o litoral, a qual não é mais um argumento presente nas novas obras, sendo, pelo contrário, marcas dessa literatura regionalista contemporânea a globalização de costumes e o conseqüente hibridismo de culturas que influenciam invariavelmente também a linguagem.

Desse modo, as obras dialogam com a tradição regionalista precedente, composta não só pelos mencionados movimentos literários, mas com outras vertentes do Regionalismo existentes – inclusive as cinematográficas, conforme veremos – mantendo relações intertextuais

e interdiscursivas com todos esses movimentos, que compõem um hipertexto reelaborado esteticamente pela contemporaneidade, segundo princípios formais e ideológicos próprios.

Ao reassumir valores precedentes, a literatura regionalista contemporânea estabelece uma postura crítica e uma autonomia criativa ao abordar temas possivelmente considerados ultrapassados e mesmo banalizados, sem potencialidades artísticas, dado o enorme número de obras que deles fizeram uso e o vínculo com modelos de representação do passado.

Acrescentando novas nuances à produção literária e cinematográfica de cunho regional, as obras do *corpus* se destacam, sobretudo, pela metalinguagem e pela retomada crítica da tradição. Não por acaso, Antonio Donizeti Pires (2005, p.1) propõe uma nova terminologia para essas obras que, apesar da temática regionalista, estão vinculadas aos temas contemporâneos: é o neo-regionalismo crítico. Na mesma esteira, Tânia Pellegrini (2004) define essas obras como pertencentes a um “regionalismo revisitado”, termos que já indicam (novos) caminhos de leitura para as obras que fazem dos temas caros ao regionalismo o seu material narrativo.

Independentemente da terminologia, é consenso que as novas obras retratam temas comuns do imaginário popular e cultural de modo completamente diverso, problematizando a possibilidade de uma pseudo “cópia fiel” da realidade e veiculando valores universais, independentemente do local onde se desenvolvem. Isso porque o local e os costumes seriam a figurativização do discurso, nível mais superficial de uma narrativa onde os valores propostos no nível fundamental são desenvolvidos. É por isso que, apesar de serem obras que retratam o sertão e a seca, estas são figuras, cuja função é exprimir os valores contidos no nível fundamental. Em *Galileia*, por exemplo, o narrador/protagonista Adonias percebe que a aridez é característica inerente às relações humanas, e não só ao cenário sertanejo que o cerca.

Ronaldo Correia de Brito, em entrevista, discute justamente a questão da representação do cenário, sua relação entre universalidade *versus* regionalidade e, ainda, o peso da tradição regionalista:

Escrevo a partir de uma memória inventada. Como Salústio, afirmo que essas coisas não aconteceram nunca, mas nunca deixaram de existir. Portanto, o meu sertão é a paisagem através da qual eu interpreto o mundo, o de hoje, o globalizado, o que rompeu com as tradições. Interessa-me a decadência, a dissolução. Meus personagens migram, sofrem o embate com as outras culturas. Tenho sido vítima de preconceitos pela escolha dessa paisagem. Depois do romance de 30, criou-se uma cartilha única para a leitura do que escrevemos, mesmo passados tantos anos. Uma verdadeira condenação para os artistas posteriores a esse ciclo regionalista, que não abriram mão da sua geografia como cenário. Se você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista, com todos os anseios urbanos, e se você senta esta mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há

quem enxergue apenas o cenário, e três ou quatro substantivos locais. Embora essa mulher fale da mesma dor e da mesma solidão de uma negra americana do Harlem (BRITO, 2005).

Essa citação serve para elucidar a função dos cenários na construção de um texto: eles são um dos elementos figurativos que possibilitam o suporte por meio do qual as narrativas – e os valores a elas atrelados –, tomam forma, pois além de definirem o universo ficcional onde a história se passa, permitem que os valores universais e fundamentais sejam expressos. Do mesmo modo, os “substantivos locais”, ou seja, as características locais, dão forma à estrutura do texto, na medida em que são os referentes contextuais do universo ficcionalizado e que contribuem para a construção estética do texto ao definir relações de contigüidade ou similariedade com os personagens, com a própria escrita e com a tradição precedente.

Seja como for, acreditamos que as releituras da tradição feitas pela literatura definem muito mais em termos de intertextualidade e interdiscursividade do que em termos de angústia da influência (BLOOM, 1991), o que significa que uma das características dessa retomada crítica da tradição é a discussão sobre o espaço e sobre o imaginário cultural formado a partir dele.

Nesse sentido, a atividade metalingüística e metadiscursiva de releitura da tradição, em *Galiléia*, é enfatizada pela natureza do protagonista, que, por ser um viajante e não pertencer a nenhum espaço – nem ao sertão onde nasceu, nem ao espaço urbano, onde cresceu – questiona o espaço geográfico e cultural no qual está provisoriamente inserido, rompendo com a provável estaticidade de valores oriunda da sedimentação dos mesmos.

Isto é, os diferentes registros de tempo ou de mundo permitem que Adonias ultrapasse a adesão a uma cultura puramente sertaneja ou urbana. Assim, o sertão, a seca ou a aridez no romance não são representadas sob o ponto de vista de um explorador, sem vínculos com o espaço geográfico e cultural, ou tampouco sob o viés de alguém que, por ter raízes na região, tenha aderência total e completa ao mundo definido pelo sertão, mas esta revisitação crítica é tematizada na narrativa por meio do narrador-protagonista que constantemente questiona dogma e valores, sejam estes os da tradição cultural, sejam os próprios, tidos como “civilizados”, como define provisoriamente Adonias.

Esta escolha acentua o caráter de retomada, de reapropriação e recriação de discursos previamente existentes, pois ao mesclar os olhares de dentro do sertão/da seca aos de fora, ou ao colocar o narrador-protagonista refazendo a própria memória, também a tradição regionalista está sendo esmiuçada, questionada. Em *Galiléia*, existem contrapontos à seca, à aridez, sendo

que, além de Adonias, outros personagens estão em trânsito, literal e figurado, entre locais geográfica e culturalmente distintos: os personagens possuem outros parâmetros que não são os do sertão tradicional, dando margem para um tipo de questionamento que só é possível quando há distanciamento em relação a uma visão de mundo, no caso, o definido culturalmente pelo espaço da seca.

Logo, fica explícito um entre-lugar que, muitas vezes, marca um outro tempo, que não é o cronológico. A esse respeito, Antonio Dimas diz que uma viagem pode não ser uma questão de Espaço, mas de Tempo: “Uma viagem que dissolve a especificidade de um caminho geográfico demarcado, transcende-o e alcança a dimensão temporal, graças a uma extraordinária fusão do binômio tempo-espaço” (DIMAS, 1987, p.57).

Essa fusão tempo-espaço é estudada por Bakhtin (1988) que, sob o termo de cronotopo⁵, estabelece as relações possíveis entre as categorias narrativas do tempo e do espaço, definindo a obrigatória correlação dessas. Em especial, Bakhtin define alguns motivos cronotópicos recorrentes, caso da estrada e do encontro, interligados, dado que os encontros acontecem em um mesmo período temporal e em um mesmo espaço, fazendo coincidir as duas categorias.

No caso de *Galileia*, a estrada é também a figurativização de um percurso temporal e psicológico empreendido pela personagem, sobretudo por conta das memórias de Adonias, suscitadas justamente pelo encontro com pessoas e elementos do sertão que remetem ao passado e fomentam as reflexões do narrador-protagonista. É, portanto, a partir da estrada que se instaura a relação única de *Galileia* entre o tempo e o espaço, ambos marcados pela percepção subjetiva de Adonias, que associa o espaço do sertão ao passado.

Percebe-se assim que o desenvolvimento temporal de *Galileia* não é linear e cronológico, nem o espaço é apreendido “objetivamente”, mas sensorialmente, de acordo com as emoções desencadeadas pelas lembranças. Dessa maneira, a viagem em si é combinada à reflexão de valores que vão do espaço, aos culturais e aos pessoais, inter-relacionados e potencializados pela natureza de Adonias, um viajante sem noção de pertencimento geográfico-cultural.

Isso porque em *Galileia* (2009), o protagonista, há muito tempo afastado da terra de origem, volta à propriedade “fantasma” da família, a fim de rever o avô, um aniversariante moribundo. No trajeto, Adonias tenta preencher as lacunas da história familiar que ele jamais compreendeu, mesmo sendo integrante da família e tendo participado ativamente de alguns episódios, igualmente confusos para ele. No entanto, por mais que o protagonista, que é médico

⁵ O termo significa, literalmente, “tempo-espaço”.

em uma grande cidade, tenha se distanciado do espaço e da cultura de origem, conforme se aproxima do coração do sertão, seu comportamento começa a se modificar, assim como o seu discurso, cuja estrutura é definida pelo ato rememorativo, o qual confronta situações passadas, desenroladas no campo paradigmático da seca, com a consciência atual do narrador⁶.

No caminho, percebemos que há uma troca osmótica entre o lado exterior e o interior de cada um dos personagens: todos têm, dentro de si, um vasto sertão particular⁷, sendo que o espaço físico externo apenas reflete a angústia e a solidão dos viajantes (MIGUEL, In: DICKE, 2008, p.10). Inclusive há no romance de Brito uma frase que sintetiza a conexão mantida entre meio, personagem e até a tradição regionalista⁸: “O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2009, p. 19). Portanto, a aridez que as obras retratam é humana, individual ou coletiva, mas humana.

A mudança de ambientes aliada à passagem temporal, além de estabelecer as relações cronotópicas subjetivas que mencionamos, propicia a reflexão tanto do ponto de partida como do de chegada. Aqui as culturas se intercomunicam e o comportamento é modificado porque, além das diferenças sócio-culturais, Adonias entra em contato com questões ainda mais perenes, como a desvinculação entre pais e filhos. O mais interessante é que, nesse contexto, esse tema universal da diferença entre gerações familiares também pode ser entendido como uma metáfora das mudanças ocorridas nas gerações literárias.

Em suma, as viagens e a estrada, mais do que marcar o trânsito entre lugares, marcam o desenvolvimento do tempo psicológico de quem as empreende, incluindo nesse íterim o aspecto reflexivo. Logo, esse “entre-lugar” tem sentido literal e figurado, e o choque entre locais cultural e geograficamente distintos gera, além das reflexões dos protagonistas, uma abordagem híbrida do sertão, fato que também será sentido nas linguagens, e não só na temática.

As reflexões e o aspecto psicológico são potencializados pela narração do protagonista, Adonias, de modo que a sua perspectiva é que define o uso da língua, seja por meio dos vocábulos, seja por meio das estruturas sintáticas ou das metáforas, que conotam a sua visão de mundo, assim como a aridez da própria narração.

Desse modo, o sertão, quando associado a elementos de campos paradigmáticos diversos, contribui para a expressividade nas obras estudadas, como acontece quando se insere uma figura, uma palavra ou uma imagem que se distancia do universo sertanejo, a exemplo da

⁶Essa relação, entre a narração do protagonista e o ato rememorativo, foi desenvolvida em artigo vinculado à mesma pesquisa aqui referida e publicado com o título “Galileia: uma leitura genettiana” (ANDRADE, 2012 *Comunicação Veredas*, Marília, n.12, p.103-120).

⁷ Intertexto com uma das definições de sertão expressas em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

⁸ Idem.

motociclista que tange um rebanho, situação que desconstrói o estereótipo patriarcal do “sertanejo forte” montado a cavalo, como o próprio narrador de *Galileia* constata.

Na verdade, o principal contraste paradigmático se dá entre elementos do sertão e da globalização, imbuídos um no outro de maneira paradoxal. Em um determinado momento, por exemplo, Adonias e seus primos ouvem a história de um dono de restaurante, cujo filho roubou um celular que, na visão do pai, era um objeto inútil no local, sobretudo pela falta de sinal para que o aparelho funcionasse. O pai também menciona que os jovens não querem mais usar roupas típicas da região, ao mesmo tempo em que se encantam com a tecnologia que, no entanto, não se adapta às condições locais. Isto evidencia que atualmente a cultura globalizada se imbrica até nos recônditos sertões, modificando a relação mantida entre o meio e a sociedade.

Do mesmo modo como o próprio gênero regionalista é questionado ao se inserir a consciência crítica de personagens que reconstróem suas histórias com autonomia, o cenário, o sertão, ao ser colocado em contraste com outros elementos, tal como a semi-urbanidade de Adonias, torna-se mais evidente, torna-se o diverso, o outro, de forma que percebemos melhor tanto as diferenças quanto as semelhanças das variadas abordagens da realidade.

Situação explicável a partir dos conceitos de Jakobson, para quem

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. (JAKOBSON, 2010, p.166)

Isto é, a combinação e a ordenação de vocábulos diversos fazem com que as leis da contigüidade ou similaridade sejam subjugadas, modificando a apreensão do discurso e, conseqüentemente, da tendência à monossemia, típica da função denotativa.

Dessa maneira, além do hibridismo de campos paradigmáticos, exemplificado por meio da oposição sertão *versus* modernidade ou globalização, existe um hibridismo de linguagens e de procedimentos semióticos diversos, verificável na linguagem que, por ser sucinta, direta e “seca”, é também imagética, pois “filma” o sertão, suposição confirmada pelo próprio narrador, que utiliza termos cinematográficos na elaboração da sua narrativa.

Tem-se em *Galileia*, uma narração que parece simultaneamente árida e cinematográfica por conta da concisão do discurso, a qual remete também à composição de figuras nos haicais, forma de poesia tipicamente japonesa em que um conceito abstrato se forma a partir do confronto seco de descrições imagísticas, criando, em poucas palavras, uma imagem completa,

mas sem floreios. Exemplo dessa concisão são as Imagens poéticas da aridez, resultado direto da justaposição, à maneira da montagem cinematográfica, de descrições isoladas de elementos do sertão, conforme veremos. Essas Imagens poéticas não apenas descrevem o cenário sertanejo, servem de “conectores metafóricos” (LOPES, 1986), entre elementos figurativos e conceitos abstratos, caso da alegoria da aridez humana, da qual a aridez climática e geográfica é um revestimento temático.

Outro exemplo da concisão discursiva é a passagem direta, sem explicações, entre as histórias que Adonias narra, em um tipo de corte que se assemelha ao cinematográfico, na medida em que privilegia a justaposição de elementos sem a devida contextualização ou explicitação sintática a partir de elementos coesivos. Percebemos claramente uma aridez sintática, formulada a partir da economia de recursos coesivos e uma inversamente proporcional presença de pontuação, que delimita fragmentos narrativos e encadeia ações, inclusive as da memória, de maneira seca e rápida. Vale ressaltar que, a linguagem, quando assimila características da *secura*, distancia-se da linguagem puramente comunicativa e torna-se mais expressiva, margeando a linguagem poética, exemplificando mais uma vez os conceitos de seleção e combinação jakobsonianos, uma vez que a seleção se sobrepõe à combinação.

Além disso, existe hibridismo com as narrativas memorialistas, já que Adonias relembra (e recria) as histórias da família, de modo que a narração assume características típicas da rememoração, pois fatos passados e fatos presentes se alternam, fazendo com que a linearidade cronológica seja abolida em nome de uma dinamicidade que simula a estrutura do próprio ato rememorativo.

Tanto esse hibridismo quanto a revisitação da tradição e a aridez são elementos metalingüísticos, uma vez que o fazer artístico é colocado em pauta, questionado e percebido pelo leitor, o que nos leva novamente a Jakobson (2010), para quem toda obra poética é, naturalmente, metalingüística, pois evidencia os traços de sua própria construção, de sua elaboração. Assim, no romance estudado, temos exemplos de uma metalinguagem estrutural, na qual a criação/modificação da forma é evidente, e de uma metalinguagem temática, por vezes conjugada à primeira.

No caso do primeiro tipo de metalinguagem, a já referida linguagem seca e a reconstrução do ato rememorativo, em um movimento centrípeto e não linear, enfatizam a estrutura da obra e o ato enunciativo porque revelam os atos pelos quais o discurso foi construído, ao invés de simularem uma objetividade que independe de uma instância enunciativa.

Justamente por isso, temos em *Galileia* uma metalinguagem construída por meio dos discursos alheios, o que se configura como uma metalinguagem temática, dado que o protagonista tem consciência tanto do próprio discurso quanto dos alheios, afinal a sua narrativa é baseada, muitas vezes, em histórias que lhe foram contadas, as quais, em conjunto com as próprias memórias, Adonias tenta organizar de maneira una e coerente, a fim de entender a sua família e a si mesmo.

Doravante, o discurso principal deixa entrever a psicologia de outros personagens, seja por meio do discurso indireto livre, que funde sua psicologia de narrador à de um terceiro, seja pelos discursos diretos⁹. De qualquer maneira, há uma moldura narrativa que contém os demais discursos, criando uma situação polifônica que destaca o fazer enunciativo, em uma construção do tipo *mise en abyme*, que reitera a metalinguagem estrutural. Em suma, a questão da construção discursiva é característica essencial e está relacionada com a retomada crítica da tradição regionalista.

As já citadas descrições imagéticas também explicitam o caráter de *constructo* do romance, pois não pretendem criar uma representação objetiva do sertão e da seca, pelo contrário, uma vez que são construções poéticas, deixando claro que, também elas, são elaboradas esteticamente, em contraposição a uma representação usual e dessemantizada. Dessa maneira, é por meio da estetização e da metalinguagem que essas narrativas asseguram o seu caráter de ficção, modificam o seu modo de apreensão e sugerem uma universalização das narrativas ali desenvolvidas.

Isso porque a metalinguagem, explicitada na obra quando ela se assume como *constructo* estético, e não como representação objetiva da realidade e da aridez, faz com que o universo diegético da obra seja percebido como autônomo em relação à realidade, assumindo um caráter mítico ou, no mínimo, simbólico, pois o sertão de *Galileia*, conforme veremos mais detalhadamente, é uma alegoria para a condição humana.

Esse sertão “irreal” também é resultado do aspecto temporal da narrativa, em especial das anacronias e das anisocronias, isto é, da ordenação não cronológica dos eventos, e da duração de cada evento diegético em relação à sua extensão narrativa (GENETTE, s/d). Essas características criam uma temporalidade acronológica, já que a diegese não está fundada em um tempo específico, pelo contrário, pois à narração do presente diegético mesclam-se as memórias do passado. Ao mesmo tempo, o presente da narração adquire contornos difusos,

⁹ No romance também há a transcrição de uma carta escrita por uma terceira pessoa, e não pelo narrador/personagem. Nessa carta, assim como o restante da narração do protagonista, há uma discussão sobre a história que está sendo narrada e são, portanto, elementos temáticos relacionados à construção narrativa.

indeterminados, em especial no caso da estadia do protagonista na Galileia, cuja duração não é explicitada.

Logo, também a temporalidade não é marcada de maneira objetiva, linear e cronológica, o que torna os eventos e a narrativa atemporais. Portanto, a estetização e a metalinguagem das obras reforçam o sertão retratado como um sertão de papel, sensoriais, simbólicos, estéticos, cuja existência empírica só existe dentro dos universos diegéticos das narrativas e em função delas. Assim, por não se situar em um tempo ou um espaço “real”, o romance coloca o caráter regional como termo metafórico.

Desse modo, a aridez, metafórica, estrutural ou literal é reelaborada pelo romance em questão, no qual as figuras relacionadas à seca e ao cenário do sertão retratam relações humanas, e não um local geográfico. Ou seja, a aridez contribui para a construção da estrutura estética e, mais importante, para a veiculação dos valores humanos universais expressos pela narrativa. Se no caso do romance de 30 a ênfase era no aspecto social, veiculando dramas sociais, no caso de *Galileia*, a seca é a representação metafórica de um drama individual.

A constante retomada do tema da seca e do sertão pela produção artística brasileira passa por várias abordagens e, como *leitmotiv*, a aridez define, principalmente após a década de 30, não só o tema, mas a estética e a estrutura de determinadas obras, de maneira que acreditamos que no romance escolhido para o corpus desse trabalho, os procedimentos técnicos e estilísticos reiteram e ampliam, no aspecto estrutural, o espaço da seca.

Portanto, nosso objetivo é especificar o modo como o código linguístico trabalha com os conceitos de seca e de aridez, tanto do ponto de vista temático quanto do estrutural, analisando a utilização dos procedimentos técnicos e estilísticos próprios. Por fim, pretendemos verificar a contribuição da aridez na construção da expressividade de valores universais e, mais importante, na definição de uma poética da aridez, e não sobre a aridez. Diferença ressaltada por Ismail Xavier em texto sobre a “Estética da fome”: “Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras” (XAVIER, 2007, p.13). Do mesmo modo como a fome, acreditamos que a aridez é definidora das relações metafóricas e das escolhas estéticas que estruturam os conteúdos narrados, dinamizando-os e acrescentando novos significados. Em termos temáticos, a aridez é cenário para o desenvolvimento de dramas humanos, um “palco de tragédias”, como define o narrador de *Galileia*, Adonias, sendo que são exatamente esses dramas humanos que a aridez estrutural reflete.

Para colocar em prática nossos objetivos, organizamos o presente trabalho em três capítulos que abordam diferentes aspectos da aridez em Galileia: no primeiro, denominado “Sertão múltiplo” trabalhamos predominantemente com o sertão tematizado na narrativa, começando nossa análise com uma discussão acerca do imaginário de sertão difundido culturalmente, utilizando as concepções de Moraes (2003), para quem o sertão é um constructo social e discursivo, inexistindo como espaço geográfico-climático empírico, e de Darcy Ribeiro (1995), que aborda a construção de uma sociedade sertaneja em sua relação intrínseca com um bioma e climas específicos. A fim de contribuir com essa discussão, acrescentamos o conceito proposto por Michael Jakob (2005, 2009) sobre a Paisagem, a qual existe apenas a partir de um sujeito moderno ciente de sua relação com o espaço natural. A partir dessas considerações, abordaremos obras essenciais para interpretação e construção do imaginário coletivo sobre o sertão, partindo de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

Ainda no primeiro capítulo, elaboraremos uma descrição geral das concepções de sertão presentes no romance a partir da perspectiva dos personagens, resultando em um panorama da representação interdiegética do sertão, incluindo o modo de apreensão do espaço sertanejo pelo narrador-protagonista Adonias, para quem o sertão equivale à violência e à barbárie. Por fim, abordaremos justamente os exemplos de violência humana presentes na obra que justificam a visão disfórica e originam a Imagem poética¹⁰ e a alegoria, tema do segundo capítulo, em que serão analisadas as correlações entre o plano do conteúdo e o plano de expressão.

No segundo capítulo estabeleceremos, então, as relações entre as descrições plásticas do cenário sertanejo às questões perenes e universais da condição humana, dando origem a uma abordagem alegórica do sertão. Como a descrição desse espaço é descentralizada e fragmentada, também utilizaremos como aporte teórico a noção de Imagem por Eisenstein (2002), para quem essa é resultado de uma montagem de elementos isolados, cujo *processo* é de extrema importância para a eficácia expressiva.

Assim, primeiramente nos dedicaremos à plasticidade da Imagem-Paisagem inaugural, isto é, a primeira descrição do espaço mediada pela psicologia do narrador, partindo das concepções de Jakob (2005, 2009) acerca da Paisagem literária que, segundo o autor, difere-se da paisagem *na* literatura, uma vez que esta descreve um espaço, enquanto aquela recria um universo de valores e uma experiência empírica a partir da perspectiva de um sujeito, para

¹⁰ Ao longo do trabalho, utilizaremos a palavra Imagem grafada com letra maiúscula para nos referirmos ao procedimento formal e estético específico na construção de representações poéticas, diferenciando-o do vocábulo imagem no sentido dicionarizado.

máxima expressividade. Devido ao caráter estético-expressivo da Paisagem, procuraremos associá-la às diversas concepções de Imagem poética, tais como as propostas por Alfredo Bosi (1977) e Octavio Paz (1972, 1982), autores para quem a Imagem visa burlar os limites da língua, simulando sinestesticamente o imediatismo e multiplicidade do real, e Chklovski (1917, *In: TOLEDO*, 1976), que associa à Imagem os processos de singularização e estranhamento. A conjunção dessas teorias, por sua vez, remete aos últimos desenvolvimentos do conceito semiótico de figuratividade, propostos por Greimas (2002), que aborda a irrupção da experiência estética como ruptura dos modos de representação sedimentados e convencionalizados.

Além disso, conforme mencionamos, o sertão é o espaço onde desenvolveram-se as histórias familiares e fragmentos de sua própria biografia, de modo que para Adonias esse sertão é cronotópico (BAKHTIN, 1998) suscitando, então, a rememoração, de tal modo que a apreensão desse sertão, também é mediada pela “memória-acontecimento”, termo cunhado por Mariana Luz Pessoa de Barros (2011) para explicitar interferência do passado no campo de presença sensível do sujeito, presentificando-o por meio da experiência estética e estésica, relacionada em *Galileia* à Imagem poética e à Paisagem.

Na segunda e terceira partes desse capítulo, explicitaremos e exemplificaremos, com novos fragmentos do romance, a função da figuratividade na veiculação de valores profundos, para aprofundar tanto as questões relativas à Imagem quanto à linguagem figurada, desenvolvendo-as. No caso da linguagem figurada, utilizaremos as considerações propostas de Edward Lopes (1986) que servirão, ainda, como aporte teórico para a análise desenvolvida na última parte do segundo capítulo, em que verificaremos a relação alegórica mantida entre descrição do meio e a aridez humana. Ou seja, analisaremos o desenvolvimento da figuratividade no romance, que passa de metafórica a alegórica, na medida em que o narrador-protagonista deixa de associar a violência apenas ao sertão e seus habitantes e passa a associá-la à humanidade, transformando o sertão-árido em alegoria da violência humana. Nesse sentido, analisaremos como as figuras da natureza e da civilização se opõem e complementam na facção de um sertão universal e atemporal, utilizando também escritores como Denis Bertrand (2003), Greimas e Courtés (2008) como subsídio teórico.

Já no terceiro e último capítulo, “Aridez rítmica”, abordaremos a estrutura sintática e rítmica de *Galileia* em sua correlação com a aridez temática e metafórica, evidente no semi-simbolismo do romance. Para examinar essa passagem do plano de conteúdo para o de expressão sob o viés do ritmo, dividimos a análise em dois subtópicos, começando com o ritmo

da memória, em que se recria o ansioso movimento rememorativo de Adonias, com suas bruscas – e secas – interrupções. De modo a compreender o funcionamento tanto das variações temporais-cronológicas quanto narrativas decorrentes da reminiscência, utilizaremos, como aparato teórico os princípios de Genette expostos no livro *Discurso da narrativa* (s/d), sobretudo as considerações que dizem respeito à Ordem, Modo e Voz narrativos. Além disso, utilizaremos como suporte teórico as concepções de Edward Morgan Forster (1970) acerca do *pattern* narrativo, devido à movimentação zigzagueante do romance, e de Italo Calvino, que, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), discorre sobre as características essenciais à Literatura como arte, caso da “rapidez”, responsável pela economia narrativa, evidente, em *Galileia*, na extrema sucintez semântica e sintática.

Por fim, analisaremos a “aridez cinematográfica”, resultado do ritmo sintático que privilegia o uso da pontuação em detrimento dos conectivos, sintático ou semânticos, gerando “cortes” abruptos entre histórias e tempos distintos ou, até mesmo, na concatenação narrativa de uma mesma história. Os cortes bruscos, secos, criam uma fragmentação textual, cuja organização é realizada por meio de uma “montagem” também à maneira cinematográfica, conforme veremos. Essa configuração rítmica relaciona-se com o conteúdo e os valores da narrativa, dando origem ao semi-simbolismo da obra romance, que procura reproduzir na estrutura sintática a aridez climática e alegórica do romance, de tal modo que a narrativa é cinematográfica *porque seca*.

A fim de sistematizar o funcionamento desse aspecto rítmico-cinematográfico, utilizaremos as reflexões de Brik (1920-27 in TOLEDO, 1976), que diferencia a sintaxe gramatical e usual da sintaxe rítmica, enriquecedora da primeira para explicar a manipulação da estrutura da língua, mesmo motivo pelo qual traremos as reflexões de Bosi, Paz e Tomachevski (1927 in TOLEDO, 1976), autores que não creditam apenas ao metro e ao verso o ritmo, o qual é instaurado por uma construção poética mais ampla que ambos.

Dessa maneira, os textos desses autores nos auxiliarão a identificar e isolar as características rítmicas do romance, ainda que por analogia, como é o caso da análise da acentuação na poesia feita por Paz, cuja função equipara-se à da pontuação no contexto de *Galileia*, ou a alternância binária de que fala Bosi que marca um ritmo seco. Todos esses elementos contribuem para, assim como a Imagem poética, “trapacear” a língua dentro do seu próprio sistema (BARTHES, 1977), contornando as suas limitações e potencializando a sua expressividade, rumo ao semi-simbolismo, conceito que será explicado e exemplificado a partir das definições de Diana Luz Pessoa de Barros (2010) e José Luiz Fiorin. (2003).

Esses autores e as questões levantadas por eles nos ajudarão a compreender como o ritmo de *Galileia* é simultaneamente áspero e cinematográfico, no entanto, para tratar especificamente da característica intersemiótica ente literatura e cinema, recorreremos a Valdevino Soares de Oliveira (1998), que analisou a relação entre os procedimentos da escrita de Alcantara Machado com o cinema, e, novamente, à concepção de montagem de Eisenstein (2002b).

Dessa maneira, faremos uma análise sincrônica de *Galileia*, à qual se seguirá, na última parte desta tese, uma breve comparação entre a aridez no romance e em filmes da contemporaneidade, a fim de provar que a aridez como procedimento estético não está presente apenas na literatura, mas em outras artes e tempos, configurando-se como um *leitmotiv* cultural de grande abrangência.

Por último, é importante destacar que, de um modo geral, a teoria semiótica de linha francesa-greimasiana será o fio condutor para as análises da presente pesquisa.

1 O SERTÃO MÚLTIPLO

1.1 Estereótipos de Sertão

Em *Galileia*, a aridez, marca estrutural do romance, está associada à noção de sertão, a qual etimologicamente denota um espaço afastado da costa, segundo o Grande dicionário Houaiss de Língua Portuguesa:

orig.obsc.; JM registra que, "na opinião de certos autores, o voc. seria evolução do lat.**desertānu-*, com operações fonéticas ainda não suficientemente esclarecidas"; Gustavo Barroso (*À margem da história do Ceará*, 1962) lembra que a grafia *certão* era corrente em Portugal desde o sXVI e credita sua origem provável ao voc. angolano *muceltão* 'interior, região distante da costa', donde >*celtão*>>*certão*>>*sertão*; *versertan-*; f.hist.sXV*sertão*, sXV*sartão*, sXV*sertaão*, sXV*ssertaão*¹¹

Ainda no mesmo dicionário, percebemos que, a essa definição, são acrescentados outros significados, inclusive relacionando o sertão à aridez:

1 região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas; 2 terreno coberto de mato, afastado do litoral; 3 a terra e a povoação do interior; o interior do país; 3 toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos¹².

É a partir da última concepção, amplamente instaurada no imaginário cultural, que Ronaldo Correia cria um sertão mítico, onipresente, híbrido, poético, em constante movimento e aridamente humano. Isso porque, ao invés de meras descrições espaciais, o autor cria imagens desse cenário altamente semantizadas, as quais, combinadas com os discursos da tradição que associam sertão à aridez, se atualizam e se potencializam. O binômio sertão-árido é, portanto, reforçado por constructos discursivos, frutos das sucessivas leituras dos textos de nossa cultura, aos quais *Galileia* remete.

Segundo Moraes, essas concepções acerca do sertão fazem parte de um “pensamento geográfico”, ou seja, de

um conjunto de discursos a respeito do espaço que substantivam as concepções que uma dada sociedade, num momento determinado, possui acerca de seu meio (desde o local ao planetário) e das relações com ele estabelecidas. Trata-se de um acervo histórico e socialmente produzido, uma

¹¹ Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=sert%25C3%25A3o>

¹² Idem.

fatia da substância da formação cultural de um povo (MORAES *apud* ANSELMO; ARAÚJO, 2009, p.27).

Retomando o mesmo conceito para aplicar à literatura, os autores Leitão Júnior e Anselmo vão reiterar, sob o ponto de vista geo-climático, que não existe empiricamente um bioma ou localização tipicamente sertanejos, mas, pelo contrário, esses são definidos historicamente:

Por conta de uma inserção obrigatória em uma dada esfera socioespacial, os discursos literários expressam *pensamentos geográficos*, os quais, segundo Moraes (2005), referem-se a discursos que substanciam o modo pelo qual uma dada sociedade, num momento histórico específico, entende o seu meio e as relações estabelecidas com ele. Esses discursos sedimentam certas concepções e difundem, segundo esse autor, valores – *ideologias geográficas* –, engendrando uma espécie de “senso comum”, uma mentalidade coletiva acerca do espaço. Destarte, a expressão do espaço, seja ela *material* ou *ideal*, reflete a historicidade de um grupo humano, fazendo emergir uma ordem espacial [...] Sob essa perspectiva, destaca-se o fato de que a noção geográfica *sertão* não expressa uma realidade fático-material, distinta por seus elementos naturais ou por uma determinada especificidade de paisagem humanizada, ainda que exista um imaginário acerca do qualificativo que se imputa a uma localidade como sertaneja: tal noção não se refere, pois, a um *local* (materialidade terrestre localizável, passível de ser delimitada e cartografada), mas a uma *condição* (um qualificativo básico imposto, implicando na valoração de determinadas condições locacionais), em geral a ser superada, conduzindo a contínuos processos de domínio territorial em diversos momentos históricos, calcados, sobretudo, num ideal expansionista e dialógico, uma vez que o sertão só se expressa a partir do *não-sertão* (2011, p.3)

Se de um lado Moraes, Leitão Júnior e Anselmo afirmam a impossibilidade de um sertão empiricamente verificável, por outro lado Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro* (1995) aborda características dos espaços denominados sertanejos, colocando as relações climáticas em relação à formação de uma cultura e sociedade tipicamente sertanejas, bem como a sua evolução ao longo da história. Assim, no subcapítulo nomeado “O Brasil sertanejo”, Ribeiro aborda as relações sociais instauradas no âmbito do sertão nordestino a partir das relações climáticas e geográficas, chamando a atenção para a exploração humana em um ambiente cuja natureza além de inóspita *per se*, fomenta uma “indústria da seca” (RIBEIRO, 1995, p.348), em que a pobreza e marginalização causadas pelo clima regional são também elementos de controle do *status quo* dominante.

Para Ribeiro existe, sim, uma área geo-climática e sócio-cultural denominada sertão, pois para o autor, além da organização econômica e social desse espaço, temos uma representação cultural de um povo bastante específica, ainda que influenciada pelo aspecto

natural e político da região. Dessa maneira, as posições de Ribeiro contrastam com aquela de Moraes, Leitão Júnior e Anselmo para os quais existe uma “mentalidade coletiva”, ao mesmo tempo resultado e causa de elaborações discursivas, que originam tanto a concepção de sertão em si, quanto sua associação com a seca.

Assim, existe uma diferença de abordagem entre os autores, uns defendendo a inexistência geográfica e climática do sertão, tendo como hipótese a construção discursiva desse espaço em detrimento de uma região empírica, e Ribeiro abordando a construção histórico-social de uma sociedade no interior de um espaço geográfico bem delimitado pelo seu bioma e por suas características climáticas. Por outro lado, todos os autores citados caracterizam o sertão, em menor ou maior grau, a partir de uma oposição com outras áreas do território brasileiro, em especial as urbanas e litorâneas, caso não só dos autores acima citados, mas também de Euclides da Cunha (2012).

A categorização dos espaços sertanejos a partir da diferenciação é definida por Moraes, Leitão Júnior e Anselmo como o “não sertão”. O sertão como “outro geográfico” se contraporia, portanto, ao litoral e à civilização urbana (MORAES, 2003), de tal maneira que a construção do imaginário sobre o sertão também perpassa pela questão da construção de identidades e pelos conceitos de alteridade e outridade, temas frequentemente abordados pela literatura da seca.

Dessa maneira, além da realidade empírica descrita por Ribeiro, também existe um “pensamento geográfico”, um constructo discursivo baseado tanto nas questões observáveis do sertão quanto em textos produzidos sobre este espaço, mas não necessariamente a partir dele. Na verdade, a relação entre o espaço e sua representação é cíclica, como afirma Michael Jakob em, *Il paesaggio* (2009). Pesquisando a história da “paisagem” como conceito¹³, Jakob afirma que essa é um palimpsesto imagístico, devido à abundante criação, difusão e circulação de “imagens-paisagens” que sempre remetem umas às outras, sobretudo devido à globalização, a qual “disponibiliza” acesso global e virtual aos mais diversos e longínquos espaços, assim como leituras realizadas a partir destes, de modo a criar uma *onnipaisagem*¹⁴.

A paisagem se encontra no centro de uma sofisticada rede semiótica. De um lado, existem, em escala planetária, milhares de imagens-paisagens que nos perseguem a partir das telas, dos painéis publicitários ou dos jornais. De outro lado, existem milhares de imagens-paisagens que nós produzimos viajando,

¹³ Em *Il paesaggio* (2009), o autor aborda especificamente a “transformação” do espaço, ou da percepção deste, em Paisagem, construindo uma história do imaginário coletivo relacionado a esta concepção espacial.

¹⁴ Obviamente, nesse processo de globalização de imagens, existe a procura de um denominador comum, que torne mais acessível, e vendável (sobretudo quando se pensa no turismo de “cartões-postais”, fato abordado por Jakob), as Imagens difundidas, acarretando em um grau de homogeneização entre elas (JAKOB, 2009, p.11).

as nossas fotos-paisagens e vídeos-paisagens. A indústria turística mundial e a indústria da imagem digital têm hoje um impacto enorme sobre o nosso modo de descobrir e memorizar as paisagens. A circulação dessas imagens é a expressão mais eficaz e ambígua da onnipaisagem [...] A questão principal diz respeito à autenticidade da experiência paisagística em si. Essa parece, à luz do que foi dito, direta ou manipulada pelo *discurso* sobre a paisagem.[...] Mesmo quando nos sentimos completamente livres na fruição das mais diversas paisagens, na realidade estamos submetidos aos condicionamentos de um dispositivo cultural e econômico. A experiência da paisagem se revela, usando um conceito heideggeriano, *uneigentlich*, realmente não autêntica (JAKOB, 2009, p.11 – tradução nossa)¹⁵.

Seguindo o preceito de Jakob, podemos afirmar que todas as manifestações culturais colaboram na criação de uma Imagem do sertão, cuja leitura, mesmo *in situ*, é influenciada por elas. Apesar da principal fonte de imagens-áridas ser, na contemporaneidade, as reportagens televisivas, que divulgam amplamente os problemas causados pelos períodos de estiagem, reforçando paradigmas e estigmas, a literatura, em conjunto com outros constructos discursivos, contribui na elaboração de textos e imagens sobre o sertão, além de fornecer ou renovar parâmetros, valores e conceitos culturais acerca do espaço sertanejo – influenciando a própria “experiência paisagística” (JAKOB, 2009):

É possível, cotejados como somos pela onipaisagem, compor uma paisagem sem reproduzir, conscientemente ou inconscientemente, os modelos ou esquemas preexistentes? A experiência em questão, da paisagem ‘verdadeira’, já seria, na realidade, uma representação da representação, situação repetida ao infinito, dado o número de imagens-paisagens sedimentadas na nossa memória cultural (JAKOB, 2009, p.28 – tradução nossa)¹⁶

Ou seja, a tradição representativa sobre um espaço interfere necessariamente nos modos de representação, mas, mais do que isso, influencia a nossa própria percepção do espaço, cuja experiência perceptiva é, desse modo, também uma representação baseada em outras anteriores.

¹⁵ “Il paesaggio si trova al centro di una rete semiótica sofisticata. Ci sono, da un lato, su scala planetaria, miliardi di immagini-paesaggio che ci perseguitano dagli schermi, dai pannelli pubblicitario o nei giornali. Ci sono, d’altro lato, miliardi di immagini-paesaggio che produciamo viaggiando, i nostri foto-paesaggio film-paesaggi. L’industria turistica mondiale e l’industria dell’immagine digitale hanno oggi un impatto enorme sul nostro modo di scoprire e di memorizzare paesaggi. La circolazione di queste immagini è l’espressione più efficace e più ambigua dell’onnipaesaggio. [...] La questione principale riguarda l’autenticità dell’esperienza del paesaggio stesso. Questa appare, alla luce di quanto detto, diretta o manipolata dal *discorso* sul paesaggio [...] Sentendoci completamente liberi nel godimento dei paesaggi più diversi, subiamo in realtà i condizionamenti di un dispositivo culturale ed economico. L’esperienza del paesaggio si rivela, per usare un concetto heideggeriano, *uneigentlich*, propriamente non autentico.” (JAKOB, 2009, p.11).

¹⁶ È possibile, confrontati come siamo con l’onnipaesaggio, costituire un paesaggio senza riprodurre, concientemente o inconsciamente, i modelli o gli schemi preesistenti? L’esperienza in questione, quella del paesaggio ‘vero’, sarà già in realtà rappresentazione di una rappresentazione, e questo all’infinito, visto il numero di immagini-paesaggio sedimentate nella nostra memoria culturale (JAKOB, 2009, p.28).

Impulsionando o imaginário da aridez sertaneja, temos a literatura da seca, com narrativas que transcorrem nos sertões brasileiros e cuja tradição caminha paralelamente aos movimentos literários regionalistas.

Isso porque esses movimentos exploram justamente as especificidades de regiões, as quais caracterizar-se-iam como verdadeiramente e autenticamente nacionais (GALVÃO, 2000, p.47), em oposição aos grandes centros que, desde o descobrimento, “importariam” valores culturais e costumes. Essa valorização do semi-árido como elemento tipicamente nacional é vista em autores como Trystão de Athaide, para quem a literatura da seca revela-se como uma importante vertente literária nacional (ATHAÍDE *apud* ARRIGUCCI JR., 2000, p.111).

Tal situação pode ser explicada a partir das proposições de Antonio Candido, as quais afirmam a existência de dois movimentos na literatura nacional em constante diálogo ou embate, cujos níveis de consciência crítica são variáveis: de um lado a filiação a modelos cosmopolitas e estrangeiros, de outro lado a afirmação de soberania cultural e política, por meio de elementos autênticos da cultura local, como de obras de cunho regional, cujo início, no movimento romântico, coincide com a independência do país (CANDIDO, 2000).

Em ensaio sobre *O quinze*, de Rachel de Queiróz, Davi Arrigucci Jr. afirma a recorrência da literatura da seca¹⁷, manifestação literária iterativa desde o Romantismo e que “se alastrou na crônica jornalística e, na esteira do Naturalismo, em romances de fins do século XIX e começo do XX; recebeu impulso decisivo rumo à consciência crítica dos problemas brasileiros com 'Os sertões' (1902) de Euclides” (ARRIGUCCI JR. 2000, p.109).

Do mesmo modo como o regionalismo, a seca e a aridez colocadas sob o paradigma da afirmação de uma autenticidade literária e de uma denúncia sócio-política, atravessam a história da literatura brasileira em vários momentos, a começar pela obra *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, que inaugura a literatura da seca (LANDIN, 1992, p.26), passando pelo clássico *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, até chegar em *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, o primeiro romance regionalista após o movimento modernista de 22, dando início, portanto, a um novo conjunto de obras e romancistas regionalistas (GALVÃO, 2000, p.55), que congregam as conquistas formais e estéticas do modernismo à temática crítico-social da literatura árida nordestina.

Esse novo movimento regionalista, reunido sob a alcunha de “romance de 30”, foi profundamente influenciado não só pelo modernismo, mas pela obra de Euclides da Cunha,

¹⁷ Aqui, contrariamente à posição de Ismail Xavier citada anteriormente, a preposição “da” tem sentido de “sobre a” seca.

que, segundo Walnice Nogueira Galvão, passou por uma desvalorização no período modernista heroico para, em seguida, obter novo destaque, estabilizando a sua posição de referência, em particular para a literatura regionalista-árida. Segundo a autora,

O impacto da publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902 pesaria sobre o regionalismo. Esse livro, certamente filiado aos padrões estéticos do Naturalismo, embora matizado de Parnasianismo e até de Romantismo, exerceu uma influência incalculável, que excedeu de muito a seu tempo. Embora, após ter sido bem aceito no Pré-modernismo, atravessasse um interregno de ostracismo decretado pelos modernistas, cujo programa era avesso à sua retórica altissonante, vai deixar marca visível na produção da década de 1930. E isso, tanto no romance quanto no pensamento social que produz as grandes interpretações do Brasil publicadas no período (GALVÃO, 2000, p.49)

Ou seja, a obra *Os sertões* influenciou não só a literatura, mas o pensamento intelectual de autores como Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Hollanda (GALVÃO, 2000, p.49), o que denota a importância da mesma obra na construção de um imaginário coletivo que perdura efetivamente até os dias de hoje no que diz respeito ao sertão-árido e sua diferenciação com áreas de maior desenvolvimento social e econômico.

Áreas essas representadas, em geral, pelas cidades costeiras, cuja habitação e desenvolvimento aconteceram desde o descobrimento, previamente aos desbravamentos do interior do país. Justificava-se a idéia, generalizada, de que essas cidades não teriam valores essencialmente brasileiros, dada a “interferência” de valores e costumes europeus, como afirma Galvão, ao abordar o regionalismo no contexto romântico:

[...] as dimensões continentais do país instigariam manifestações localistas, em protesto contra a hegemonia das letras na Corte, posição que o Rio de Janeiro ocupou durante dois séculos [...] Tais reações, havidas tanto ao Norte quanto ao sul, decidiram que o Brasil autêntico fica no interior e não no litoral deslumbrado pela Europa. E reivindicariam uma expressão própria e autônoma de sua peculiaridade" (GALVÃO, 2000, p.47)

Franklin Távora, na introdução ao *Cabelereira* (1876), em contexto temporal e próximo ao Romantismo, defende uma literatura do Norte, com especificidades regionais em oposição à literatura que vinha sendo produzida no Sul, contaminada “dia a dia” pelas idéias estrangeiras. Além disso, essa diferença entre regiões do país também justificava discrepância entre as situações econômicas e sociais do litoral e das zonas interioranas do país, caso do sertão nordestino visitado e descrito por Euclides da Cunha.

Afirma-se isto tendo em vista que na tessitura temática de *Os Sertões*, o autor explora a

dicotomia do sertão *versus* o “não-sertão” e, mais especificamente, a distinção entre sertão e o litoral, desenvolvido e “civilizado”, a tal ponto que

Ao procurar transmitir o mundo do sertão para o público leitor, transmite a sensação de sentir-se estrangeiro em seu próprio país [...] Para Euclides, a questão não se refere somente à distância espacial, mas principalmente à distância temporal. Esta distância poria em risco a nacionalidade. Para pensar e propor o encontro do litoral com o sertão (sociedades separadas, indiferentes uma à outra), Euclides terá que superar o dilema derivado das teorias raciais de seu tempo [...] A homogeneidade étnica não é apresentada como condição indispensável ao progresso civilizatório. Mais importante será colocar lado a lado sertão e litoral, unificar os diferentes ritmos civilizatórios (LIPPI, 1998¹⁸)

A oposição entre litoral e sertão proposta, principalmente, por Euclides da Cunha, será retomada pelo regionalismo de 30 e pelo Cinema Novo da década de 60¹⁹, que, no entanto, modificam a direção desse movimento, na medida em que, ao contrário do criador de *Os Sertões*, não se parte mais do Sudeste em direção ao Nordeste, invertendo-se agora o movimento. Essa situação fica clara ao pensarmos nas proposições de Gilberto Freyre, por exemplo, que clama, em seu Manifesto Regionalista, por uma valorização e revitalização da cultura nordestina em contraposição à estrangeira.

Essa oposição entre litoral e sertão, tão em voga na literatura de 30 e no Cinema Novo, é um dos aspectos da literatura – e da cultura – da seca que serão retomados pelas narrativas contemporâneas. Assim, os discursos sobre o sertão, ou a “não-cidade”, são volúveis por lidarem com conceitos essencialmente ideológicos, e não espaciais ou climáticos, que, pouco a pouco, se associam ao semi-árido nordestino de maneira peremptória, consolidando uma leitura específica do vocábulo “sertão”, atribuído não só a qualquer área interior e distante do litoral, mas à aridez.

Analisando *Os retirantes*, de José do Patrocínio e a seca de 1878, que lhe deu tema, Frederico de Castro Neves afirma que houve uma mudança gradativa de abordagem sobre o sertão que culmina na consolidação de uma “única” imagem do mesmo:

¹⁸Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6648/LuciaLippi_MANGUINHOSv5s0.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁹ Segundo Galvão “Impregnando-se dessa oposição excludente, logo haverá quem cite errado a famosa frase das profecias encontradas em Canudos e estampadas em *Os sertões*, que reza “Então o sertão virará praia e a praia virará sertão”. Mas, devido à adaptação feita por Sérgio Ricardo ao compor a trilha sonora do filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, todo mundo trelê a frase, escandindo-a como: O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. A nova formulação nem teria cabimento, porque tal corrupção desvirtua o significado nada marítimo de praia na região, onde designa até hoje as manchas de solo mais fértil circundadas pela terra calcinada circundante” (GALVÃO, 2000, p.45)

O mundo sertanejo idealizado, de fartura e estabilidade, sem conflitos, se contrapõe ao tempo conflituoso e incerto da seca, da fome e da miséria, que chega sem aviso, posto que engendrada num mundo à parte, desconectada das relações sociais, “naturalizada”. De *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, até *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, uma transformação radical nos significados conferidos ao *sertão* torna-se perceptível, metamorfoseando a “secca do Norte” em “Nordeste seco” no imaginário político, literário e científico brasileiro (NEVES, 2007, p.89).²⁰

Percebe-se que, por metonímia/sinédoque, uma parte específica do nordeste foi convertida em seu símbolo absoluto. Isso porque a estiagem cearense de 1877 a 1879, noticiada e discutida nacionalmente (NEVES, 2007), teve profundo impacto no imaginário coletivo, sendo fator determinante no aumento de obras de cunho regional-árido (GABURO, 2009, p.28), a começar pela produção de poesia oral, na qual a seca de 1877 era *leitmotiv* (BOSI, 2006, p.206).

Corroborando essa transposição imagética, tanto a diferenciação entre “civilização” e sertão, quanto a descrição desse último como árido e perigoso, permeiam *Os sertões*, que, como uma das obras precursoras²¹ da literatura sertaneja, fornece elementos que serão, intertextualmente, abordados por obras vindouras, mesmo que invertendo os paradigmas propostos.

Apesar de exceções, como o conto regionalista pré-modernista, em décadas passadas houve uma construção literária do sertão pautada por esse “não-sertão”, como é o caso da tão famigerada distinção entre o litoral e o urbano *versus* o sertão. Atualmente temos um espaço em que, como Santini afirma (2009), se fundem imagens do sertão ao litoral ou urbano, situação amplamente abordada em *Galileia*, mas também na obra de Francisco J.C. Dantas (SANTINI, 2009) e nos filmes *Árido movie* (2008), e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) por exemplo que, em diferentes graus, trazem marcas de uma globalização sertaneja.

Mesmo assim, dizíamos, existe uma imagem daquilo que é o sertão e, se por um lado as obras da contemporaneidade negam classificações estanques, por outro elas balizam o imaginário cultural pré-concebido, discutindo certas discursivizações e utilizando esse mesmo imaginário para propor novas significações, em um tipo de intertextualidade que se apropria dos discursos pré-existentes, de suas figuras e reverte seus significados.

²⁰ O mesmo se dá com os personagens, segundo Bosi, para quem “O sertanejo altivo de Alencar não sofria das misérias que nos descrevem *A fome*, de Rodolfo Teófilo, e *Luzia-homem*, de Domingos Olímpio” (2006, p.183)

²¹ Ainda sobre Canudos, segundo Lippi, Afonso Arinos é um dos precursores no tema, antecipando Euclides da Cunha ao escrever, sob o pseudônimo de Olívio de Barros, o romance *Os jagunços* (1998. s/p).

Sendo assim, somente por situar-se no sertão cearense dos Inhamuns, no nordeste brasileiro, o romance *Galileia* já se coloca dentro do paradigma do sertão-árido, conforme sentido usual e culturalmente atribuído às zonas interioranas do nordeste brasileiro, construído por obras – e discursos – anteriores a ele, como é o caso de *Os sertões*, cuja descrição do cenário semi-árido é implacável, assim como a ideologia a ele relacionado, aspectos frequentemente retomados por Ronaldo Correia de Brito, mas também de outras obras que compõem o corpus de uma tradição regionalista como *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, *Dona Guidinha do Poço*²² (1891), de Manuel de Oliveira Paiva, *Os Brilhantes* (1895) e *O Paroara* (1899), de Rodolfo Teófilo, *Os jagunços* (1898), de Afonso Arinos, *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *Aves de Arribação* (1913), de Antônio Sales, *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, o ciclo da seca e misticismo de José Lins do Rego, até chegar na literatura contemporânea, com autores como Antônio Torres, Francisco J. C. Dantas e Guilherme Dicke, por exemplo.

Isso significa que, ao longo do tempo, a Imagem do sertão passa por modificações estético-ideológicas, como nota Lippi²³ que, citando Fernando Cristovão, afirma a existência de três grandes concepções de sertão:

Na literatura brasileira o tema do sertão aparece pelo menos sob três perspectivas (Cristovão, 1993-94). A primeira é o "sertão como paraíso", que se expressa basicamente no Romantismo. Evoca-se um paraíso perdido em que tudo era perfeito, belo e justo e cuja linguagem retrataria uma pureza original a ser apreciada e preservada. Esta linha romântica se mantém no século XX por figuras como as de Catulo da Paixão Cearense, no âmbito da cultura popular, e Afonso Arinos, na veia mais erudita e de elite./ A segunda forma de lidar com o sertão o associa ao inferno. O destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam (retirantes, cangaceiros, volantes, beatos), a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados. Euclides da Cunha é certamente um dos representantes desta leitura do espaço do sertão como inferno ainda que sua explicação seja de ordem político-cultural./ Por fim, o sertão é o purgatório. Lugar de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como lugar de penitência e de reflexão, o sertão aparece como reino a ser desencantado e decifrado. Aqui estamos no mundo de Guimarães Rosa. (LIPPI, 1998, p.199)

Se por um lado o romance *Galileia* aproxima-se da última concepção, dado o caráter ritualístico e reflexivo da viagem de Adonias, por outro lado a leitura de sertão como inferno se

²² Publicado apenas em 1951 (BOSI, 2006, p.207).

²³Disponível

em: http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6648/LuciaLippi_MANGUINHOSv5s0.pdf?sequence=1&isAllowed=y

traduz na forma como, primeiramente, o narrador-protagonista vê o sertão²⁴. Seja como for, todas essas concepções perpassam a tradição regionalista e estão presentes no imaginário cultural, orientando tanto a leitura de *Galileia* quanto dos filmes sobre o mesmo tema, compondo uma rede de discursos que se intercomunicam.

A valorização do cenário como elemento determinante na caracterização de uma estética não é, no entanto, exclusiva dos movimentos regionalistas. Na verdade, como afirma Antonio Candido, o espaço é um elemento constante e determinante na formação do romance brasileiro *tout court*, de maneira que as imagens estéticas se sobrepõem à realidade em si:

Em todos, porém, ressalta a atenção ao meio, ao espaço geográfico e social onde a narrativa se desenvolve. [...] Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. [...] Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica social (CANDIDO, 1959, p.114).

Ou seja, o espaço, utilizado como elemento de autenticidade nacional, foi essencial na construção de uma identidade estético literária, criando Imagens de um Brasil e de um sertão “de papel”, especificamente fictícios e literários. No nosso caso, o vínculo com a tradição – nacional ou regional – se dá a partir da isotopia do espaço, o qual, manipulado esteticamente à exaustão, cria uma rede de relações intertextuais que perpassa, como pano de fundo, a narrativa de *Galileia*.

Sendo assim, o espaço no romance *Galileia* é importante como constructo, que atualiza a imaginação do leitor acerca de espaços pré-concebidos anteriormente, associando a esses o estado psicológico do protagonista, cuja narrativa, rememorativa e existencial, está intrinsecamente relacionada com a aridez do cenário, pois ao longo do livro as memórias e as experiências vivenciadas no presente narrado deixam entrever que as próprias relações humanas são violentas, áridas.

Por essa razão, ao contrário da literatura “regionalista” precedente, em *Galileia* não há uma descrição extensiva do espaço. Este aparece não como elemento estético *per se*, mas como “palco de tragédias” (BRITO, 2009, p.135), segundo as palavras da personagem Salomão, tio de Adonias. É por isso que, em uma obra como *Galileia*, a seca não precisa ser descrita

²⁴ Ao fim do primeiro capítulo, em um dos poucos momentos de identificação inter-pessoal, Davi e Ismael cantam, aos gritos, Paranoid Android, do grupo Radiohead, enquanto o narrador relaciona, diretamente, a sua experiência no local geográfico e no seio da família como uma viagem ao inferno, retomando uma fala de Ismael: “Aonde vamos? – gritei acima de todos os ruídos./ Ninguém me respondeu naquele carro. As vozes pareciam vindas de uma barca, dos tenebrosos autos medievais: - Ao inferno! Ao inferno!! Ao inferno.” (BRITO, 2009, p.20)

abundantemente para ser parte de uma construção metafórica que permeia toda a narrativa.

Aqui, a aridez é termo metaforizante que definirá a leitura da obra em profundidade, trazendo à tona os significados profundos. Dessa maneira, o espaço geográfico em que se insere o romance remete a uma tradição literária precedente, em que a seca é parte determinante da Imagem do sertão construída por essas narrativas, como é o caso de *Vidas Secas*, ápice temático e estrutural do regionalismo de 30.

Portanto, “o projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000) da literatura regionalista contemporânea difere daquele proposto pelo romance de 30, preocupado em denunciar problemas sociais, na tentativa de revolucionar a realidade. Nesse projeto ideológico a função do sertão é radicalmente diferente da sua utilização na literatura regionalista contemporânea, cuja ênfase recai não só na psicologia do personagem, mas na relação subjetivada deste com o espaço circundante.

Além disso, o sertão do século XXI é globalizado, segundo caracterização do próprio Ronaldo Correia de Brito, de tal maneira que o sertão de *Galileia* mescla elementos originalmente contraditórios, tradicionalmente polarizados em progresso e tradição (representados pelo litoral *versus* o sertão, como vimos), o que faz com que a abordagem do espaço geográfico também se modifique.

Assim, o romance em questão aborda o cenário, a seca e a aridez como discursos retomados e reelaborados, constructos por meio dos quais se estabelece o diálogo com a tradição e a partir do qual as metáforas de não-pertencimento individual e da violência humana coletiva são efetivados.

1.2 Os Sertões em *Galileia*

Em *Galileia*, estreia de Ronaldo Correia de Brito no romance e ganhador do Prêmio São Paulo de Literatura 2009, existe uma série de representações do sertão que abordam, tal qual as *Cidades Invisíveis* de Calvino, aspectos diversos desse espaço sertanejo. Assim, o sertão-estereótipo, oposto ao litoral e ao desenvolvimento socioeconômico, é substituído por um “sertão árido, em movimento”²⁵, onde signos “tipicamente” sertanejos são confrontados com elementos da sociedade globalizada, ao mesmo tempo em que cada personagem elabora o *seu* sertão particular, como é o caso de Marina, cuja visão do sertão não é a mesma dos personagens nômades, os três primos da nova geração, ou dos velhos tios, eternos habitantes da Galileia.

No caso de Marina, uma acadêmica paulista, o sertão é lúdico e poético justamente por conta de suas particularidades locais que, diferenciando-se do ambiente tipicamente urbano ao qual a personagem estava acostumada, são valorizados positivamente, de tal maneira que até Natan, o “exemplar viril dos Rego Castro” (BRITO, 2009, p.117), entra na lista dos elementos típicos admirados por Marina, que “deslumbrava-se com as cercas de varas, os mandacarus, os papagaios, as cruzeiras da estrada, os queijos de prensa, os doces de gergelim, o pôr do sol, a lua cheia. Com tantos alumbramentos, encantou-se por Natan, quando o rapaz retornou de uma de suas viagens” (BRITO, 2009, p. 116).

Desta feita, o sertão de Marina enfatiza os aspectos tradicionais do local, ao contrário, por exemplo, da percepção de Adonias que, ao voltar para as terras dos Inhamuns, estranha o sertão híbrido, em movimento entre a tradição e a globalização. Isso fica evidente, por exemplo, na desconstrução da figura do sertanejo, forte e másculo, constatada pelo narrador-protagonista logo no início do livro: “Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam boi pelo rabo” (BRITO, 2009, p.8).

A desconstrução da figura do “sertanejo forte” euclidiano, personagem essencial na caracterização da região, também faz parte da descrição do cenário que, apesar dos fortes vínculos com a tradição, começa a se transformar, desconstruindo os velhos paradigmas. Essa frase, ao início do livro, causa estranhamento em um Adonias profundamente negativo e ansioso. Ao final do romance, a mesma cena é retomada e, dessa vez, valorizada por Adonias: “Duas mulheres tanger o gado numa motocicleta. A mesma cena que vi antes agora me parece

²⁵Expressão utilizada por Ronaldo Correia de Brito em autógrafa do romance.

graciosa. O poder masculino cede lugar ao feminino. Antônio buzina, aceno com a mão, elas também buzina e sorriem para mim. São bonitas. O que pensam dos homens? Com certeza já não se escondem na cozinha e nos quartos da casa, atravessam as salas, ganham os terreiros, as ruas, as cidades.” (BRITO, 2009, p.227).

Dessa maneira, se ao adentrar no sertão Adonias afirma a imobilidade do espaço, igual no presente ao que fora no passado, ao fim o próprio protagonista percebe o sertão em transformação. Nesse trecho em específico, o estereótipo do sertanejo cede lugar ao prosaísmo da atividade exercida em motos por mulheres. A modificação do gênero é, em si mesma, uma desconstrução do patriarcalismo sertanejo, que, segundo Adonias, seria responsável pelos modos de vivência no sertão, influenciando desde a violência até o design de móveis, funcionais, mas desconfortáveis e duros²⁶. Não só os modos de execução das atividades rurais modificaram-se, mas a própria natureza dos mesmos. Um exemplo disso é a substituição das “pastagens de gado dos sertões por plantios de maconha” (BRITO, 2009, p.9), fato mencionado por Adonias e também abordado em *Árido Movie* (2008), um filme que discute, como em *Galileia*, a permeabilidade de fronteiras antes representadas de maneira estanque.

Assim, esse sertão é um sertão híbrido na medida em que congrega elementos e costumes tradicionais, contrapostos a signos da modernidade, caso da motocicleta que substitui o cavalo, ou da mulher que substitui o tradicional sertanejo másculo. Esse hibridismo, de difícil assimilação para Adonias no começo do livro, é marcado, sobretudo, pelos meios de comunicação em massa que, ao chegarem nos recônditos do país, influenciam e modificam a cultura e os comportamentos locais, como é o caso da televisão, marca cultural que, segundo a visão inicial de Adonias – também ele em transformação – é incompatível com a vida rural:

Ficamos em silêncio, olhando casas de luzes apagadas, com antenas parabólicas nas cumeeiras dos telhados. Eram bem poucas no planalto extenso, multiplicando-se próximo às cidades. Desejei bater à porta de uma delas, dar boa noite às pessoas, xeretar o programa que assistiam. Não consigo imaginá-las atravessando a porta para os afazeres nos currais e roçados, depois de se intoxicarem de novelas. (BRITO, 2009, p.15)

No entanto, é justamente essa aparente contradição que funda o espaço híbrido do sertão pós-moderno, onde a coexistência de elementos típicos e elementos modernizantes ou externos (caso da introdução do cultivo da maconha) define uma nova representação do mesmo, a qual

²⁶ A mudança que ele verifica nessa cena, assim como a discussão sobre o patriarcalismo, é abordada ao longo do livro em diferentes ocasiões e permite uma série de considerações acerca dos estereótipos humanos no sertão.

não opõe sertão *versus* litoral ou cidade²⁷, mas funde-os em um único espaço cultural, multiregional e multinacional, como nota Santini (2009).

Isso implica, também, em uma homogeneização de valores, no geral disseminados pelos meios de comunicação:

Uma televisão aporrinha meus nervos. Todo boteco possui uma, ligada no mais alto volume. O sotaque brasileiro que se impôs ao restante do país entra pelos ouvidos, contamina o jeito das pessoas falarem, a música de cada região. A nova língua geral do Brasil é esse arremedo de fala que todos copiam. Não há rapaz ou mocinha que não tente falar igual aos artistas da TV, envergonhados por serem diferentes (BRITO, 2009, p.232).

Ou seja, a coerção cultural, que se impõe através dos meios de comunicação, típicos da globalização, é também um modo de violência, pois tenta uniformizar, dentro de suas possibilidades, os costumes, interferindo até na fala, o sinal mais evidente de uma determinada cultura.

No entanto, nesse sertão em transformação, não é apenas a televisão que impõe-se como signo da globalização e meio de sua difusão. A internet começa a ganhar o seu espaço, possibilitando o acesso a uma cultura global, de alcance igualmente mundial. É, portanto, o elemento mais evidente e mais potente da globalização. Inclusive, ao fim do livro, Adonias, observando um grupo de garotos em uma *lan house* afirma que “Eles chegam com dois reais na mão, o preço do ingresso no mundo” (BRITO, 2009, p.234).

Isso é, mesmo custando caro (cada hora de acesso custa, para um dos meninos, o equivalente a cinco horas de trabalho), a utilização da rede mundial de computadores é a condição de estar no mundo dessa nova geração, sertaneja ou não. Do contrário, não pertencem à sociedade mundial, não têm lugar no mundo, já que a participação na cultura global propiciada pela conectividade, apesar de não ser uma necessidade básica e imediata, é uma imposição das novas relações sociais.

Obviamente, essa cultura transnacional disponibilizada pela internet, assim como os demais meios de comunicação em massa, influenciam e modificam o cotidiano do sertão. O tema da globalização de costumes é abordado diretamente no romance por meio de um diálogo mantido entre Ismael e um dono de bar onde os primos jantam. O taberneiro, ao perceber que Adonias recolhe e protege dois equipamentos eletrônicos de Davi, se defende da desconfiança e conta a história do seu filho, abordando o tema das velhas tradições em confronto com as

²⁷Inclusive, no já mencionado *Árido Movie* (2008), as imagens de abertura são significativas pois juntam o mar ao sertão.

novas tecnologias, inúteis no sertão que, no entanto já não é o mesmo. O taberneiro diz que o celular, cujo roubo foi o motivo da prisão de seu filho, não tem utilidade no sertão por falta de sinal, no entanto, afirma que a globalização, mostrada na TV, faz com que os jovens desejem esses objetos, inúteis, pela simples posse. O taberneiro também comenta que os jovens já não querem mais usar vestimentas típicas²⁸ da região por acharem feias, enquanto ele defende a questão da utilidade como determinante na atribuição de valor aos objetos:

Ele viu na televisão e achou bonito. Agora, os rapazes acham feio vestir roupa de couro, botar um chapéu na cabeça. Estão no direito deles. Mudaram os tempos. Pra que serve vestir roupa de couro, botar chapéu na cabeça, se não tem boi pra correr atrás? Serve apenas pra dançar xaxado, folclore, o senhor conhece. Roupa de couro perdeu o valor porque não tem utilidade. Telefone celular tem utilidade pro senhor, pro seu trabalho. Pra mim não tem, porque não pega (BRITO, 2009, p.38-39).

Poucos cultivam a terra e criam gado (fato evidente também na fazenda Galileia, cuja principal fonte de renda é a fabricação de redes), mas, por outro lado, a globalização do sertão, a sua modernização é paradoxal, uma vez que surge na presença de produtos inúteis para o local ao mesmo tempo em que não se concretiza efetivamente: não há emprego, os jovens migram, não há mais a cultura rural, mas tampouco a urbanização absoluta, um meio caminho difícil de se compreender.

Além disso, discute-se como o típico regional, desprovido de sentido prático, é apenas folclórico, uma vez que os sentidos simbólicos e ideológicos são mantidos, por representarem um aspecto da identidade histórica e cultural da região, responsável, em última instância, por sua diferenciação do restante do país. Assim, há uma discussão que nos remete à construção arquetípica de um sertão meramente resumido às manifestações folclóricas ou às suas condições climáticas.

Todavia, no sertão híbrido, a justaposição de elementos de diferentes campos paradigmáticos configura uma representação multifacetada do espaço cultural, como podemos ver também na caracterização da banda musical que se apresenta no bar: o estilo musical regional, o forró, é executado pela tradicional sanfona, mas também pela guitarra e pelo teclado elétricos e pela bateria, instrumentos musicais usualmente relacionados à música urbana. Além disso, o vocalista usa “três argolas na orelha esquerda, um *piercing* no nariz e roupa brilhosa”

²⁸A questão da vestimenta típica é mencionada ao longo do livro em várias passagens. Em especial, o uso da bota, defendido por Salomão por ser adequada ao clima e relevo do sertão (Adonias caindo e Ismael comentando o mesmo com Salomão)

(BRITO, 2009, p.34), misturando referências musicais e culturais diversas, mas de qualquer maneira quebrando o paradigma e os estereótipos tradicionais de sertão e sertanejo.

Além desse sertão globalizado, vemos personagens típicos dessa modernidade líquida, fragmentados e pós-modernos, sem espaço definido, como o próprio protagonista afirma: “Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro.” (BRITO, 2009, p.160).

A natureza do protagonista é determinante na apreensão do espaço sertanejo, pois é nesta apreensão que Adonias admite as suas incertezas e deixa clara a sua identidade fragmentada pela pós-modernidade (HALL, 2006), reforçando o aspecto híbrido da narrativa que, também ela, se constrói hibridamente, valendo-se de técnicas literárias e cinematográficas, além da estrutura da seca, que define a sua sintaxe.

O atrito entre referências e valores culturais de espaços diversos e as consequentes sensações de não-pertencimento e de culpa oriundas desse conflito identitário são problematizados no seguinte trecho, no qual o narrador-protagonista discute acerca de sua relação pessoal com o sertão:

- Meu pai exigia que eu memorizasse as plantas da caatinga, por mais insignificantes que me parecessem. Eu recitava os nomes, mas era incapaz de reconhecer as árvores. [...] Recitei os nomes com orgulho da memória, e depois recai na tristeza. O meu conhecimento me parecia inútil. Nunca o usei em nada. Atravesso os sertões vislumbrando sombras negras, os restos vegetais dessa memória. Carreguei esses nomes como se fossem fantasmas, sentindo-me culpado se os esquecia. Eles eram para mim como os mourões dos currais arruinados, sem uso desde que se esvaziaram de vacas e touros; troncos solitários, teimando em ficar de pé no planalto sem pastagens, sem rebanhos, sem gente. Consternado, lembrei da família. Ela ainda se agarra à terra que já foi rica e assegurou poder, e hoje sobrevive como um criatório de gente que, mal nasce, vai embora (BRITO, 2009, p.12).

Nesse trecho, Adonias novamente associa o espaço e as memórias deste à morte, reiterada por duas figuras: os “restos vegetais” e os fantasmas, criando um paralelismo que retoma e reitera as frases que abrem o romance. Também nesse trecho vemos nitidamente a associação entre as memórias e a psicologia do personagem e a descrição do cenário, uma vez que o narrador afirma a relação direta entre o seu estado psicológico e o modo como ele lê o cenário, caracterizado pelas sombras, símbolo universal de aspectos negativos, grotescos e de falta de visão. Além de um passado lúgubre, vemos uma série de figuras relacionadas a restos

de uma realidade, à qual ele não pertencia no passado, sendo que, no presente nem mesmo as árvores existem, cortadas para dar passagem à autoestrada (BRITO, 2009, p.8). Assim, o referente, para Adonias é totalmente desprovido de significado, se tornando um fantasma realmente, uma vez que o “mundo” sertanejo existe apenas retoricamente para ele, distante como se pertencente ao plano das ideias.

Essa fala de Adonias é parte de um diálogo mantido com Ismael, cuja ideologia difere de maneira exatamente proporcional à de Adonias, gerando um conflito psicológico que se externaliza de maneira passional, culminando em assassinato, conforme veremos. De qualquer maneira, nesse diálogo, ocorrido no início da narrativa, os dois primos tentam lembrar nomes de plantas e pássaros típicos da região, descrevendo as mesmas de maneira indireta, mas definitivamente individual:

Ismael exultou com a minha lembrança. Gritando, bateu as mãos no volante. A memória comum nos aproximava, refazia laços que eu imaginava desfeitos./ - Adonias, eu vou dizer os nomes das árvores que conheço. Sei detalhes das folhas, dos troncos e da floração de cada uma delas. Não pense que essa lembrança é inútil. Ela me serviu muito, no tempo que fiquei preso na Noruega. Quando não tinha nada o que fazer, eu imaginava a floresta, as plantinhas mais bestas. Escrevia os nomes num caderno, desenhava as flores e chorava arrependido do rumo que dei à minha vida. Só desse jeito eu aliviava a depressão (BRITO, 2009, p.13).

O diminutivo “plantinhas” em conjunto com o adjetivo, teoricamente pejorativo, “mais bestas”, demonstra a noção de pertencimento de Ismael ao espaço circundante, pois enquanto Adonias cita nomes, mas não consegue reconhecer árvores e pássaros e nem mesmo diferenciar os tipos de vento típicos da região, Ismael sabe cada detalhe da fauna e flora da região sertaneja, de tal maneira que a imagem acústica, o referente linguístico, tem o seu correspondente em um objeto do mundo natural. Para Adonias, as palavras são vazias, porque ele não consegue relacionar o referente ao significado. Ismael, por outro lado se sente pertencente ao sertão – ainda que renegado na família – de tal maneira que a sua presença no mundo é realmente mediada por esses referentes, que fazem sentido para ele, como vemos pela sua reação e pela sua aceitação da proposta que, algumas frases antes, Adonias havia feito, sugerindo que eles tentassem se lembrar dos nomes das plantas. Assim, enquanto Adonias tenta se lembrar dos nomes das plantas, Ismael vai tentar preencher essas imagens acústicas com significados, descrevendo para Adonias a floração, folhas e troncos de cada uma delas.

Ou seja, para Ismael as imagens acústicas cumprem o seu papel linguístico, permitindo que os objetos sejam apreendidos conceitualmente, diminuindo a distância entre si e aquilo que

não se pode possuir literalmente, a realidade, por ser exterior ao próprio corpo. Por dominar o código referente ao sertão, Ismael consegue negociar valores típicos e comunicá-los e, não por acaso, Adonias o define como o mais conservador dos primos, o único com a “solenidade sertaneja”. No entanto, para ambos os primos a tentativa de recordar os nomes de plantas e pássaros é um “ardil” para fugir da realidade circundante e, no caso de Adonias, da ansiedade que o consome, como o próprio narrador-protagonista afirma (BRITO, 2009, p.20), sendo que a relação dos dois é de oposição diametral, o que significa que, de alguma forma, eles se complementam.

Ao fim do livro, quando Adonias já passou pelas suas transformações, ele tem uma conversa semelhante sobre passarinhos com Antônio, o motorista que o levará para o aeroporto a fim de voltar para o Recife:

Não quero o Recife. Ao lado do avô e dos parentes só pensava em voltar para casa. Agora prefiro esse espaço neutro, um caminho que me leve a lugar nenhum./ - Escutou esse?/ - O quê?/ - O canto./ - Que canto?/ - O senhor pediu para eu desligar a música, queria ouvir os pássaros./ - Ah, desculpe! Era o quê?/ - Um cabeça-vermelha./ - Não ouvi./ - Vou parar o carro. Aqui tem muito passarinho./ Repito a lição de meu pai, os nomes decorados na marra. Antônio arrasta-me para o meio do mato e ficamos escutando./ - Você conhece muitos passarinhos e árvores. Tem alguma utilidade saber essas coisas?/ - Nunca pensei nisso. Conheço porque nasci e me criei aqui./ Quanto mais queimo debaixo do sol, e olho o planalto sem futuro, mais desejo não voltar para o Recife. (BRITO, 2009, p.228)

Nesse trecho, vemos a falta de pertencimento do narrador, que prefere um lugar neutro, um lugar sem os valores expostos nos dois paradigmas. Talvez o que ele espere é um pertencimento ao natural, talvez tido como neutro. Além disso, vemos novamente um paralelismo estrutural e temático, uma vez que esse diálogo lembra tanto a conversa inicial com Ismael quanto a que precede a tentativa de assassinato do último.

Ao retomar a questão sobre a utilidade de saber os nomes de passarinhos e árvores, Adonias é exposto àquilo que desconhece, a naturalidade do familiar e do pertencimento, pois Antônio não concebe a existência de uma utilidade possível para o conhecimento, mas revela ao protagonista que o mesmo é fruto de um pertencimento a determinado local e cultura, algo distante que Adonias desconhece, sempre perdido entre dois polos. Já Antônio deixa explícita a sua relação com o lugar, ele conhece os nomes porque, tal qual Ismael, fazem parte de seu repertório cultural, logo, têm a ver com a *sua* percepção do *seu* mundo. Isto é, os passarinhos são parte integrante de sua realidade, fato que ele percebe como lógico, natural, ao contrário de Adonias.

Dos primos que retornam juntos à Galileia, Davi, o terceiro dos “três vaqueiros desgarrados” (BRITO, 2009, p.135), é aquele que nem sequer tenta lembrar de nomes ou das plantas e admite, desde o começo ser “analfabeto no assunto” (BRITO, 2009, p.13) e não distinguir “mangueira de mamoeiro” (BRITO, 2009, p.12). Durante a viagem, ele constantemente mexe em eletrônicos, como é o caso do computador em que escreve na Galileia e do joguinho eletrônico com o qual se diverte no caminho para a fazenda, negando por absoluto interagir com o cenário ou reconhecê-lo.

Desse modo, em relação à adesão ao ambiente sertanejo, temos em lados extremos Ismael e Davi, sendo que Adonias está a meio caminho de cada um dos lados, resultando na sua parcela de crise identitária e de despertencimento. Ismael e Davi também são sujeitos pós-modernos, divididos entre espaços, mas em Adonias a desterritorialização se dá em termos de sertão *versus* não sertão. Isto é, Adonias é uma personagem avessa ao sertão, mas que, de alguma maneira se identifica, ainda que às avessas, com o espaço. Para Davi, por outro lado, a sensação de não pertencimento absoluto a um local geográfico implica no binômio nacional *versus* internacional²⁹. Ele é o contraponto total ao irmão, o “civilizado” por excelência, músico, com traços que não lembram a agressividade comumente atribuída aos índios, cujas características físicas e sinais culturais (marcas tribais, tatuagens, etc.) são visíveis em Ismael, para quem a situação é mais complexa, pois ele vê o sertão até mesmo nas paisagens gélidas da Noruega. A desterritorialização de Ismael é muito mais literal que metafórica, haja vista a sua expulsão da Galileia, por exemplo, e as origens kanela, inscritas literalmente em seu corpo, seja por meio da genética, seja por meio das intervenções estéticas-culturais.

Adonias está, portanto, entre duas visões, para ele contraditórias, do sertão. O sertão como mundo idílico contrapõe-se ao sertão armadilha, do mesmo modo como a sociedade pós-industrial ora é sinônimo de civilização, ora é sinônimo de prisão. Assim, Adonias acredita no mito da civilização positivista que prega o controle e a ordem, opondo-se à natureza, incólume e imprevisível. Essa recusa ao ambiente natural é evidente em trechos como: “O mundo parece sem assombros, com luzes acesas, televisão ligada, computadores, telefones tocando” (BRITO, 2009, p.13). Para se “defender” do ambiente externo incontrolável, Adonias recorre a itens típicos da sociedade urbana e pós-industrial, caso do celular, ao qual se apega neuroticamente

²⁹ Isso fica explícito em uma carta que ele escreve a Adonias, na qual narra as suas peripécias sexuais e suas viagens, abordando a questão do imigrante no exterior, tão reiterada nesse livro e que se aplica, até determinado ponto, aos próprios nordestinos, em uma metáfora em relação ao resto do Brasil, fato que pode ser comprovado com a fala de Salomão, reproduzida por Adonias, quando aquele afirma que a classificação de obras sob a alcunha de “regionalista” é um modo de separá-los do resto do Brasil, como se o Nordeste não fizesse, culturalmente, parte do país, diminuindo assim a sua importância.

em momentos de tensão e de falta de domínio sobre a realidade circundante, mesmo sabendo da falta de existência de sinal telefônico no local: “Passa um carro em velocidade. A luz do farol ilumina o rosto de Ismael. Davi joga no brinquedo eletrônico e eu tento mais uma vez o celular. Continua fora de área” (BRITO, 2009, p. 13).

Todas essas “modernidades”³⁰ são instrumentos que Adonias utiliza para se separar da realidade, de si mesmo e das suas memórias. Dentro do carro, com as luzes dos outros carros e do jogo de Davi, o sertão parece estar afastado, em uma distância segura, e, com ele, os fantasmas do próprio narrador. No entanto, o que Adonias custa a compreender nesse primeiro momento, é que esses fantasmas do passado constituem a sua identidade e fazem parte indissolúvel dele, de tal maneira que o passado existe porque lembrado por ele, sendo que essas distrações modernas o iludem quanto à sua própria psicologia.

Essa separação entre o narrador e o espaço é reiterada: “No êxtase do som do carro, rasgamos os sertões em alta velocidade: maravilha o mundo lá fora, atenuado por um vidro fumê e pelo controle de temperatura” (BRITO, 2009, p.10). Nesse último excerto, o mundo externo é maravilhoso enquanto separado pelo vidro fumê, barreira que contempla mais de um sentido, já que permite o isolamento térmico, acústico, visível e tátil do ambiente natural e o controle rigoroso do ambiente interno.

Os aspectos “civilizados”, “civilizatórios”, separam, de maneira ilusória, o personagem do mundo bárbaro que ele crê ser a Galileia, como se a barreira física imposta entre ele e o sertão pudesse ser expandida para toda a realidade, passível de ser “selada” para fora. Como vimos no primeiro exemplo, a simples iluminação elétrica é o suficiente para Adonias se achar seguro, distanciando-o, ao menos psicologicamente, do espaço que o cerca.

Ainda sob o mesmo paradigma do sertão como armadilha, em outra passagem, o narrador protagonista afirma que “O barulho forte das máquinas e as luzes dos faróis me deixam a impressão de que estou noutra planeta. Mas não estou. O sertão continua na minha frente, nos lados, atrás de mim. O asfalto fede” (BRITO, 2009, p.8).

Essa é a primeira menção à separação estanque entre o mundo civilizado e o sertão. O interessante, no entanto, é que nessa passagem, o narrador percebe conscientemente sua ilusão ao afirmar que parece que ele está em outro planeta, mas que sabe que isso não é verdade e que

³⁰ Além disso, temos aqui uma característica muito importante do romance: a metalinguagem e a fusão com outras artes. No caso, as luzes do farol projetadas na estrada escura remetem às luzes da projeção cinematográfica. Isso é interessante porque há um paralelismo entre essas luzes, o percurso da viagem e a rememoração de Adonias, de tal maneira que, simultaneamente à projeção de luz no asfalto, a história do narrador-protagonista e de sua família se desenrola, dando destaque para a história que se conta, assim como para sua ficionalização.

o sertão – onipresente, está ao seu alcance.

Retomo aqui a questão da figura do sertanejo solene incorporada por Ismael na visão de Adonias, pois para este o primo é o único herdeiro da nova geração disposto a ficar na Galileia. Assim, enquanto os demais representam a geração que “largou o campo para nunca mais voltar”, nas palavras de Elias, o outro meio-irmão de Ismael, este deseja retornar para a fazenda familiar, porque, como vimos, a sua representação de mundo passa pelo paradigma do sertão e da Galileia, não só no que diz respeito à apreensão do mundo externo, mas também no comportamento. Não à toa, em uma das primeiras conversas com Adonias, ele assume que sente saudades dos primórdios da ocupação do sertão:

No começo, uma rês era mais importante do que um filho. Se uma vaca morria, fazia falta ao rebanho. Um menino, não. Numa noite como essa, o homem subia apressado na mulher, jogava a semente dentro dela, e pronto, estava providenciada a substituição. Nossa gente pensava assim, tenho certeza./ - Você sente saudade desse tempo?/ - Sinto./ É estranho, nem dos Inhamuns você é! Passou a maior parte da vida no Maranhão, e depois na Noruega./ Tive de ouvir as teorias de Ismael sobre a povoação dos sertões por uma raça mestiça, mais resistente ao clima, feito o gado pé-duro que os antigos traziam (BRITO, 2009, p.17-18)

Durante esse diálogo, Adonias e o primo discutem acerca das tradições e da história do sertão, sendo que Ismael tem posições “caretas”, segundo Adonias, justificando e negando, inclusive, a matança de índios na ocupação do interior nordestino. Percebe-se aqui que o intertexto com o “sertanejo forte” da obra de Euclides da Cunha se atualiza em duas frentes: de um lado, a “raça mestiça, mais resistente ao clima” é intertexto direto com o texto euclidiano. De outro lado, o comportamento de Ismael simula, muitas vezes, a ideologia presente em os Sertões, pois ele aceita a verdade do conquistador europeu, seus discursos, contrariando as próprias origens de índio kanela e tentando se colocar do lado dos sertanejos exploradores, sem perceber, como Adonias aponta, a violência contra si mesmo e contra os seus semelhantes, ignorando os sofrimentos humanos decorrentes da matança de índios ou da perda de um filho.

No entanto, Ismael não está sozinho em suas crenças e, apesar de ser rejeitado pelos familiares, suas concepções se aproximam dos velhos tios e, até mesmo, do pai que o renega. Também Natan percebe a Galileia como onipresente, o sertão que ele também traz nos olhos constantemente:

Natan espreita de uma janela lateral da casa onde mora. Foi para aquela vigia que lancei o primeiro olhar, assim que chegamos à Galileia. Não errei a previsão, ele tocava o mundo. Para o tio, tudo começa e finda ali. Se o

levarem ao edifício mais alto de Tóquio e perguntarem o que avista, certamente ele dirá: Galileia. As janelas abertas por Natan, em qualquer hotel de luxo ou pensão escura, revelam um terreiro e cinco casas. As cidades são mundos irrealis, pois só existe a Galileia (BRITO, 2009, p.91).

Assim começa o capítulo dedicado a Natan, que, não à toa, é o capítulo dedicado à chegada dos primos a Galileia, uma vez que esse tio, em conjunto com o tio Salomão, possui (m), como visão primordial de mundo, o cenário da Galileia e, portanto, podem ser considerados como os herdeiros simbólicos de Raimundo Caetano, patriarca que determina os modos de representação e apreensão da fazenda pelas demais personagens.

A descrição acima mencionada, mais do que a reiteração poética das ideologias de Ismael, é a exponenciação das mesmas. Afinal, a Galileia para Natan não é apenas modo de representação, paradigma a partir do qual a realidade é interpretada, mas o único mundo possível, metáfora que demonstra a sua adesão ao sertão e a seus modos de vida. Se a semelhança física entre pai e filho é mencionada explicitamente pelo narrador, várias vezes, o mesmo não acontece com a semelhança ideológica nos modos de ver/entender o sertão, apreendida pelo leitor, que associa, por exemplo, a descrição de Natan citada acima e a fala de Ismael sobre a Noruega, o sertão congelado.

Por fim, a frase “as cidades são mundos irrealis” fatalmente nos remete às *Cidades Invisíveis* (1972) de Calvino, uma intertextualidade metalinguística, que reforça a hipótese de que o sertão, como localidade, é, na verdade, fruto da leitura e da atribuição de significado. Isso porque no livro de Calvino, as cidades invisíveis são, de fato, cidades imaginárias descritas segundo uma determinada ideologia ou ponto de vista, como podemos ver pela nomenclatura de cada capítulo: “As cidades e o desejo”, “As cidades e a memória”, “As cidades e os símbolos” (CALVINO, 2003). Logo, se essas cidades inexitem fisicamente, elas existem como modos de leitura sociais, leituras essas abordadas especialmente nos capítulos metalinguísticos denominados “As cidades e os símbolos”, em que o autor descreve uma cidade seguindo as concepções semióticas de atribuição de significado. Dessa maneira, a Galileia e o sertão, são também localidades invisíveis, determinadas pela leitura que os personagens da família fazem.

Outro exemplo disso é o modo como Salomão relaciona-se com o espaço, tentando desvendá-lo por meio de genealogias, historiografias e narrativas, que no geral, abordam o sertão. Salomão, cujo nome não é aleatório, conserva uma biblioteca comparável à de Alexandria, tamanha a dedicação do tio em procurar títulos para acrescentar ao seu acervo, composto na maioria por obras sobre o próprio sertão. O mais interessante, no entanto, é que boa parte do acervo de Salomão é composto de obras que apesar de retratarem o sertão, não

foram escritas por pessoas da região, isto é, são visões externas.

Portanto, ao invés de usar a literatura para entrar em contato com o desconhecido, com outras realidades (ficcionais ou não), Salomão a utiliza para ampliar seu entendimento sobre o próprio espaço, ele não se interessa em conhecer novidades temáticas, mas discursos diferentes, que garantam o seu espaço no mundo por meio da perpetuação de seu universo cultural. Ao ampliar o seu repertório de leitura, o tio também acrescenta novas possibilidades de interpretação sobre o espaço cultural e geográfico ao qual pertence, dado que os livros, escritos tanto por pessoas da região quanto pessoas de fora da mesma, oferecem ideologias, opiniões, em suma, discursos tão variados quanto são os seus autores, de tal modo que, se o espaço geográfico do sertão é sempre o mesmo, sua imagem modifica-se de acordo com as múltiplas interpretações sobre ele. Nesse sentido, a polifonia estrutural do livro, a qual veremos futuramente, também está tematizada.

No livro, esses dois tios que possuem mais destaque na narrativa são associados aos tipos de narradores propostos por Benjamin (1987, p.197), enfatizando a importância do narrar e dos discursos na obra em questão. Assim, a definição de narradores segundo categorias de sedentarismo (camponês sedentário) e nomadismo (marinheiro comerciante) é claramente desenvolvida neste livro: o tio Natan, além de ser o tio mais temido, é o negociante exímio que viaja, trazendo novidades – e histórias, mesmo que, aonde quer que vá, leve com ele os parâmetros da Galileia.

Por outro lado, Salomão, o tio mais querido, não sai da Galileia e mantém sua biblioteca, a qual faz com que a analogia entre narrador sedentário e nômade se torne ainda mais vívida, pois é, neste caso, símbolo da conservação de um saber trazido de longe, função que Benjamin atribui ao narrador sedentário, que acumula, modifica e difunde as histórias contadas pelos viajantes. No caso, os livros seriam o equivalente metafórico dessas histórias e experiências trazidas pelos marinheiros, mantidas e difundidas pelos narradores sedentários. Ademais, em discussão com Adonias, a definição que Salomão faz de si mesmo corresponde à descrição do narrador sedentário benjaminiano: “- Nunca pensei em ir embora de minha terra. Leio o possível, me informo sobre o que acontece no mundo, mas não fui muito longe, nas poucas viagens que fiz.” (BRITO, 2009, p.165). Nesse sentido, a quantidade de epopeias e genealogias é exemplar, uma vez que é o resultado de uma compilação, de um recorte e seleção, de narrativas importantes para um povo:

Viro-me para os corredores de estantes, observo o tio perdido no seu labirinto.
Abro um livro com desleixo, largo-o em cima de uma mesa com desprezo por

tudo o que Salomão juntou durante a vida./ - No meio de tanta literatura ruim, vejo alguma coisa boa, tio – é o melhor que consigo falar./ O tio magoa-se com o comentário. Não esperava o meu ataque./ - Essas genealogias possuem valor, são os rudimentos de nossa história. As epopeias gregas e indianas também são cheias de genealogias [...] Quis ofendê-lo, sim. Não perco a oportunidade de magoar tio Salomão. Não perdo a sua segurança, o orgulho que sente da heráldica sertaneja, dos brasões, ferros de marcar boi, histórias familiares, coisas de pouco valor para mim (BRITO, 2009, p.160).

Nesse trecho, vemos a questão da biblioteca do tio Salomão, a qual Adonias desdenha de maneira implícita. Além disso, temos uma contradição na fala de Adonias que, conforme vemos no decorrer do livro e em algumas passagens específicas, se importa, e muito, com a origem da sua família e pretende, segundo alguns trechos, escrever uma história da família Rego de Castro – desde que esta não contenha a si mesmo e/ou sua mãe. Na verdade, seu livro é uma genealogia romantizada, o que contrasta com o trabalho de Marina, por exemplo, que queria escrever uma tese sociológica, e com o de Salomão, que pretende esboçar uma genealogia do sertão, e não só da família, como se, entendendo o espaço, entendesse a família.

No excerto citado, no entanto, Salomão responde enviezadamente uma pergunta mentalmente esboçada por Adonias sobre a importância das genealogias. Segundo o ponto de vista de Salomão, as epopeias gregas e indianas são figurativizações da genealogia e, portanto, da História. No entanto, ele não menciona a Bíblia que, apesar de não ser uma epopeia, contém uma grande reunião de histórias genealógicas, como o romance *Galileia*, cuja estrutura também é tematizada nesse excerto.

As genealogias estão também figurativizadas pelos brasões, símbolo português (e europeu) de linhagens familiares, e pelos ferros de marcar boi, o equivalente sertanejo dos brasões familiares, adaptado ao uso no sertão uma vez que, como os brasões, legitima os pertences de uma família. Assim, todos os elementos mencionados por Adonias pertencem ao mesmo campo paradigmático: o da constituição de genealogias familiares. Heráldica, inclusive, significa um conjunto de brasões, de tal maneira que temos nessa expressão a junção de algo do passado europeu, heráldica, com o adjetivo regional, sertanejo, configurando a mestiçagem cultural e biológica do sertanejo forte. Essa junção fica explícita no restante da frase, na qual a expressão “heráldica sertaneja” é substituída por outros termos que a reiteram: brasões, ferros de marcar boi e histórias de família. Fica claro que o sertão de Salomão é um sertão tradicional – no sentido lato do termo, uma vez que privilegia a leitura histórica dos espaços presentes.

A adesão de Adonias ao espaço é, conforme vimos, complicada e mediada, em grande parte, pela sua falta de pertencimento ao local. No entanto, contraditoriamente, do mesmo modo como o sertão o seduz, também os aspectos culturais desse o espaço o atraem, como é o caso das

histórias da família, as quais ele procura lembrar e conhecer insistentemente, “chafurdando nas intimidades alheias”, apesar de negar o seu interesse por elas. Todos esses fatos são retomados no seguinte excerto:

Não adianta, ele nunca me confessará nada; é melhor imaginá-lo um sábio, um velho conservador e moralista que não violentaria o sobrinho./Caminho em círculos. Sinto-me acuado pelos livros, esmagado pelas *verdades* que encerram. Foi por causa dos livros que nunca consegui entender-me com tio Salomão. Quando nossas disputas abrandavam, eu me tornava justo e generoso, deixava os rancores de lado e reconhecia nele uma erudição solitária, um jeito próprio de ver o mundo e a civilização brasileira. Percebia seu esforço em busca do que é permanente e sobrevive ao furor das mudanças. E admirava o quanto ele insistia numa consciência regional, procurando desenvolver um pensamento e uma prática cosmopolita. Separado de um passado mítico e irrecuperável, esforçava-se por achar no presente um caminho para ele e seu mundo sertanejo. Mas essa trégua durava pouco tempo. Logo eu voltava a ser o intelectual pós-modernista desconfiado da cartilha do tio, temeroso de que ele me transformasse em mais um talibã sertanejo, desses que escrevem genealogias familiares e contam causos engraçados (BRITO, 2009, p.163)

Na primeira frase, o narrador contraria a afirmação de que não se interessa pelas narrativas da família, uma vez que, nesse fragmento, o vemos tentando descobrir, mais uma vez sem sucesso, o verdadeiro culpado pelo estupro de Davi. Do mesmo modo, quando Adonias afirma não querer ser “um sertanejo talibã”, que “escreve genealogias familiares e contam causos engraçados”, ele está sendo contraditório, uma vez que o livro que lemos é, em última instância, a própria genealogia da sua família, sobretudo se pensarmos na organização dos capítulos, nomeados de acordo com personagens, e na constante tentativa do narrador-protagonista de lembrar, descobrir, organizar e tentar atribuir sentido às histórias da família. Essa contradição é, na verdade, fruto de sua crise existencial, sempre preso entre dois espaços culturais, situação que leva ao questionamento de sua identidade e de seus papéis sociais de guardião simbólico das memórias familiares e da biblioteca de Salomão (BRITO, 2009, p.37) e de profeta sertanejo, papéis esses desempenhados indiretamente por Adonias ao revisitar o sertão, suas histórias e a tradição regionalista.

O fato de Adonias ser preconceituoso em relação ao regionalismo, que está “fora de moda”, é sintomático nesse sentido, uma vez que a sua não-adesão se dá, justamente, pelo viés crítico: para ele, o regionalismo implica em uma série limitada de ações e objetos narrados, cristalizando um preconceito de gênero tal qual exposto por Ronaldo Correia de Brito (2005), em que a crítica não leva em conta a evolução do mesmo, apenas a banalização de um modelo que passou por uma excessiva rotinização (CANDIDO, 1989, p.186). Por se considerar um pós-

modernista e por acreditar em um suposto atraso estético-cultural do regionalismo, Adonias primeiramente não admite a correlação desses paradigmas, como se um eliminasse o outro.

Adonias encarna um preconceito regionalista comum aos novos escritores regionalistas e à crítica. A esse respeito, relembramos Santini (2009) que, em artigo já citado sobre Ronaldo Correia de Brito, nos diz que os escritores contemporâneos que ambientam suas obras em regiões específicas recusam a alcunha de “regionalistas”, provavelmente em decorrência desse desfalecimento do gênero, cuja fórmula foi banalizada e não renovada.

No trecho supracitado sobre a reflexão de Adonias sobre Salomão, percebe-se que há uma tessitura metalinguística da narrativa acerca do gênero literário que continua evoluindo para uma discussão sobre as origens de uma literatura nacional e regional. Isso porque, nos mencionados trechos, o narrador menciona a questão da sobrevivência às mudanças, aludindo aos costumes e às produções culturais, dentre elas, a literatura.

Salomão assemelha-se a um crítico cultural, tentando classificar a produção artística regional de acordo com os princípios da permanência e da transitoriedade e, se o seu objeto principal é a literatura regional, como vimos pela sua extensa biblioteca, a metodologia utilizada é passível de utilização para classificação e legitimação de qualquer obra estética. No caso específico da literatura brasileira, a importância estética que se dá ao local onde se desenvolve a narrativa é uma característica constante, sendo, dessa maneira, um elemento de permanência dentro do sistema literário nacional, ainda que esse mesmo elemento represente uma diferenciação em relação à produção literária mundial (CANDIDO, 1959, p.114).

No caso da literatura regional, o espaço ganha ainda mais destaque, sendo essencial diferenciar obras cuja abordagem é meramente cultural das obras de cunho literário e estético. A tradição regionalista de 30, por exemplo, produziu obras de valor artístico inegável, dando continuidade à experimentação do decênio anterior, mas a grande aceitação pública desse movimento motivou a produção de uma série de livros regionalistas que apenas repetiam fórmulas de sucesso, e não tinham grande qualidade estética.

Esse segundo aspecto dessa discussão também é abordado no romance, por meio de menção às conversas entre Marina e Salomão, que

[...] perdiam horas definindo fronteiras entre o que é cultural e o que é literário na produção brasileira. O tio afirmava que apenas nós resolvemos os conflitos de oralidade com a escrita moderna e construímos uma escrita singular, a narração literária de nossa cultura. Não lembro o que tia Marina pensava a respeito, certamente discordava/ Sem grandes convicções nacionalistas, eu acho o papo furado, conversa de quem não descobre jeito para trepar (BRITO, 2009, p.160-161)

Nesse trecho, fica claro que Salomão operava uma leitura formal das obras, uma vez que analisava e atribuía valor aos procedimentos estéticos utilizados. Além disso, se no exemplo anterior o foco é a literatura regional, nesse vemos a menção a uma discussão mais abrangente, cujo objetivo é, justamente, entender os modos de produção da literatura nacional.

Nesse sentido, a problemática do espaço como definidor de uma estética brasileira é mencionada, aludindo aos processos de formação do sistema literário brasileiro, uma vez que, conforme já mencionamos, a literatura nacional dos primórdios se caracteriza por uma valorização daquilo que ela tinha de específico, elementos e aspectos nacionais que a diferenciavam da literatura da metrópole, como é o caso das obras alencarianas.

Essa discussão, sobre o que é cultural e o que é literário, é sobremaneira importante se pensarmos que a literatura regional produziu obras que, *a priori*, não eram consideradas literatura, como é o caso do já mencionado *Os sertões*, um tratado sócio-jornalístico que, no entanto, influenciou profundamente a produção literária.

Nesses trechos do romance supracitados há uma literarização da discussão acerca do surgimento da literatura nacional, em uma metalinguagem dupla, dado que discute o fazer literário como um todo e, mais especificamente, a construção do romance brasileiro, discutindo-se o pertencimento do romance *Galileia* não apenas como literatura regional, mas como literatura nacional, com figurações regionais. Em última instância, o livro em questão se insere na tradição literária, e não apenas cultural, porque ao mesmo tempo que refere-se à tradição regionalista, dela se destaca, trazendo novos temas e novos procedimentos estilísticos e técnicos. Ou seja, é exatamente por negar um modelo regionalista, que *Galileia* garante o seu folego, a sua eficácia, a sua estética.

Lembrando que essa própria obra, o romance em si, acaba discutindo de maneira implícita os moldes e a tradição regionalista precedente, seja por intertextos, pela menção direta e temática ao regionalismo ou pela “abolição” do modelo precedente que ganha nova vida, atualizado ao ser colocado como um sertão híbrido, no qual a contemporaneidade, a pós-modernidade estão presentes.

Também fica claro nestes excertos que Salomão procura historicizar o espaço e sua produção cultural, de tal maneira que o seu sertão é histórico, tradicional, mas não estereotipado. Salomão procura, no seu vasto acervo sobre o sertão, constantes e invariáveis dentro das verdades que os livros encerram, a fim de construir uma única verdade que norteia o seu ponto de vista, o qual mantém de maneira estável. Adonias, por outro lado, é o “pós-

moderno desconfiado”, incapaz de certezas porque não acredita na existência de uma verdade, refutando as certezas do tio e mudando de opinião reiteradamente – não à toa Adonias afirma que é instável como o vento Arati (BRITO, 2009, p.171).

Essa diferença entre Adonias e Salomão sobre o sertão reflete-se, obviamente, na forma como os dois personagens valorizam o espaço de *Galileia*. Em passagem que dá continuidade a essa cena, vemos, novamente, o embate de valores entre os dois personagens:

Se eu disser do que acho graça, ele não compreenderá nada. É melhor arremessar outra pedra contra Salomão, emendar uma resposta que não tem nada a ver com a conversa. Faz de conta que Marina ainda reside na Galileia e eu fui admitido na discussão dos mais velhos./ - Tio Salomão é um regionalista. Existe coisa mais fora de moda que um regionalista? [...] Tio Salomão dá um passo à frente, se esforça para não responder minha provocação. Penso no risco que correria se ele fosse Natan. Mas o colecionador de livros não usa revólver, nem faca. No máximo me dará um puxão de orelhas./ Eu conheço a resposta do tio. Ele sempre foi contrário aos movimentos regionalistas, acha que ‘em vez de andarem atrás de particularidades sem importância, deveriam investigar a contribuição econômica, social e linguística que o Nordeste deu para a formação do Brasil, e tudo o que foi produzido nas artes’./ - Quer saber de uma coisa, Adonias? Regionalista é a mãe. E quer saber de outra?/Sinto-me acuado./ - Essa conversa não soa natural. Você tenta ganhar tempo. O que andou aprontando?/ - Eu? Nada./ -Nada? E entra banhado de sangue em minha casa, me pede que lhe mostre um quarto.../ - Não precisa lembrar. Faz menos de uma hora e não esqueci./ - ... debocha de mim, do meu jeito de ver o mundo./ - Desculpe, tio./ - Me diga o que você pensa, Adonias; quero ouvir./ - O senhor sabe o que eu penso./ - Juro que não sei./ - Ora, tio. Assim eu me encabulo./ - Fale de uma certeza, apenas uma (BRITO, 2009, p.163-164).

Essa cena aborda o clímax do conflito entre Adonias e Salomão, na medida em que este, defendendo-se dos ataques diretos do sobrinho em relação à sua postura ideológica, desafia o mesmo a falar de certezas, as quais, como sabemos, Adonias não possui. Para Salomão é fácil ter certezas, já que ele afirma que nunca se distanciou do sertão ao qual tem adesão, do mesmo modo como Natan, para quem todos os lugares refletem a Galileia. Ambos não enfrentam o choque de ideologias, de sistemas, de crenças, culturas e valores do mesmo modo como Adonias. Assim, vemos a problemática do regionalismo, motivo da discussão entre os dois personagens, ser novamente abordada. A própria pertinência do termo é discutida, uma vez que os valores e as características atribuídas ao termo são colocados em primeiro plano, retomando as condições de existência não de um movimento regionalista, circunscrito a elementos exóticos e particularizantes dentro do paradigma regional também estereotipado, mas de uma cultura total da qual a produção regional faz parte, novamente remetendo às diferenças entre o que é

passageiro e aquilo que é perene.

Dessa maneira, o sertão de Salomão é tradicional e histórico porque carrega em si traços de uma cultura profícua, sendo que o personagem procura identificar a autonomia e a complexidade identitária desse espaço, independentemente das atribuições e determinações de imagens pré-estabelecidas e estereotipadas. Adonias, por outro lado, encarna os valores urbanos de não-adesão ao espaço, desdenhando as certezas e os valores culturais relacionados ao rural e ao natural, de tal maneira que, para ele, o sertão é anacrônico e fora de moda, pois depois da urbanização crescente, da industrialização geral do país, nem o sertão, nem os seus valores e suas representações artísticas têm lugar no mundo contemporâneo, marcado por espaços e públicos urbanos.

Em outro momento, novamente temos uma discussão sobre o regionalismo:

Nenhuma das moças especula sobre o movimento regionalista, como tio Salomão e tia Marina. Pra elas pouco importa que o regionalismo tenha sido uma invenção dos intelectuais do Recife para se contraporem aos modernos do Sudeste, ou que seja um formato de romance fora de moda. Elas costumam redes, bordam panos, tecem varandas, deitam e dormem despreocupadas se as redes são regionais e possuem pouco valor de mercado porque foram fabricadas no Nordeste, bem longe de São Paulo e do Rio de Janeiro (BRITO, 2009, p.171).

No caso, temos duas considerações importantíssimas que, apesar de não estarem desenvolvidas, são problematizáveis pela sua simples menção: o regionalismo como estética ultrapassada, o que está, novamente, relacionado com o fato de ter havido, no pós romance de 30, uma série de livros que seguiam moldes regionalistas, mas cujo teor e estéticas não eram inovadores, seguindo uma “moda” definida pela aceitação, e consequente sucesso mercadológico, do regionalismo e a querela sudeste-nordeste.

O grupo de intelectuais mencionados por Adonias girava em torno da figura de Gilberto Freyre, o qual enfatizava o aspecto tradicional da região, atribuindo caráter estético às manifestações sócio -culturais, como é o caso da culinária, das vestimentas, da arquitetura, etc. (1996). Esses intelectuais, “fundadores” do movimento regionalista de 30, opunham-se aos modernistas de 22, de tal maneira que as já mencionadas polêmicas sobre a vinculação do regionalismo de 30 ao modernismo de 20 são também trazidas à tona. Isto é, a menção ao grupo de Freyre, remete às condições em que o regionalismo de 30, ou romance de 30, foi fundado.

Além disso, a relação entre a desvalorização do trabalho nordestino e a querela entre os intelectuais do nordeste com os do sudeste, traz para a discussão não apenas a desvalorização de produtos comerciais propriamente ditos, mas dos produtos culturais, sobretudo porque as

redes, por serem manufaturadas e trabalhadas esteticamente, não deixam de ser uma metonímia da produção cultural e artística como um todo. Lembrando que a menção à desvalorização da cultura nordestina é constante, caso das críticas de tio Salomão sobre o regionalismo, que abordam uma valorização exótica do nordeste, não levando em conta a contribuição deste para a cultura nacional. Dessa maneira, ao detalhe particularizante só é atribuído valor de curiosidade exótica, ignorando e desvalorizando as suas qualidades estéticas e culturais ao opô-las à produção de outros lugares.

Além da citação se referir à querela entre modernos e regionalistas, também refere-se às ideologias contidas no manifesto de Freyre, uma vez que este aborda, em seu texto, a crescente desvalorização dos produtos autênticos e oriundos do nordeste, substituídos por equivalentes estrangeiros. A desvalorização desses é dupla: tanto cultural, quanto econômica, como fica explícito na fala de Adonias. O regionalismo e a valorização da cultura do sudeste em detrimento da nordestina, segundo o ponto de vista de Salomão, continuam sendo tema de discussão para Adonias, que afirma:

Uma cerveja com essas moças me fará bem, talvez me imunize contra a paranóia salomônica, o sentimento de que fazemos parte de um outro Brasil, pobre e discriminado. No meio de toda conversa ele empurra o seu discurso, fala que nos chamam de regionalistas apenas para diminuir o valor do que produzimos. Convenço-me de que leu em excesso os romancistas russos e sofreu indigestão. Doença que seria facilmente curada se trocasse uns amassos com algumas das costureiras. Elas nem ligam para o significado de autêntica cultura brasileira e outros desvarios, olham a triste figura que aparento, indiferente às minhas ambiguidades, meu eterno dilema entre ser ou não ser um novo profeta sertanejo./ - Quem de vocês namora tio Salomão?/ As moças acham graça [...] Todos se habituaram a vê-lo como um personagem extravagante, um sábio aluado ou um cavalheiro antigo (BRITO, 2009, p.170).

A continuação da discussão anterior passa aqui pela definição desse “outro Brasil”, que vem casar-se com a definição dos diferentes “mundos”, a qual diferencia o sertão do urbano, de acordo com a visão de Adonias. Há, portanto uma oposição entre valores locais e globais, gerais: a Galileia e o regional de um lado e, de outro, o Brasil, urbano, industrializado, globalizado.

Essa distinção feita por Adonias é, na verdade, a prova do preconceito em relação ao nordeste e ao sertão, uma vez que delimita ideologicamente uma fronteira simbólica entre espaços, exemplificando o preconceito de que fala Salomão. A subvalorização da cultura regional por meio do termo “regionalismo” é novamente abordada, assim como a discussão sobre a autêntica cultura nacional, cuja unidade é impossível, dada a existência de diversos

“regionalismos” e das variantes culturais de um país muito grande.

Essa dicotomia entre sertão *versus* urbanização, local *versus* global é, na verdade, um grande problema para Adonias, que admite que as costureiras, do mesmo modo como não se preocupam com as questões ideológicas e intelectuais envolvendo a produção cultural do local, não se interessam pela crise de identidade do narrador-protagonista, sempre dividido entre esses dois pólos sócio-culturais. Prova disso é que Adonias admite carregar uma dúvida em relação a ser ou não ser um profeta sertanejo, em uma frase que é potencializada pelo intertexto com a célebre frase de Shakespeare, carregada de questionamentos existenciais.

Do mesmo modo como ele caracteriza o movimento regionalista de anacrônico, também o seu tio será classificado da mesma maneira, implicitamente, na medida em que o narrador associa o movimento regionalista ao tio. Além disso, os adjetivos e definições utilizados na caracterização do tio pelas moças reiteram seu anacronismo, pois ele é um “personagem extravagante, um sábio aluado ou um cavalheiro antigo”. Isto é, por ser extravagante, Salomão, definido como “personagem” pelas moças, não é “normal”, porque ele não participa do mundo real do mesmo modo que os demais, fato reiterado pela expressão “sábio aluado”. Dessa forma, sua extravagância está diretamente relacionada ao fato dele ser um intelectual e, por isso, supostamente não se relacionar pragmaticamente com o mundo, concretamente.

Por fim, ele é um “cavalheiro antigo”, expressão que, combinada com as anteriores, nos remete aos personagens literários, seja da tradição cultural sertaneja, dos cordéis e da tradição oral, seja dos romances de cavalaria (tal qual Orlando Furioso), de tal maneira que Salomão não pertence nem ao seu tempo, nem à realidade concreta. Ele é des-situado, mas, ao contrário de Adonias, o tio não se sente deslocado: é o mundo que não tem mais lugar para ele e para a Galileia, como nota Raimundo Caetano (BRITO, 2009, p. 220).

Ao contrário de Adonias, Salomão pertence, realmente, ao espaço que o circunda. Suas incursões aos livros, como dissemos, apenas reforça a sua sensação de pertencimento, na medida em que oferece novos modos de se relacionar com o *seu* espaço. Adonias, em trecho posterior, se solidariza com o tio e a sua constância, criticada anteriormente, é agora valorizada:

Pobre tio Salomão, como sobrevive nesse mundo? Por que não fugiu, como eu? Nas poucas viagens que fez, nunca foi muito longe. Sempre acreditou que a poesia estava ao alcance de todos, até mesmo dos indivíduos simples e analfabetos, e procurou-a ali mesmo na Galileia./ Sou instável, vario ao sabor do Arati, o vento que muda de lugar tudo o que existe. Não teria coragem de viver como o tio, cavando a terra seca, semeando na pedra e esperando a colheita. Já não acho a menor graça nas costureiras, me aborreço ligeiro com essas pessoas; seu encanto é fugaz, um brilho que não vai além da epiderme.

Vislumbro nuances da poesia que alimenta tio Salomão, mas a repetição monótona dessa poesia me chateia e cansa./ Peço a Esaú que pare o carro (BRITO, 2009, p.171).

Mesmo não concordando com o tio, o narrador identifica-se com ele, deixando de lado o seu lado pós-modernista “talibã”. A sua incompreensão, no entanto, se dá por não conseguir entender a sensação de pertencimento do seu tio, que, inclusive, consegue ver além das meras aparências, indo em direção a uma visão poética dessa mesma realidade – visão esta que Adonias, em momentos de calma, também consegue depreender. A percepção dessa ambiguidade leva o narrador a admitir que é “instável” e que varia “ao sabor do vento Arati, o vento que muda de lugar tudo o que existe”.

A menção ao vento Arati, o qual muda tudo de lugar, reforça justamente a inconstância desse personagem já que conota, poeticamente, a falta de lugar social, cultural, o não pertencimento de Adonias, que não tem certeza de nada. Aqui, novamente temos figuras regionais para dar vazão aos significados profundos, universais. Essa ambiguidade também está presente na reação de Adonias às costureiras, subitamente entediadas, tal qual a paisagem que o rodeia, cuja poesia ele percebe, mas, após o momento de irrupção do acontecimento, volta a apresentar-se como rotina e banalização. Esse “brilho que não vai além da epiderme” é a prova de que Adonias, preso no mundo das aparências, apenas vislumbra uma poesia, somente uma vez vista e sentida, como um momentâneo e irrecuperável vislumbre do ser. Sua não-identificação, com a realidade e com o outro, de maneira geral, é resultado da dificuldade de conjunção com o mundo pela via do sensível, o que o leva ao orgulho de ser um racionalista, que, ao fim, tem suas ilusões mortas.

Essa falta de pertencimento, esse estrangeirismo³¹, conforme mencionamos, é exemplar da relação que Adonias mantém com o meio, um misto de admiração, medo e culpa, conforme vemos no seguinte fragmento: “Estranhava o mundo em que vivi até os 5 anos, e de onde fui embora, voltando apenas nas férias. Culpava-me por ter abandonado o sertão. Você conhece essa culpa, garanto. Mas, aqui, todos estão de passagem ou de saída. É o que sinto, agora” (BRITO, 2009, p.72).

Nesse trecho, vemos o verbo “estranhar”, importantíssimo porque denota a falta de familiaridade e de re-conhecimento do mundo, fato que ocasiona a sensação de estrangeirismo sentida pelo protagonista. Assim, nessa citação, estão fundamentadas duas questões importantes

³¹Estrangeirismo explícito na já citada frase: “Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Posuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro. (BRITO, 2009, p.160)

na definição que Adonias faz do sertão e de si mesmo, pois explicita o seu não-lugar: não apenas ele não pertence aos lugares, ele também carrega a culpa de não se identificar mais com a terra natal. A partir disso, ele cria as suas representações do sertão, um sertão árido e poético, regional e universal, simultaneamente: “Não chamo esse mundo de bárbaro. Imagine se tio Salomão me escuta. Mudo de impressão a cada quilômetro. Meia hora atrás, quando tomamos banho no açude, achei que não existia lugar melhor. Agora já não acho. Ficamos presos na nossa infância. Você já leu algo de Freud? Deixa pra lá” (BRITO, 2009, p.72).

As impressões de Adonias são determinantes na representação que ele faz desse sertão e, por isso mesmo, o seu modo de perceber o sertão varia de acordo com o seu estado de espírito. Isso porque a *memória* do sertão é um modo específico de representação, determinando a psicologia do personagem, sua relação com o meio e as representações presentes do cenário sertanejo. A presença da memória, em simbiose com os estados do personagem, é exposta em outro trecho, logo no início do livro, acrescida do modo como ele se vê *em relação ao* sertão:

Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés em uma nova paragem, estamos de volta. Corremos a cento e sessenta quilômetros por hora. Ismael, Davi e eu, vindos de pontos diferentes do mundo, desejando celebrar o resto de vida do avô que há três anos não levanta de uma cadeira de rodas. Impossível esquecer quem é Raimundo Caetano. Mas quem são as duas mulheres que giram em torno dele, a esposa fiandeira e a afilhada rival?³² (BRITO, 2009, p.69)

Ou seja, o sertão é o não-lugar da memória, espaço do qual eles não podem fugir, constantemente definindo, ou ao menos influenciando, valores e modos de representação. Essa citação se relaciona com a frase de Ismael: “O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2009, p.19).

Dessa maneira, mesmo que Adonias não tenha a mesma adesão ao espaço que Ismael, o seu primeiro paradigma de realidade, ou “mundo” segundo expressão do narrador-protagonista, é o sertão, para o qual ele metaforicamente sempre volta. Assim, por também possuir outras referências, as urbanas e mais “civilizadas”, Adonias encontra-se em um não-lugar, determinado pela confluência de influências do sertão e do urbano. A própria figura utilizada pelo narrador comprova isso: ao falar de aves de arribação, Adonias refere-se a um específico regional para dar conta da sensação de globalização que ele (e qualquer sujeito pós-moderno)

³² É significativo que as duas mulheres centrais da narrativa, ambas relacionadas à Raimundo Caetano, sejam associadas às fiandeiras, em uma duplicidade que remete tanto à Penélope quanto às fiandeiras da morte. Dois paradigmas que se opõem mas nos quais as duas personagens transitam.

experimental, dividido entre espaços distintos, tal qual as aves migratórias.

Tal fato ocorre porque esses pássaros migratórios fogem do sertão durante a estação seca e voltam apenas durante a temporada das chuvas, para fazer ninho. Sendo assim, os personagens, tal qual as aves, vão para longe, fugindo das condições de vida. Ademais, em fragmento anteriormente citado, o narrador admite que, por isso, o avô, um sertanejo forte, considera os netos fracos, porque todos saíram da Galileia, para não mais voltar³³: “Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas. Para o avô Raimundo Caetano somos um bando de fracos, fugimos em busca das cidades como as aves de arribação voam para a África” (BRITO, 2009, p.16).

A própria figura das aves de arribação, como metáfora dos retirantes fugindo das secas, refere-se a toda uma tradição regionalista que aborda o tema da seca e dos problemas dela oriundos. O exemplo mais clássico é *Vidas Secas*, em que o movimento migratório da família de Fabiano dá-se de maneira paralela à migração das aves, cuja chegada é símbolo de prosperidade vindoura e a partida agouro da seca e da aridez³⁴. Esta figura é, portanto, intertextual e interdiscursiva, uma vez que remete à cultura e à tradição oral nordestina, primeiramente porque sua presença no início da temporada das chuvas representa um milagre para os retirantes famintos, pois agrupadas em grande número no chão, estas eram caça fácil e abundante.

Além disso, nesse trecho vemos manifestadas a culpa e a duplicidade de Adonias quanto à sua relação com o sertão, motivando as suas representações do espaço. Estas determinam, de maneira geral, a Imagem do sertão, fato a ser abordado no próximo capítulo. No entanto, ao longo desse tópico, vimos demonstrando que, tal qual acontecem com as histórias da família, a representação do sertão também é polifônica, na medida que cada personagem elabora o seu sertão particular, discursivizado através do discurso direto ou indireto livre.

Portanto, a representação desse sertão é tão variada quanto os seus personagens, mesmo que, ao final, a Imagem do sertão seja predominantemente construída por meio da percepção do narrador Adonias. Para ele, o sertão não é apenas múltiplo, mas híbrido, conjugando frequentemente aspectos contrários na descrição do seu espaço sertanejo, simultaneamente belo, ardiloso, sedutor, poético, perigoso, idílico, concomitantemente global, visto que metaforiza valores universais, e globalizado, haja vista a participação do espaço sertanejo na

³³ Elias, o filho mais velho de Natan, afirma, literalmente que ele, o irmão e o primo Adonias compõem a “geração que largou o campo pra nunca mais voltar” (BRITO, 2009, p.114)

³⁴ Ainda falando de regionalismo, as mesmas aves de arribação dão nome a um romance de Antônio Sales, cujo livro é um precursor do movimento regionalista no Ceará, estado onde se desenvolvem as ações do romance *Galileia*.

cultura global. Esses fatos não são apenas abordados tematicamente, mas transpostos para a própria montagem estrutural da narrativa, também ela fragmentada e híbrida.

1.3 Livro dos homens

Galileia (2009), narra a história, em primeira pessoa, de Adonias, um médico de Recife que retorna à sua terra natal, a fazenda Galileia, situada no coração do Sertão dos Inhamuns, para “um aniversário que virou funeral” (BRITO, 2009, p.43). Dessa maneira, para rever o patriarca da família, Raimundo Caetano, Adonias empreende uma viagem, simultaneamente concreta e simbólica, às suas origens, representadas pela fazenda homônima e pela recordação de histórias suscitadas por essa, pois é justamente durante o trajeto até a fazenda, feito em companhia dos primos Ismael e Davi, meio irmãos em constante atrito, que o narrador-protagonista começa a se recordar de sua história e das histórias de sua família, imbricadas umas nas outras. Assim, a narrativa começa exatamente no momento em que os primos iniciam a travessia do sertão; dessa maneira, tanto a companhia dos primos como o local geográfico são importantíssimos, pois colocam Adonias em contato, antes mesmo de sua chegada, com a realidade da família e da fazenda, das quais ele fizera questão de esquecer e de se distanciar e que, em última instância, são representadas pela aridez (e pelo local geográfico).

Uma vez no sertão, seu comportamento começa a se modificar, assim como o seu discurso, cuja estrutura é definida pelo ato rememorativo, o qual recria histórias tradicionais da família e revive as suas próprias experiências passadas na Galileia. Essa rememoração confronta situações do passado, geralmente violentas, com a consciência atual do narrador que, por conta de a espacialização dessas histórias ser o sertão, associa, consciente e inconsequentemente, os comportamentos violentos das histórias familiares ao cenário árido, como se houvesse uma relação implicativa direta entre as isotopias construídas pelo espaço e pelas personagens. Ao fim do livro, no entanto, ele percebe que a violência, creditada exclusivamente à sua família, é característica inerente à humanidade, de tal maneira que as relações humanas, independentemente do cenário sertanejo ou globalizado, são áridas.

Durante a viagem até a fazenda, dizíamos, Adonias tem um primeiro contato com a Galileia e esta, segundo as suas percepções, é um mundo de atraso, violência e barbárie, ainda que ele jamais admita, explicitamente, tais adjetivos na definição da fazenda da família. Apesar disso, o narrador frequentemente afirma, ainda que indiretamente, o caráter “primitivo” do espaço sertanejo, como podemos ver no seguinte trecho: “Não chamo esse mundo de bárbaro. Imagine se tio Salomão me escuta. Mudo de impressão a cada quilômetro” (BRITO, 2009, p.72). Neste, a negação à afirmação da “barbaridade” sertaneja é, na verdade uma estratégia do

narrador³⁵ para dizer aquilo que, supostamente, ele não diria, ficando implícito que, apesar de não adjetivar verbalmente o sertão como bárbaro, Adonias o está qualificando dessa maneira.

O primeiro contato com esse mundo se dá, portanto, através do local geográfico e dos primos, metonímicos da Galileia. Do mesmo modo que a aridez do cenário, os conflitos dos irmãos são para Adonias a exata definição das relações humanas no “mundo” da Galileia, onde tudo gira em torno do patriarca, Raimundo Caetano, pressuposto destinador das relações mantidas na fazenda e na família. As histórias de Ismael e Davi, os meio-irmãos, representam a violência na família para Adonias: o primeiro é fruto bastardo das “trocas de favores” entre seu pai, Natan, herdeiro da Galileia, e uma índia kanela em situação de miséria. Por conta da ascendência do filho, Natan se recusara a reconhecê-lo, até que Raimundo Caetano, motivado pela culpa de ter abandonado os próprios filhos bastardos com a afilhada Tereza, assume a paternidade, à revelia de sua esposa e de Natan, que a partir desse momento, incentiva a recusa absoluta e a batalha familiar contra o herdeiro Ismael, a qual culminará com a expulsão deste da Galileia, acusado peremptoriamente da violência sexual praticada contra o seu irmão Davi, nunca devidamente explicada.

Todas essas histórias não estão descritas no início da narrativa, mas são recuperadas aos poucos, conforme Adonias se recorda delas e, por serem narrativas da família, o discurso do narrador frequentemente mescla-se aos discursos dos atores dessas histórias, em discurso indireto livre, por meio do qual vislumbramos a consciência das outras personagens. Nessas histórias, dizíamos, existem vários tipos de violência: moral, emocional, física e sexual: Natan que usa a índia, seja sexualmente, seja economicamente, para obter lucros no seu comércio de peles, o abandono dessa e do filho na miséria, o ímpeto destruidor que o motiva a perseguir o filho após a chegada deste na fazenda, a coerção e subjugação de Tereza Araújo, afilhada de Raimundo Caetano e mãe dos seus filhos ilegítimos, o desrespeito a Maria Raquel, cujo despeito a leva a abandonar os cuidados com os próprios filhos e, por fim, o fato que tanto marca Adonias, a violência sexual contra o primo Davi, ocorrida na juventude dos primos.

A primeira forma de violência a ser sentida advém dos opressivos valores patriarcais que dominam nas narrativas, os quais, no mínimo, tolhem as liberdades das mulheres e delimitam com rigor comportamentos tipicamente masculinos e femininos, de maneira que este romance é um Livro de homens³⁶ porque as histórias giram em torno de Homens que são agentes,

³⁵ Conforme apontado pelo professor Márcio Natalino Thamos em ocasião da qualificação.

³⁶ O mundo sertanejo e masculino é abordado em outros textos de Ronaldo Correia de Brito, como é o caso do conto “Livro dos homens” inserido em coletânea homônima (BRITO, 2005). Neste conto, o Livro dos homens é onde se registra o batismo dos homens da paróquia, implicando a adesão a um sistema de valores a ser respeitado,

enquanto as mulheres, de maneira geral, são personagens secundárias e passivas, fantasmas nesse mundo cujo domínio é masculino.

Como exemplo, podemos citar duas das três personagens femininas de maior destaque, Maria Raquel e Tereza Araújo, “a esposa fiandeira de redes e a afilhada rival” (BRITO, 2009, p.69)³⁷, respectivamente, as quais são exceções, mas, ainda assim, têm participação limitada, por mais que tentem passar de passivas a ativas, como é o caso do comércio de redes administrado por ambas, o qual, no presente da narração, é a principal fonte de renda da fazenda Galileia. Todavia, o fabrico das redes não é partilhado, o que as torna rivais nos afetos e também na profissão, impedindo uma solidariedade mútua, baseada no reconhecimento da violência à qual ambas foram submetidas, e reforçando tanto o poderio masculino quanto a sua própria condição de minoria numérica e social.

Essas duas mulheres são tornadas inimigas pelos atos de um terceiro, Raimundo Caetano, que, como todos os homens da Galileia, é infiel à mulher e engravida duas vezes a afilhada Tereza. Neste romance, cujo universo é masculino, é tendência os homens procurarem prostitutas e amantes³⁸, em um tipo de relação de poder sobre as mulheres que perpassa a narrativa.

Até mesmo Adonias, que renega os comportamentos familiares, cogita envolver-se com outra mulher (BRITO, 2009, p. 227). A única exceção é Salomão, o qual, por não se relacionar sexualmente com ninguém, preferindo passar o seu tempo livre entre livros, é motivo de chacota para Adonias: “Sem grandes convicções nacionalistas, eu acho o papo furado, conversa de quem não descobre jeito de trepar. Tio Salomão preenche a falta de sexo com delírios míticos sobre a mistura dos ibéricos, índios e negros, dando origem ao povo do sertão” (BRITO, 2009, p.160).

Ou seja, a definição e a afirmação da masculinidade passam, necessariamente, pelo aspecto sexual, através do qual muitas vezes também o domínio masculino sobre o feminino se efetua, conforme podemos ver nos comportamentos sexuais dos homens da família: no caso das prostitutas, a subjugação pelo dinheiro constitui um tipo de violência social, enquanto para as

sob pena de exclusão. No caso do conto, o protagonista Oliveira deve matar um homem que aplicara um golpe nele e nos seus concidadãos para fazer justiça e honrar o “Livro dos homens” no qual está inserido.

³⁷ Esta imagem, das duas principais mulheres como fiandeiras, é, além de belíssima, muito significativa, porque apesar de se referir literalmente à facção e comércio de redes, alude a Penélope, esquecida pelo marido aventureiro a quem espera eternamente, e às Moiras, irmãs que na mitologia grega teciam os fios da vida. Assim, entre essas duas referências, as personagens assumem uma grandiosidade negada pelas demais personagens da diegese narrativa, pois, apesar de sustentarem a casa com o comércio de redes, bem como serem responsáveis pela manutenção da vida domiciliar, são invisíveis socialmente.

³⁸ Além de Natan, protótipo de masculinidade e virilidade, mencionam-se os comportamentos sexuais de Josafá (BRITO, 2009, p.100) e Elias, que procuram mulheres fora do casamento (BRITO, 2009, p112).

esposas é uma subjugação cultural e emocional, como ocorre no exemplo de Maria Raquel, em quem a traição do marido, mesmo não sendo uma violência física, deixa marcas corporais visíveis, uma vez que ela somatiza os efeitos dessa subjugação e se torna “feia e repulsiva” devido a uma descamação de pele:

Raimundo Caetano nunca mais a procurou na cama, encerrando em nove a sequência de filhos. Por infeliz coincidência, Tereza apareceu grávida novamente. Raquel fingiu desconhecer o verdadeiro pai da criança, aceitando a farsa de Raimundo. Mas pagou com eczemas o preço da dissimulação (BRITO, 2009, p.62).

Essas marcas da violência, mesmo quando não proferidas literalmente, deixam resquícios que contribuem para a construção de uma imagem familiar baseada em relações de poder e violência, características que Adonias atribui somente a sua família e ao mundo atrasado em que vivem. Isso porque Adonias, suposto herdeiro das histórias da família, é o único que “lembra” de histórias como as de Tereza Araújo, enquanto os demais esquecem ou fingem não acreditar nestas. E é justamente o narrador-protagonista que relaciona, por exemplo, a assunção da paternidade de Ismael à culpa que Raimundo Caetano sofre por ter se livrado dos filhos ilegítimos (BRITO, 2006, p.44).

Por acreditar que a violência é característica inerente à família e ao espaço geográfico, Adonias também acredita que essas histórias sejam cíclicas, sendo que o recorte que ele faz delas realmente indica isso; afinal, a violência perpetuada por Raimundo Caetano, por exemplo, é reproduzida e aprimorada nos atos de Natan, que não só enjeita Maria Rodrigues e Ismael, como persegue o último com fúria, contrariado com a ação do pai que o adotara.

Se Maria Raquel torna físico o seu estresse emocional, Tereza Araújo possui uma tristeza que é palpável e lhe torna enferma, como podemos ver no seguinte trecho, em que o narrador utiliza o verbo “curar” para se referir à sua dor, causada por Raimundo Caetano, que, em ambas as suas gestações, subtrai-lhe os filhos ilegítimos, a fim de esconder a paternidade das crianças:

No dia em que Tereza Araújo viu Raimundo Caetano, o homem a quem chamava respeitosamente de Padrinho, ocupado em livrar-se do indesejado, sentiu uma tristeza que nunca mais curou. Exigiu como indenização que Raimundo assumisse para toda Arneirós a sociedade com ela no comércio de redes, sem jamais revelar a sua parte nos lucros (BRITO, 2009, p.62).

A dor de Tereza Araújo, acolhida aos nove anos na casa de Maria Raquel e Raimundo Caetano, é dupla pois não só é impedida de exercer a maternidade e cuidar dos seus filhos,

como é traída pelo padrinho, o qual, sem consultá-la e contra a sua vontade, manda embora ambos os filhos (com famílias diferentes) assim que nascem. Raimundo Caetano, que como padrinho supostamente deveria proteger a afilhada, age apenas em benefício próprio e subjuga Tereza, a qual não tem poder suficiente para modificar a sua realidade. A ação de Raimundo Caetano é caracterizada frivolamente pelo narrador, como podemos ver pelo uso do verbo “livrar” e do adjetivo “indesejado”, cuja combinação retira todo traço de humanidade e individualização do bebê, sobretudo porque o adjetivo utilizado é substancializado, pois não vem precedido de nenhum substantivo que qualifique a criança como pessoa, pelo contrário: sua única caracterização é o fato de ser indesejada e, coisificada, passível de ser tratada como um objeto do qual Raimundo Caetano pode desvencilhar-se sem maiores consequências.

A moral patriarcal e sertaneja é, portanto, bastante maleável para os homens, justamente porque o comportamento destes é definido pelo seus pares. Ainda assim, Adonias, retomando uma fala do tio Salomão, nota que mesmo para os padrões sertanejos o comportamento do avô é desleal:

Diz que a moral sertaneja não permitia os deslizes com as negras, porém muitos fazendeiros assumiam a paternidade dos filhos bastardos. Não me atrevo a lembrar que o nosso avô Raimundo Caetano não fez o mesmo com os filhos de Tereza Araújo (BRITO, 2009, p.114).

A hipocrisia do avô justifica a estratégia narrativa de Adonias que, novamente, afirma algo por meio da sua negação. Isto é, ao dizer que “não se atreve a lembrar”, o narrador-protagonista já está lembrando e, portanto, tornando explícita a situação que supostamente deveria omitir.

As duas principais mulheres da narrativa, vítimas do mesmo homem e de um mundo patriarcal que as coloca em situação análoga, não apenas não se solidarizam, como rivalizam no trabalho e nos afetos. Isso porque, além de competirem no fabrico de redes, as duas dividem o papel³⁹ de mãe dos herdeiros da Galileia (BRITO, 2009, p.61), dos quais Tereza Araújo,

³⁹ A questão dos papéis sociais feminino e masculino perpassa o romance e possui várias nuances, como podemos ver pela fala do narrador – supostamente avesso aos valores da Galileia – que afirma que Tereza Araújo “assumiu um lugar que Raquel muitas vezes negligenciou, o de mãe e patroa” (BRITO, 2009, p.61), colocando como função primordial da mulher essas duas atividades. No entanto, em passagem imediatamente anterior, o narrador aborda o fabrico de redes, a principal fonte de renda na fazenda, e a sua consequente inversão dos velhos costumes patriarcais, que relegavam às mulheres o interior da casa, ocupadas em silenciosos afazeres domésticos: “As mulheres romperam as prisões simbólicas, saíram para o mundo, quebraram as paredes do gineceu e as portas que as isolavam no claustro sombrio. Os tempos eram outros, homens e mulheres se ocupavam dos mesmos afazeres, invertia-se a antiga ordem patriarcal” (BRITO, 2009, p.60). Em outra passagem o narrador afirma que a família acolhe Marina, ex-mulher de Natan, paulistana e universitária, “sem reprimir os seus modos de moça liberta, avançados para o mundo sertanejo” (BRITO, 2009, p.116). Ou seja, existe um código de conduta interno, mas ele

privada de seus próprios filhos, passa a cuidar. Essa disputa fica evidente quando Benjamin⁴⁰, o caçula do casal Raimundo Caetano e Maria Raquel, morre:

Difícil saber qual das mães sofria mais com a perda, Raquel, sangue do mesmo sangue, ou Tereza, que ofertou o peito cheio de leite, depois que levaram o seu filho. As duas mulheres rivalizavam na dor, competindo em devoções, retratos ampliados, santinhos e coroas funerárias (BRITO, 2009, p.63).

Após esse fato, as relações na Galileia se tornam ainda mais frágeis, sobretudo porque Raimundo Caetano, levando a ferro e fogo as Escrituras Sagradas, comporta-se feito o rei Davi que, depois de perder o filho, se banha e se alimenta placidamente. Esse ato, interpretado por Maria Raquel como uma afronta ao seu sofrimento, é determinante para a ruptura definitiva entre o casal e para a alienação de Raquel nos cuidados dos filhos⁴¹, relegados a Tereza que, após o episódio, também morre simbolicamente:

Os fabricos de redes ficaram abandonados, as lavouras esquecidas, o gado faminto cobria-se de carrapatos e bicheiras, e as duas casas entraram em desmazelo. Redobraram os ódios de Raquel pelo marido, e os de Raimundo pela esposa. Tereza sentava no alpendre, esquecida dos afazeres, absorvida num sestro: dobrava continuamente três dedos da mão esquerda, o mínimo, o médio e o indicador. Contava suas perdas (BRITO, 2009, p.63).

Tereza, submetida a uma série de constrangimentos, a partir desse momento transforma-se em um fantasma que “passa a noite vagando feito uma sonambula. Os primos dizem que ela procura os filhos” (BRITO, 2009, p. 220). Símbolo da subjugação e coerção exercidas pelos homens, é uma personagem literal e metaforicamente sem voz, pois ao longo do romance, existem apenas duas menções, em narrativa indireta, à fala de Tereza.

Além disso, Tereza também não possui presença, sendo que esta é apenas sentida de maneira indireta, por meio das ações que executa, de maneira servil, oculta e silenciosa,

foi relativamente maleável para Marina, forasteira. Mas, mesmo na Galileia patriarcal, existem elementos que fundem o tipicamente feminino e masculino, caso dos bordados que Raimundo Caetano realiza nos gibões: “Raimundo Caetano era um exímio artesão. Ninguém bordava gibões e peitorais vaqueiros mais bonitos que os dele. Trançava cordas, punha solado nas botas, remendava cabeçadas. Filigranas nasciam de suas mãos grossas de homem. Também nele conviviam o feminino, camuflado nos gibões de couro” (BRITO, 2009, p.212). O bordado, culturalmente dedicado às mulheres representa o lado feminino, o qual, devido aos valores da sociedade patriarcal, deve aparecer “camuflado” nos gibões de couro, peça tipicamente masculina, pois representa o vestuário do sertanejo típico (e forte).

⁴⁰ Na Bíblia, Benjamin é o filho mais novo de Jacó e Raquel, que morre no parto e o nomeia Benoni, filho da minha dor. Jacó, no entanto, modifica o seu nome, chamando-o Benjamin, filho da minha mão direita ou, ainda, filho da minha felicidade.

⁴¹ “Raquel não gozava de prestígio junto aos filhos. Nunca os mimara. Gastou suas reservas de amor na morte do filho Benjamin, secando o afeto como secam olhos d’água” (BRITO, 2009, p.65).

suprindo necessidades e deixando rastros materiais de sua existência fantasmagórica, quase imaterial, como no seguinte trecho, no qual uma vela indicia uma suposta presença de Tereza: “As luzes da casa foram apagadas, restando apenas a claridade de uma vela acesa junto aos santos. Imagino que Tereza Araújo tenha tomado essas providências enquanto me ausentei” (BRITO, 2009, p.219). Dessa maneira, percebemos como as lacunas e o silêncio são importantes: eles calam, estruturalmente, um tema que a narrativa aborda.

Todavia, as duas anciãs ainda possuem certo destaque na narrativa, na medida em que as outras mulheres que coabitam a Galileia aparecem como pano de fundo para suas histórias, ainda menos perceptíveis que Tereza, como é o caso das filhas de Raimundo Caetano, não individualizadas plenamente. Mesmo Joana, a mulher de Adonias, participa apenas de um diálogo telefônico e é mencionada raras vezes, no geral em alguns fluxos de consciência do narrador-protagonista. Além dela, temos Júlia, personagem secundária também vítima de um mundo patriarcal, e Marina, a ex-mulher de Natan que volta para São Paulo, grávida, fugindo do marido que manteve na fazenda, como “refém” (BRITO, 2009, p.118), o primeiro filho do casal, Elias.

Esse é o primeiro índice do tipo de “mundo” representado pela Galileia, cuja submissão e subjugação feminina já conota uma ideologia patriarcal e um tipo de violência, perceptíveis na depreciação das mulheres, que, nesse espaço, valem menos do que os homens. Como na Bíblia, à qual se faz referência, esse é um Livro de homens, cuja única descendência importante deriva de herdeiros homens, responsáveis pela continuidade da família, assim como de suas histórias e valores. Prova disso é o diálogo mantido entre Adonias e Davi, no qual este último recorre a uma ofensa machista para questionar a legitimidade do primo: “De que você descende? Você é um filho da mãe, um herdeiro sem nenhum valor” (BRITO, 2009, p.210). Ou seja, o contexto em que o xingamento é proferido retoma sua etimologia, uma vez que ao desvalorizar a ascendência feminina, justifica-se ser depreciativo.

A violência, mesmo não proferida literalmente, deixa resquícios, os quais, no caso de Maria Raquel são visíveis e, no caso de Tereza, contribuem para a sua invisibilidade social, metáfora da condição feminina na família. Mesmo no ato de clemência e solidariedade, misturado ao sentimento de culpa, de Raimundo em relação a Ismael, filho ilegítimo de Natan, subjaz uma crueldade, uma outra violência, pois Maria Raquel é desrespeitada, uma vez que não aceitara a ideia do marido de trazer o neto para viver na fazenda, alegando que

se trouxesse para dentro de casa todos os bastardos dos Rego de Castro, precisaria abrir uma creche ou um orfanato. Marcada pela história dos filhos

de Tereza Araújo, cujo nome ela sabia e não tinha coragem de pronunciar, Maria Raquel bateu o pé e ameaçou sair de casa se trouxessem o bastardinho kanela para viver debaixo do mesmo teto em que ela vivia (BRITO, 2009, p.95).

Para Maria Raquel, cujas palavras são sentidas por meio do discurso indireto livre, esse ato do marido a ultrajava, reforçando a humilhação que já sofrera ao ter, dentro de casa, tanto a amante quanto os frutos da relação extraconjugal do marido. Mesmo assim, Raimundo traz o “bastardinho kanela” para casa, não como seu neto, mas registrado como filho, fato que intensifica a humilhação e a desvalorização da esposa, dando início a um novo ciclo de violência:

Ele mesmo escolhera o nome, e o registrara como seu filho legítimo e de Maria Rodrigues. A partir daquele dia Ismael tornou-se filho do avô e irmão do pai, e nosso tio por direito. Natan, que não suportava ver-se repetido de maneira tão fiel, passou a odiar o filho e a perseguir-lo todos os dias em que habitou a Galileia (BRITO, 2009, p.95).

Nesse trecho, vemos não só o desdém de Raimundo Caetano pela opinião de sua mulher, mas o ódio de Natan em relação à criança, reiterado constantemente. A violência que Natan inflige a Ismael começa, no entanto, com o relacionamento com Maria Rodrigues, como podemos ver pelo seguinte excerto, no qual ele reproduz os atos de objetificação humana começados por seu pai em relação a Tereza e aos seus filhos:

Acostumado a possuir as mulheres em que botava os olhos, Maria Rodrigues, a quem ele nunca perguntou o nome de tribo, foi caça fácil. Nos anos que manteve o comércio em Barra do Corda, tio Natan usou os serviços da índia e de seus parentes degradados pelo álcool (BRITO, 2009, p.95).

A condição e a objetificação femininas são explicitadas pelo narrador por meio do verbo “possuir”, o qual apresenta dupla acepção: sexual, mas também simbólica, na medida em que conota o tipo de relação que Natan estabelece com as mulheres, como se estas fossem propriedades materiais, fato também visível no seguinte trecho, em que o desejo de Natan pela futura esposa é comparado ao desejo de posse de um bem material: “Olhou Marina e desejou-a para si, do mesmo modo que desejava uma pele de onça. Sabia que não era igual às moças de Arneirós, nem a Maria Rodrigues. Mesmo assim decidiu possuí-la” (BRITO, 2009, p.117)

Nesse trecho, o despreço de Natan pelas mulheres fica evidente, visto que ele pretende infligir um comportamento conscientemente negativo a Marina, que mesmo sendo supostamente melhor do que as demais mulheres, será usada da mesma maneira que estas. No

que tange a Maria Rodrigues, o caso é ainda mais grave, pois, não bastando ser mulher, por ser índia e pobre a sua desvalorização é ainda mais contundente, tanto que na comparação com Marina, fica evidente a sua depreciação. Natan não apenas desvaloriza a identidade pessoal e social de Maria Rodrigues, fato latente na sua eletiva ignorância do nome de tribo da mulher, como também a “caça”, desprovendo-a de sua condição humana. Assim, o processo de animalização e de objetificação de Maria Rodrigues, associado a sua condição socioeconômica, legítima para Natan tanto o uso como o descarte da mulher quando ela não serve mais aos seus propósitos.

Sendo o resultado desse relacionamento, Ismael é, para o pai, um desdobramento de sua mãe e indigno de sua paternidade:

Tio Natan remoía-se de ódio porque ele o registrou como filho. E eu não compreendia como você se tornara irmão do próprio pai. O avô tentava me explicar. Você passava fome com o seu povo kanela. Não estudava, não sabia ler ainda. Natan não o reconheceu como filho. Para ele, filhos eram Elias e Davi, do casamento com Marina. Você era um estorvo, o fruto das brincadeiras com uma índia. Só isso (BRITO, 2009, p.44).

No entanto, como vimos em citação anterior, esta paternidade é inegável, dada a semelhança entre os dois, de tal maneira que o ódio que Natan destina ao filho é agravado pelo fato de ver a si mesmo reproduzido, aos seus olhos desvirtuadamente, no filho indigno. Essa última citação é um imbricado jogo de discursos indiretos, tanto do avô que tenta simplificar para o menino Adonias uma situação complexa, quanto de Natan, cujo discurso provavelmente foi retomado por Raimundo Caetano. Seja como for, evidencia-se o modo como Natan define o relacionamento com Maria, desdenhosamente, bem como a desumanização da criança, mero estorvo, retomando a postura de Raimundo Caetano em relação aos próprios filhos bastardos.

Fica explícito que a aridez humana, que subjuga as mulheres também se prolonga para os seus filhos, como pudemos ver no “xingamento” que Davi faz a Adonias, na doação coercitiva dos filhos ilegítimos de Raimundo Caetano e, no presente caso, no abandono à miséria de Ismael e sua mãe. Aqui a aridez é tida como adjetivo figurado da “falta de sensibilidade”⁴² e em graus variados, fica patente nesses comportamentos, apesar de não estarem limitados a eles, conforme veremos.

Se a violência praticada contra Ismael começa muito antes de sua chegada à Galileia, neste local esta será exacerbada pelo pai, que o persegue e incentiva os demais a fazerem o

⁴² Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=%25C3%25A1rido>

mesmo, como podemos ver pela fala de Davi, aliciado pelo pai e pelos familiares para combater o meio irmão Ismael:

Desde que o nosso avô trouxe Ismael para a Galileia, disputamos o mesmo território. Lancei-me contra ele da forma mais radical, mais violenta, à maneira dos cruzados, num acesso de fúria que seria capaz de exterminá-lo. Esses ataques se davam após sucessivas reflexões e aliciamento de cúmplices dentro da família. Agia como se num tribunal fossem apresentadas todas as provas contra o réu e, por fim, eu pudesse decidir: ele deve morrer. Vivi numa panela de pressão, explodindo com violência, derramando sangue. O que deixou uma mágoa irreparável em Ismael. Não temos chances de nos reconciliar. Se isso faz parte do seu projeto, esqueça. O pior de tudo é que o meu ataque deveria parecer um ataque santo, poderoso e imbatível. Eu era capaz de investir contra ele com a posse das boas razões, do bem, da luz e da necessidade de justiça. Foi uma armadilha, em que também caí (BRITO, 2009, p.231-232).

Esse testemunho compara os ataques da família, representada por Davi, ao genocídio religioso, no qual cristãos certos de sua “verdade” aniquilaram o desconhecido, aquele que é diferente e não possui os mesmos valores. A figura do cruzado, portanto, deixa clara a hipocrisia familiar e os métodos utilizados contra Ismael: para justificar a violência empregada contra o menino, era necessário desmerecer a sua própria existência, de tal maneira que os ataques contra ele seriam justificáveis como legítima defesa, independentemente das consequências para Ismael. Assim, Davi é investido dos valores da sociedade, na medida em que o elegem representante, exercendo um papel que todos os outros gostariam de exercer e passando de sujeito para destinador e capaz de julgar e sancionar o irmão.

Doravante, passamos da violência patriarcal e parental à fraternal, pois os dois irmãos, como já citamos, desempenham o “script de Caim e Abel” (BRITO, 2009, p.14), ou seja, os papéis típicos do filho rebelde e do exemplar (BÍBLIA, 1993, p.36), pois são motivados pela família, que destina a ambos esses papéis. Estes papéis representados por Ismael e Davi são reforçados por outro intertexto bíblico, uma vez que o Ismael bíblico é o filho proscrito de Abraão com a escrava Agar (BÍBLIA, 1993, p.58), sendo que, no romance Galileia, Raimundo Caetano, pai adotivo do neto, seria batizado Abraão, não fosse o sentimento antisemita do padre (BRITO, 2009, p.29)⁴³.

⁴³ Sobre isso, o narrador comenta, ironicamente que “Haviam escolhido o nome de um patriarca para o filho, desejando que ele povoasse a Galileia, já que eles mesmos só conseguiram um herdeiro, depois de anos de tentativas infrutíferas e gastos em promessas com os santos. Mal sabiam que Abraão não fora nenhum exemplo de reprodutor, deixando apenas dois filhos, Isaac e Ismael, um eleito e outro proscrito” (BRITO, 2009, p.29)

Dessa forma, esses intertextos enfatizam a renegação do Ismael romanesco, bem como a predileção ao outro irmão em seu detrimento, afinal, na Bíblia tanto Ismael quanto Caim são expatriados da casa paterna, o primeiro expulso pelo pai, o segundo condenado por Deus, justamente por conta de seus comportamentos frente aos irmãos, sendo que, no caso de Caim, a violência é explícita e física, culminando no assassinato.

No entanto, no livro, a representação desses papéis é paradoxal, uma vez que o sentimento fratricida, conforme vimos acima, parte muito mais de Davi do que de Ismael, proscrito constantemente: ele é mandado embora de sua tribo, da Galileia e, por fim, da Noruega. O banimento de Ismael confunde-se com a própria negação de sua existência e de seus vínculos genealógicos, começando durante a gravidez, uma vez que sua mãe “tentara todas as ervas abortivas que as mulheres do seu povo conheciam, mas a criança fizera questão de vingar” (BRITO, 2009, p.94). Além disso, tem a paternidade negada por ser o filho bastardo, fato que provavelmente motiva a escolha de seu nome por Raimundo Caetano, e, depois, é vítima de uma cruzada santa orquestrada por toda a família que não o aceita e o condena, sem provas, pela violência sexual contra Davi, que, dadas as circunstâncias, pode ter sido apenas um subterfúgio para a expulsão do herdeiro ilegítimo.

O “script” de Abel e Caim é visível na cena da chegada à Galileia, no presente da narração, na qual a família louva Davi, situação recorrente, e ignora Ismael, que nesse momento incorpora o papel do filho pródigo:

Logo desistem de mim e aclamam Davi. Ele aceita os afagos, entrega-se sem resistência. [...] Todos amam Davi. Resta Ismael, no limiar da porta. Apenas o avô se mostra ansioso por abraçá-lo. E é para ele que Ismael corre. Atravessa pelo meio dos vendilhões do templo, não escuta protestos nem reclamações. Retorna depois de anos, sem louros nem triunfos (BRITO, 2009, p.92).

A narrativa do filho pródigo, narrada por Jesus, é a última das três “parábolas da misericórdia”⁴⁴ (BÍBLIA, 1993, p.1959) e aborda a história de um herdeiro que, após gastar a sua herança familiar e se portar indignamente, volta ao lar paterno e se posta aos pés do seu genitor que o recebe com festa e honrarias, a contragosto do seu outro filho, a quem justifica a sua atitude dizendo que “era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado” (BÍBLIA, 1993, p.1960).

⁴⁴ As outras parábolas são “A ovelha perdida” e “A dracma perdida” (BÍBLIA, 1993, p.1959).

Nesse caso específico, a parábola bíblica apenas reforça o que, explicitamente, está sendo dito pelo narrador: a aceitação de Ismael por Raimundo Caetano e a recusa do primeiro pelos demais familiares, mesmo que estes não se manifestem contrários à sua chegada.

Além disso, há uma junção de referências bíblicas, na medida em que a família da Galileia é comparada aos vendilhões do templo expulsos por Jesus, que condena a prática comercial que aqueles desenvolvem em território sagrado:

Então Jesus entrou no Templo e expulsou todos os vendedores e compradores que lá estavam. Virou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas. E disse-lhes: ‘Está escrito: Minha casa será chamada de casa de oração. Vós, porém, fazeis dela um covil de ladrões! Aproximaram-se dele, no Templo, cegos e coxos, e ele os curou. Os chefes dos sacerdotes e os escribas, vendo os prodígios que fizera e as crianças que exclamavam no Templo ‘Hosana ao Filho de Davi’, ficaram indignados e lhe disseram: ‘Estas ouvindo o que estão a dizer?’ Jesus respondeu: ‘Sim. Nunca leste que ‘Da boca dos pequeninos e das criancinhas de peito preparaste um louvor para ti’? (BÍBLIA, 1993, p.1878)⁴⁵

Ou seja, os familiares aqui são caracterizados negativamente, porque são associados aos cambistas e aos comerciantes que, em nome da fé, lucravam com a venda de animais para sacrifícios, desdenhando do caráter sagrado do local. Nesse sentido, os familiares se contrapõem a Ismael, o único que realmente está ali para prestar homenagem a Raimundo Caetano e, por isso, passa incólume aos demais. Ismael é, portanto, associado indiretamente a Jesus frente aos cambistas e vendedores, sendo positivamente valorado nesse contexto.

No entanto, também fica explícita a recusa a Ismael, que se dá em vários níveis: de um lado os comportamentos explicitamente violentos, e, de outro, a indiferença, que vela o ódio, como é o caso do trecho citado acima. Esses comportamentos em relação a Ismael são mais bem exemplificados pelas figuras de Davi e de seu irmão Elias, já que um parte para a violência, enquanto o outro ignora completamente a existência do meio-irmão, como podemos notar pela sua fala e pela crítica desta realizada por Adonias:

Por sorte, os nossos não ficaram na miséria. Tio Salomão nunca deixou de investir em caprinos, e agora planta mamona, de olho nos biocombustíveis.

⁴⁵ Essa história, narrada no Evangelho de Mateus, é retomada em Marcos: “Chegaram a Jerusalém. E entrando no Templo, ele começou a expulsar os vendedores e os compradores que lá estavam: virou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas, e não permitia que ninguém carregasse objetos através do Templo. E ensinava-lhes, dizendo: ‘Não está escrito: *Minha casa será chamada de casa de oração para todos os povos?* Vós, porém, fizestes dela *um covil de ladrões!* Os chefes dos sacerdotes e os escribas ouviram isso e procuravam como o matariam; eles o temiam, pois toda a multidão estava maravilhada com o seu ensinamento” (BÍBLIA, 1993, p.1915).

Meu pai comercia peles e a avó toca o negócio das redes. /Elias esqueceu de mencionar o tio Josafá e nossas tias. Também não teve coragem de dizer que o pai dele é um péssimo administrador de terras, que deixou a Galileia arruinar-se. Nem se refere ao avô, como se ele já tivesse morrido./ - E nós, Adonias, somos a geração que largou o campo pra nunca mais voltar./Ismael, embora estivesse presente à conversa, não falou uma única vez. E também não foi mencionado pelo irmão na lista dos vivos” (BRITO, 2009, p.114).

Mesmo Elias, que “dá a impressão de que passou por um longo adestramento, até se desfazer dos impulsos agressivos, comuns na família.” (BRITO, 2009, p.112), não é capaz de livrar-se do “rancor que contamina a família” (BRITO, 2009, p.93), presente em sua fala, pois, ao não incluir em sua lista familiar certas pessoas, como o tio louco, as mulheres, o avô ou o irmão Ismael, deixa claro que, ao invés de um esquecimento, Elias escolhe a dedo as pessoas que considera como parte “dos nossos”. Assim, não só a presença de Ismael é ignorada, como a sua própria existência – não à toa Adonias ironicamente caracteriza o elenco de familiares feito por Elias como a “lista dos vivos”, aqueles cuja presença se faz sentir, transformando a invisibilidade social de alguns membros familiares em inexistência material, cujo exemplo mais evidente é Tereza Araújo.

Mesmo entre os filhos de Raimundo Caetano há um sentimento de competição e deslealdade: Josafá, segundo o protagonista, tenta ser engraçado para não parecer inferior aos irmãos (BRITO, 2009, p.179), Natan, ao conhecer Marina e saber que esta havia recusado Salomão, intensifica o seu cortejo à moça (BRITO, 2009, p.117), gerando uma rixa com o irmão, que jura vingança (BRITO, 2009, p.118), uma briga entre Natan e Tobias, pela partilha do gado, leva o último a ir embora definitivamente da fazenda, voltando apenas uma vez (BRITO, 2009, p.56). Em suma, o ambiente da fazenda traduz-se em histórias cujo teor é predominantemente violento, pois estas revelam relações sociais problemáticas e conflituosas.

Além dessas violências, existe a constante alusão ao crime sexual que vitimou Davi, que menciona interessada e reiteradamente a exploração sexual de crianças nas áreas mais pobres do país⁴⁶, afirmando, sobre o assunto que “Antes, o único flagelo era a seca” (BRITO, 2009, p.82). No mesmo trecho, Davi ameniza a culpa dos caminhoneiros que “também são fodidos, e não sentem compaixão nenhuma. Gozam e vão embora” (BRITO, 2009, p.82). Se esses exemplos não são, necessariamente, da família e suas disfuncionais relações sociais, por outro lado dizem respeito a um espaço comum, como notamos em outra afirmação de Davi: “A rota do gesso fica em Pernambuco, e nós atravessamos o Ceará. Não faz diferença, é tudo igual: a

⁴⁶ O assunto é mencionado várias vezes ao longo do livro (BRITO, 2009, p.48, 82, 230, 235).

mesma paisagem, o mesmo povo, a mesma miséria” (BRITO, 2009, p.82).

Apesar de Davi aparentemente não se compadecer com a situação, ao colocar o flagelo da seca no mesmo paradigma da exploração sexual, ele faz uma associação direta entre a aridez geográfica e a humana. Logo, poderíamos acrescentar que, mais do que a mesma paisagem, o mesmo povo, estamos falando do mesmo sertão metafórico, cujos perigos não se resumem às intempéries da natureza, mas abarcam os comportamentos violentos que se sucedem em cadeia, uma vez que os motoristas, explorados, valem-se da pobreza dos jovens e os exploram sexualmente, provando que a aridez é muito mais humana do que climática.

Esta aridez é particularmente evidente, porque óbvia, nos casos de violência física que culminam em assassinato, caso de duas histórias exemplares: a do antepassado Lourenço e a do tio Domísio. Este último, insatisfeito com o casamento com Donana e interessado em casar-se novamente com uma moça de Recife, pretende livrar-se do compromisso marital. Para isso, primeiro procura os cunhados para acusar a esposa de traição e, mesmo não tendo conseguido o aval destes para lavar sua “honra”, mata a esposa enquanto esta se banha no riacho que corta a fazenda Galileia:

A única maneira de livrar-se dela seria matá-la. Procurou os dois cunhados e jurou que Donana o traía. Encontrara rastros de alpargatas e chinelos na areia do riacho onde ela costumava se banhar. Marcas pequenas, de pés femininos, e marcas grandes e profundas, denunciando pertencerem a homem. Os cunhados não acreditaram em Domísio, pediram que arranjasse outras provas. Se a irmã fosse culpada, fizesse a justiça de direito. Mas se tudo não passasse de mentira, eles se vingariam./ Domísio matou Donana com um punhal de cabo de madreperla. Enfiou-o nas costas da mulher. O sangue tingiu o riacho Trici, correu para as águas do rio Jaguaribe e depois para o mar (BRITO, 2009, p.54)

O assassinato de Donana, retomado em outras obras de Ronaldo Correia de Brito⁴⁷, é marcado pela frieza e pelas várias formas de traição – verdadeiro motivo pelo qual a história é constantemente lembrada por Adonias, sendo um dos símbolos da aridez familiar. Isso porque Domísio, mais do que meramente infiel ao contrato marital, é desleal e desonesto, acusando levemente a mulher do “crime” que ele comete, visando, com isso, unicamente a injusta punição que tiraria a vida da esposa, sem que, no entanto, ele fosse punido pelo assassinato.

Não bastando tirar proveito de uma sociedade machista, que hipocritamente pune a

⁴⁷ João Domísio é uma referência intertextual no conjunto de obras de Ronaldo Correia de Brito, dado que a personagem e sua história são também mencionadas nos contos “Faca”, pertencente ao livro homônimo (2008) e “O que veio de longe”, do *Livro dos homens* (2005). A mesma personagem também é retomada no segundo romance do autor, *Estive lá fora* (2012).

traição feminina com a morte, mas legitima o mesmo comportamento masculino, Domísio, ao não conseguir a sanção dos cunhados, mata Donana enquanto esta se banha no riacho comendo sua fruta favorita, ritual utilizado pela mulher para se distrair dos problemas no casamento. Donana, portanto, é pega despreparada, em um momento de felicidade e fragilidade, não conseguindo reagir à emboscada preparada pelo marido que a mata a sangue frio por meio de facadas, método que aumenta o nível de crueldade do assassinato.

Donana é, então, a figura feminina mais emblemática⁴⁸ do romance, pois o seu assassinato representa o ápice da violência contra as mulheres praticado dentro de uma moral patriarcal e sertaneja, da qual o seu assassinato é uma consequência desmesurada, já que extrapola as regras dessa mesma moral, o que justifica a sua “existência” como fantasma no imaginário familiar, marcado pela memória do extremismo violento do qual a tia foi vítima e a família cúmplice.

Esta história de vileza, protagonizada por Domísio, marca profundamente a Adonias e, do mesmo modo como o abuso sexual contra Davi, é reiterada ao longo da narrativa, tendo papel decisivo no clímax do romance, quando Adonias ataca e crê ter matado Ismael no mesmo riacho. Esse suposto assassinato acontece logo após um momento de solidariedade entre os primos em que ambos desabafam e se mostram frágeis um ao outro, em especial Ismael, que narra ao primo sua história repleta de erros e percalços, baixando a guarda de tal maneira que, durante o diálogo, ele deixa escapar informações sobre seu vínculo íntimo com a madrasta Marina, fato que resulta em um comportamento irascível do protagonista, que tem uma relação platônica com o primo.

Além da importância para o ápice do romance, esta história é um intertexto com a história bíblica de Suzana que, condenada injustamente por traição, só escapa à morte porque o profeta Daniel interfere na decisão e questiona a honestidade e a idoneidade de seus acusadores (BÍBLIA, p.1709). Esse intertexto com a parábola bíblica é importante para a delimitação da aridez humana no romance Galileia, uma vez que aborda a tentativa de desvirtuamento da inocência pelos corruptos, tema que perpassa a narrativa. A mesma história é ainda narrada no capítulo “Daniel”, em que o narrador aborda a personagem nômade Júlia, uma Sherazade sertaneja, que, além de benzer e contar histórias em troca de comida, como um menestrel, costumava pedir ao menino Adonias que lesse a história de Suzanna.

Em passagem anterior, o mesmo profeta é mencionado quando, em devaneio, Adonias imagina que Ismael lhe suplica:

⁴⁸ Conforme notado pela professora Juliana Santini durante o Exame geral de qualificação.

Se o avô morreu, meu único aliado é você. Caminho para a toca dos leões. Lembra da história de Daniel? Os tios aprontaram uma cilada e esperam que eu caia nela. A Galileia também me pertence, por mais que neguem. Faço parte da família, sou um bastardo com o mesmo sangue (BRITO, 2009, p.80)

Além de retomar a recusa a Ismael e os artifícios usados para livrarem-se dele, tal como os inimigos de Daniel, essa passagem também se refere a um léxico familiar comum aos primos, marcados pelas histórias tradicionais da família, pelas narrações de Júlia e pela Bíblia, cuja leitura, além de obrigatória, é rito de iniciação ao mundo da escrita e de valores primários na família de Raimundo Caetano (BRITO, 2009, p.28; 221).

A referência cruzada de textos bíblicos e de histórias familiares exemplifica o peso dessas narrativas na definição dos valores da Galileia, dado que é justamente por meio dessas que o legado familiar se perpetua, inclusive a violência caracterizante da família segundo Adonias. Nesse sentido, tanto a história de Lourenço quanto o contexto de sua narração são exemplares, porque tal história, narrada em capítulo homônimo, é uma história de violência absoluta, de maneira que a personagem que dá nome ao capítulo não é protagonista deste, mas outro verdadeiro símbolo da violência familiar que permeia as relações sociais e que é narrada com certo orgulho pelos Rego de Castro.

Lourenço é um antepassado que, após descobrir que foi adotado e criado pelo homem que matara a sua família biológica, se torna um assassino em série e jura vingança contra as duas famílias, a adotiva e a biológica que permitiu que ele fosse adotado pelo assassino de seus pais e irmãos. Para cumprir sua promessa, ele estabelece como meta matar dez pessoas, número a ser dividido entre as duas famílias e o homem que, após o suicídio da filha apaixonada e enganada por Lourenço, contara a este a sua verdadeira origem e história. No entanto, ao completar nove mortes ele é capturado pelos primos que “quebraram suas pernas e deixaram que morresse lentamente, sem comida e sem água, debaixo de sol e chuva” (BRITO, 2009, p.203). Após a sua morte, os parentes biológicos não permitiram que ele fosse enterrado, deixando-o exposto no terreiro para apodrecer a olhos vistos e ser comido por urubus, como percebemos no seguinte trecho, no qual a índole ignóbil e a promessa de Lourenço ultrapassam a sua morte, dando continuidade à sua existência:

Até o dia em que chegou um dos filhos de Antonio de Castro, vindo de longe para saciar o ódio. Ao ver o resto de Lourenço, cuspiu em cima e chutou-o com um pé. Uma felpa de osso penetrou uma sua carne e provocou uma infecção gravíssima, que o matou em poucos dias. Assim Lourenço cumpriu o juramento, e nos legou essa história (BRITO, 2009, p.204)

Narrada em discurso direto por Natan, a história de Lourenço não tem como tema apenas a vingança do protagonista, mas a violência física personificada no personagem e depurada até atingir o sadismo e o grotesco, qualidades que se estendem ao comportamento dos familiares biológicos em relação ao assassino em série, cuja morte cruel não é mera punição, mas desejo de infligir dor. A falta de sepultamento, por outro lado, nega ao morto não só a chance de redenção ritualística, mas também social; afinal, a partir do momento em que seus restos mortais permanecem indiferenciados e não classificados, a sua própria existência material não é comprovável, de maneira que a falta de túmulo implica, de certa maneira, em uma omissão de seu nome da história oficial dos homens. No entanto, a repetição de sua história lhe garante um lugar na genealogia familiar e a imortalidade por meio da lenda.

A ferocidade, a crueldade e o sadismo de Lourenço são acentuados pela narração objetiva, linear e absolutamente impassível de Natan, que descreve os acontecimentos e os estados das personagens com precisão e distanciamento, como se os fatos contados fossem corriqueiros, banalizando a violência explícita da narrativa. Assim, além de o teor violento da história chocar por si mesmo, a impassibilidade de Natan diante desta selvageria também escandaliza, intensificando e prolongando os efeitos da lenda de Lourenço.

Além de abordar a violência familiar que tanto assombra Adonias e que, nesse exemplo, é explorada vigorosamente, o contexto dessa narrativa também é importante para a diegese do romance, uma vez que explicita o valor atribuído pela família às suas histórias. Isso é evidente na conclusão da narrativa, na qual Natan emprega o verbo “legar” para definir as consequências dos atos de Lourenço que, mesmo insepulto e omissos dos registros oficiais, vive metaforicamente/metonimicamente no imaginário familiar. Dessa maneira, as histórias da Galileia são o legado, a herança cultural dessa família e, como tal, veiculam as ideologias e os valores, determinando comportamentos.

No caso de Lourenço, vemos que ele é um protótipo dos homens da Galileia, visto que ele é um bom prosador, bom cavaleiro, bom lutador, além de um namorado inveterado. Isto é, as suas qualidades, por estarem sedimentadas em uma narrativa na qual ele é caracterizado bravamente, tornam-se parâmetros para os demais homens da família, moldando comportamentos e delimitando papéis sociais típicos. Não à toa, quem narra essa história é Natan, o “exemplar viril dos Rego de Castro” (BRITO, 2009, p. 117), de tal maneira que temos um duplo trânsito de ideologias: se, por um lado, as histórias sedimentadas oferecem modelos comportamentais, por outro lado as narrativas do cânone familiar foram previamente selecionadas de acordo com as ideologias correspondentes ao ideário comum, em um

movimento cíclico e metalinguístico, porque desvelam os modos de produção de discursos sociais.

Essa valorização das narrativas familiares, transmissoras de ideologias, é evidenciada por Adonias em trecho anterior, no qual este se admira com a manutenção da tradição oral, e, portanto, social, uma experiência partilhável entre a família:

Nossos tios se revezavam junto ao enfermo, contando histórias que ajudassem passar o tempo. [...] De olhos fechados, nem sei se ouvia o que os tios narravam, um após o outro, como num desafio. Eu escutava Natan, convencido de que apenas em lugares como aquele a memória ainda significava poder e honra (BRITO, 2009, p.201).

As histórias são, portanto, o veículo pelo qual a memória se consolida e se perpetua, difundindo, como as epopéias, os grandes feitos e os valores da sociedade à qual pertencem. Os serões e a tradição oral das narrativas, declamadas coletivamente e não apenas lidas na solidão, reforçam o caráter social dessas histórias, sobretudo porque sendo um ato partilhado, desencadeiam, conseqüentemente, reações socioculturais, fazendo com que toda família tenha um repertório muito parecido, conforme temos visto, de tal maneira que as referências comuns constroem um léxico familiar próprio e este reforça a ideologia presente nas histórias, tornando-as modelo de práxis.

Dessa maneira, é natural que o ato de narrar, como perpetuador da genealogia e dos valores familiares, também seja valorizado, como é possível observar nesta cena, em que os tios se revezam no papel de narradores, em um ritual estético e místico, como se as histórias contadas para passar o tempo pudessem, na verdade, congelar a passagem temporal, enganando a morte à maneira de Sherazade (TAHAN, 2002). Assim, o revezamento narrativo, em que uma história dá lugar a outra, além de manter a memória coletiva e definir os valores sociais, é também um exercício estético e linguístico, já que, como os narradores de *Il Decameron* (BOCCACCIO, 2002), o próprio fazer literário com suas escolhas temáticas, formais e ideológicas é colocado em prática e em destaque.

Temos, portanto, outro caso de metalinguagem dupla, pois não só o fazer artístico é discutido, mas exemplificado, dado que a confluência de histórias familiares, um dos temas da narrativa, é simultaneamente tematizada e transposta para a estrutura da obra por meio desses discursos diretos e indiretos que, em conjunto com a enunciação em ato, compõem um elaborado “tapete persa” (PASOLINI, 2000, p.91), no qual vemos várias vozes e várias histórias se imbricarem umas nas outras, em uma estrutura de *mise en abyme* que remete à uma narração

infindável, dando destaque ao ato narrativo em si.

Ao fim da história de Lourenço, Adonias faz uma análise estética desses narradores orais, responsáveis pela manutenção do *status quo* e da memória comum:

Natan conclui a narrativa, pigarreia, passa os olhos pela plateia silenciosa e encara o filho Ismael. A luz quase apaga, após relâmpagos e trovões. [...] Apesar da angústia que me sufoca, reconheço o talento de nosso tio. Todos os homens da família possuem as qualidades dos narradores. Cada um inventa seu jeito próprio de narrar, os movimentos de corpo, inflexões de voz, pausas e ritmo. Mas todos revelam um traço em comum: o magnetismo que fascina e arrebatava (BRITO, 2009, p.204).

Ou seja, todos os homens da família (afinal, as mulheres não têm voz), possuem excelente domínio linguístico e narrativo, a partir do qual as histórias do passado ganham (nova) vida e, portanto, potência no presente da narração. Mais do que isso, nesse trecho vemos não apenas a tematização da experiência estética, mas a função dos recursos discursivos e estilísticos, cuja percepção sensível, ao criar efeitos estéticos específicos, é primordial na atualização dos significados textuais.

No trecho seguinte, Adonias continua refletindo acerca da narratividade, dessa vez focando exclusivamente na experiência estética:

Continuamos suspensos nas últimas palavras de Natan. O avô de olhos fechados, ausentou-se do círculo mágico. Tio Salomão, sentado ereto, folheia as páginas da Escritura Sagrada. Aparenta incomodar-se com a narrativa do irmão, e com o estrago que os anos fizeram no livro do avô. Tio Josafá, de quem esperávamos o socorro de uma brincadeira, nem liga para nós. Deixa ficar a atmosfera pesada. Mais para fora desse pequeno círculo, Davi e Elias escrevem nos computadores, alheios à nossa emoção. Num círculo de raio mais longo, minhas tias recostam-se à parede. Desejam ser abduzidas da sala, para um lugar onde nunca mais escutem o eco dessas histórias. Amam as cidades e seus deleites. Quando foram embora da Galileia, bateram a poeira das sandálias. Nunca mais voltarão ali, depois que a mãe e o pai morrerem” (BRITO, 2009, p.204)

Como consequência dessa experiência⁴⁹, o narrador vai afirmar que eles “continuam suspensos nas últimas palavras de Natan”, como se, em função da narrativa, os aspectos espacial e temporal da realidade circundante fossem abolidos, retomando o que dissemos anteriormente sobre a distensão temporal causada pela sucessão de narrativas orais, de tal maneira que o tempo

⁴⁹ É interessante notar que, no entanto, essa sensação e emoção – se não comoção – não é compartilhada por todos, como é o caso de Davi e Elias, alheios aos acontecimentos ocorridos. Por outro lado, o clima pesado que domina as demais personagens denota o tipo de reações esperadas à narrativa, conscientemente manipuladas pelo exímio narrador Natan.

que domina é o das histórias contadas. Essa frase, portanto, aborda a contraposição entre mundo empírico e ficcional, porque ao finalizar a narrativa, os espectadores ainda estão sob o seu efeito e, portanto, mais ligados ao seu universo diegético do que ao ambiente que os cerca.

Essa suspensão, esse desligamento de uma realidade para imersão em outra, fictícia⁵⁰, é característica da experiência estética e efeito dessa fascinação artística que Adonias atribui à narração dos tios. Nesse sentido, as histórias narradas constituem um acontecimento, conforme conceitualização de Greimas (2002), na medida em que são eventos extraordinários – tal qual a arte de maneira geral – que, por meio da estesia e da sensorialidade, rompem com a banalidade e a automatização cotidianas e instauram novos sentidos justamente por meio da suspensão da banalidade nas representações do entorno. Além da tematização do acontecimento artístico e a consequente metalinguagem dela advinda, nesse trecho notamos o peso das histórias, que, mesmo as mais escabrosas, fazem parte da genealogia familiar e de sua tradição sendo, então, vistas como herança obrigatória, imposta às gerações vindouras independentemente da sua vontade, a fim de assegurar a sua continuidade e a dos valores veiculados. Nesse sentido, se a existência material e histórica de Lourenço é subtraída quando lhe negam sepultura, nessas histórias o personagem vive simbolicamente, eternizado pela declamação constante de sua narrativa, assim como os demais personagens do *corpus* narrativo familiar.

A imposição social e cultural dessas histórias, a contragosto de algumas personagens, pode ser notada pelo desconforto causado em todos, mas, em especial, às tias que “desejam ser abduzidas da sala, para um lugar onde nunca mais escutem o eco dessas histórias”. A expressão “eco dessas histórias” deixa claro que a história de Lourenço faz parte de um conjunto maior, de um códex familiar, o qual ecoa em comportamentos, ações, em suma, na Galileia como espaço social.

Desse modo, nesse trecho fica explícita a imposição dessas histórias e do mundo de valores onde elas se desenvolvem às pessoas, independentemente da vontade delas. Segundo a leitura de Adonias, as tias associam o local geográfico diretamente às narrativas familiares, retomando a própria atitude do narrador frente ao cenário e a violência que atribui a este e à família, contrastando, novamente, o mundo da Galileia com o “civilizado”. Interessante é que

⁵⁰ Lembrando que, nos primórdios do cinema, esta arte era muito criticada pela sua tendência à alienação, supostamente maior do que em outras artes por usar a realidade empírica na sua construção, o que propiciaria uma ilusão referencial maior e, conseqüentemente, uma imersão maior na narrativa. Além disso, as salas de cinema, escuras e acusticamente controladas, são um ambiente artificial, o qual, não só “isola” a realidade externa ao cinema, mas também qualquer estímulo sensorial do ambiente que seja externo ao filme, direcionando os sentidos à apreensão artística e, portanto, intensificando a adesão à narrativa.

o narrador usa como sinédoque/metonímia do sertão a poeira, figura que será retomada em outras ocasiões, tanto de maneira positiva quanto negativa.

O mesmo trecho ainda reitera a questão ritualística dos serões de narradores orais, uma vez que a própria disposição das personagens em círculos concêntricos remete a um rito, disposição esta que é mencionada repetidamente:

No quarto círculo, debaixo do arco da porta, Tereza Araújo escuta atentamente. E no mesmo traçado de linha, debruçados em janelas, os dois rapazes negros Esaú e Jacó também escutam. Não sei o que pensam, nem o que diriam se ousassem falar. /A avó Raquel marca presença pelo som da televisão a que assiste. Os ruídos estranhos aos círculos da sala lembram um coro dissonante, interferem na frequência de minha escuta. O corifeu Natan conta uma história, a claque da televisão ri, vozes se agitam, gritam, choram. As vibrações sonoras disputam espaço. Quem se impõe nas alturas? O avô quase morto? A televisão da avó? (BRITO, 2009, p.204-205)

Os círculos reforçam o caráter místico dessa roda de narradores e, inclusive, há níveis de adesão ao ritual, representados pela proximidade do seu epicentro: o avô, Natan, Ismael, Adonias, Josafá e Salomão no primeiro círculo, Davi e Elias no subsequente, as tias depois e, por fim, Tereza e os adotados Esaú e Jacó⁵¹. Dessa maneira, há espécie de gradação dos iniciados às histórias familiares. Assim, Tereza, no arco da porta, revela tanto a sua indefinição sentimental em relação a Raimundo, entre o medo e o respeito (BRITO, 2009, p.105), quanto o seu lugar metafórico na família e em sua genealogia, visto que ela está no limiar entre dois espaços, o da legitimação e o da exclusão, como é também o caso de Esaú e Jacó, adotados mas que, sem o sangue da família, não têm os mesmos direitos dos demais, nem voz ativa. Fora do campo de presença, se ouve em voz *off* a televisão da avó Raquel, a qual recusa a inserção na família e a relação com o marido, mas marca obstinadamente a sua ausência por meio dos sons da televisão, que reafirmam a sua recusa em participar do ritual familiar, sendo, portanto, uma forma de rebeldia. Isto é, o som da televisão entra no campo de presença e conota tanto a ausência de Raquel no ambiente quanto, mais importante, a justificativa dessa ausência: ela escolhe estar alheia ao que acontece ao marido.

Em resumo, o caráter ritualístico da experiência estética é reforçado por esses círculos, sendo que o próprio narrador fala em um “círculo mágico” para definir o espaço delimitado onde a narração de histórias acontece. A transcendência estética é, portanto, relacionada à

⁵¹ O nome dos rapazes remete à história bíblica de dois irmãos gêmeos cuja relação é marcada pela rivalidade extrema (BÍBLIA, 1993, p.65), além de remeter ao livro de Machado de Assis(1904) homônimo cuja narrativa também tem como tema o antagonismo de dois irmãos.

transcendência mística, ambas capazes de arrebatamento e imersão em um mundo onírico, no caso, o da narração, de tal modo que mesmo que as histórias tenham valores pragmáticos, o seu caráter artístico, estético, transcende-os. Nesse sentido, a resposta à pergunta do narrador, ao fim do trecho, sobre “quem se impõe nas alturas” parece sugerir que nenhum, visto que o domínio discursivo pertence às histórias da família.

Essas, como dissemos, representam esteticamente a ideologia e os valores familiares, afirmação reforçada pela belíssima imagem do “corifeu Natan”, pois o corifeu, personagem-tipo das obras clássicas, era chefe do coro que dava voz à ideologia da coletividade social, ao mesmo tempo em que podia se comunicar com as demais personagens. Vê-se que a metáfora transforma Natan em porta-voz da ideologia familiar, expressa nas narrativas, e enfatiza a afirmação de Adonias, para quem apenas em lugares como a Galileia a memória significa “poder e honra”. Isto é, o corifeu-Natan reafirma a importância da memória e da tradição oral na definição de leis e costumes de uma sociedade, deixando claro que, mais do que qualquer personagem, o códex de histórias tradicionais exerce o papel de destinador no romance.

O romance não narra apenas a história particular de Adonias, a qual, inclusive, é muitas vezes ocultada pelo protagonista-narrador, que evita a sua história pessoal e íntima⁵², mas narra a fazenda Galileia. Essa, tal como o Cortiço, do livro homônimo de Aluísio Azevedo (1980), e a seca em *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, é um personagem da narrativa, tão importante que dá nome ao livro, enquanto as demais personagens apenas emprestam os nomes aos capítulos do mesmo. As histórias individuais da família são, no final das contas, a história da Galileia, do mesmo modo como os capítulos do livro pertencem a este. Inclusive, em uma passagem, o narrador explicita que a história individual de cada um dos seus habitantes pertence à fazenda, à casa, pois está registrada de maneira indissolúvel nela:

Em mais de duzentos anos, desde que demoliram a primeira construção de taipa e levantaram no seu lugar um edifício de tijolos largos com alvenaria de barro e cal, vigas, caibros e ripas de cedro, e telhas moldadas nas coxas, a Casa da Galileia sofreu reformas e acréscimos. Cada morador deixou nela uma marca de sua passagem, um embelezamento ou estrago. Mas nunca conseguiram remover a pintura de cal virgem, diluída em água e clara de ovos, para garantir a aderência ao reboco, a duração e o brilho (BRITO, 2009, p.60).

Os moradores acrescentam marcas físicas e simbólicas à casa que, no entanto, não tem

⁵² O caso mais evidente disso é a “recusa” do narrador-protagonista em revelar os motivos pelos quais a sua mãe partiu da Galileia sem nunca mais voltar, fato mencionado três vezes no livro por terceiros, mas nunca por Adonias (BRITO, 2009, p.47, 70, 141)

a sua identidade alterada, fato perceptível nas últimas linhas, quando o narrador afirma que nenhum morador jamais conseguiu remover a pintura original. Assim, a “identidade” da casa é mais estável do que a vontade dos moradores passageiros, cuja efemeridade os torna parte de um todo mais durável e estável.

Em outro trecho Adonias retoma a ideia, desenvolvendo a questão das marcas simbólicas deixadas na casa pelos personagens:

Sempre gostei dos espaços abertos, mais previsíveis do que os corredores das casas. Basta um dia de sol e tudo o que parecia escuro se revela sem mistérios. As casas nunca expõem as entranhas. É preciso botá-las abaixo, arar o terreno onde se erguiam e salgá-lo. Talvez desse modo se afugentem os segredos, os crimes velados durante os anos (BRITO, 2009, p.181).

Aqui se reafirma que as histórias individuais de cada personagem pertencem à História da casa, sinédoque da família e do espaço sertanejo, constituindo as “suas entranhas”. Os personagens e as suas histórias, portanto, fazem parte de um todo mais amplo, que os engloba: a fazenda Galileia e o romance homônimo, em uma relação de paralelismo metalinguístico que evidencia a *mise en scène* dos elementos narrativos. Isso porque a diegese narrativa se desdobra em dois níveis, já que a diegese do romance, cujo cenário é a Galileia, abrange o “mundo” desta Galileia como universo diegético das histórias familiares, muitas vezes repetidas à exaustão por todos, caso das histórias tradicionais da família, declamadas em rodas de narrações, em serões onde o passado vem, novamente, à tona, recriado pelas vozes habilidosas dos tios que, conforme já mencionamos, “possuem as qualidades dos narradores [...] o magnetismo que fascina e arrebatava” (BRITO, 2009, p.204).

Duas questões importantíssimas para o romance se impõem: o substantivo, aqui adjetivado, “mundo” para definir a Galileia e a função das histórias familiares, verdadeiros destinadores e legitimadores das ações dos demais personagens. A primeira questão é perceptível pela quantidade de vezes que o narrador se refere ao ambiente sócio-cultural da Galileia, ou do sertão onde ela se encontra, por meio do vocábulo “mundo”. Ao mesmo tempo, o narrador irá utilizar a mesma palavra, ou outras sinônimas, para definir, por contraste, ambientes urbanos ou diferentes do sertão. Logo na primeira parte do livro a palavra mundo se repete várias vezes, o que denota a diferença entre aquilo que Adonias crê como “mundo” civilizado e aquilo que ele acredita ser o mundo não civilizado, caso do ambiente sertanejo e da fazenda familiar, fato abordado anteriormente, em ocasião da descrição da função das histórias familiares, definidoras, para as tias de Adonias, do ambiente sócio-cultural sertanejo. Para

Adonias, que utiliza a palavra mundo para qualificar o sertão, existem dois espaços paradigmáticos contrários, pois este vocábulo não denota simplesmente uma diferença de localidade, mas conota a absoluta oposição entre ambientes e culturas, uma vez que “mundo”, sinônimo de “planeta”, se refere a um outro tipo de realidade paradigmática.

Essas características locais, que diferenciam a Galileia do cenário urbano e a definem como local geográfico e cultural, são o universo diegético das histórias da família, e não só do romance, funcionando como um dos *leitmotifs* que costumam as histórias de cada um dos integrantes da família. Essas histórias, como mencionamos, funcionam como destinadores porque é a partir delas e por causa delas que os demais personagens elaboram as suas ações e condutas, pois elas fornecem os valores desse “mundo” sertanejo representado pela Galileia.

As histórias também eternizam a glória da fazenda, seu passado próspero, sendo que, atualmente, a mesma se encontra em ruínas, decadente como a saúde do avô Raimundo Caetano. No entanto, a Galileia não é mítica apenas por sua glória passada, mas por conta das histórias que ali se desenvolveram, as quais, tornadas patrimônio cultural da família, são repetidas e reencenadas por personagens diversos, sendo que a Galileia é a personagem mais constante dessas histórias.

Esse é um dos possíveis motivos para Adonias reafirmar em vários momentos que as histórias da família se sobrepõem umas às outras como se fossem, todas elas, uma narrativa só, a da fazenda Galileia. Essa não só engloba diversos núcleos narrativos, mas re-narra os mesmos dramas – ou tragédias, haja vista a alusão reiterada a esse gênero – constantemente, mudando o foco, o personagem, mas não o enredo principal, nem os valores veiculados.

Dessa maneira, Adonias, supondo que “As histórias antigas da família se misturam às mais recentes” (BRITO, 2009, p.63), acredita piamente estar reproduzindo os atos de Domísio quando ataca Ismael e foge para o mesmo local onde o tio se dirigiu após o assassinato da esposa: “Refazia um trajeto criminoso de mais de duzentos anos. Igual a Domísio, eu procurava quem me escondesse” (BRITO, 2009, p.141).

Ou seja, nossa hipótese é que essas histórias, pertencentes ao imaginário comum da família, determinam o comportamento de seus membros, na medida em que dão modelos de conduta (não necessariamente exemplares), reafirmam valores, determinam papéis sociais, etc. Fica claro, por exemplo, o patriarcalismo presente na família, bem como a já mencionada violência, em vários níveis, os quais definem o modo de comportamento e de comunicação desses pares, segundo a leitura daquelas histórias feita por Adonias.

As histórias, imbricadas umas nas outras e recuperadas (e re-criadas) segundo a sintaxe

da memória de Adonias, são organizadas em formato de romance, o qual, por sua vez, é dividido em vinte partes ou capítulos que, desde a sua nomeação, já sugerem os valores expressos tanto no *códex* das narrativas como no interior de cada uma. Pela relação dos nomes dos capítulos, em que apenas uma personagem feminina empresta seu nome, já percebermos que este é um Livro de homens, pois Galileia retrata um mundo patriarcal que teima em existir, apesar de mudanças já operadas.

Assim, o “mundo” da Galileia é definido pelas suas histórias, que, por sua vez, são determinadas pela cultura do lugar, em um ciclo sem fim e metalinguístico, porque além de expor as “regras” de construção de textos, reproduz ficcionalmente o próprio movimento de construção de discursos por uma dada sociedade, na qual os discursos já sedimentados são incorporados por novos textos, os quais também entrarão para o *corpus* discursivo sociocultural. Aliás, é interessante lembrar que é justamente nesse sentido que Galileia se insere na tradição regionalista, na medida em que reformula características dessa tradição, fato ao qual voltaremos em momento oportuno.

Ademais, há intertextualidade não só com a tradição regionalista, mas também com a Bíblia, haja vista os nomes e, mais importante, sua função na denominação de capítulos. Desse modo, temos um elenco de nomes bíblicos, preferencialmente do Antigo Testamento, que organizam internamente a narrativa de *Galileia*, na maneira como os “livros” bíblicos individuais formam a narrativa religiosa. Isso é importante, porque, apesar de pertencentes a um todo, as histórias narradas no interior dos capítulos têm relativa independência, tal como na Bíblia⁵³.

A estruturação do romance em capítulos, cada um identificado com o nome de um personagem da narrativa é, portanto, um intertexto latente com os evangelhos da Bíblia, como se cada capítulo correspondesse a um Evangelho, a um testemunho. Assim, dado o nome do livro, Galileia, a região onde Jesus viveu e pregou, e a profusão de nomes e intertextos bíblicos, podemos pensar em um “evangelho” sertanejo⁵⁴ e moderno, pois entre esses personagens existem representantes de uma nova e de uma velha ordem social, imbuídas umas nas outras e narradas nos capítulos.

⁵³ Pensando nisso, também podemos relacionar o presente romance com *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, uma vez que nessa narrativa os capítulos também são denominados de acordo com as personagens e possuem relativa autonomia.

⁵⁴ Em entrevista, Ronaldo Correia de Brito afirma que “O mundo sertanejo lembra o da Bíblia, sendo que Deus foi desterrado dele”. Disponível em http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=297. Já no romance, existem várias alusões a esta relação, caso do seguinte trecho, em que o narrador-protagonista lê a Bíblia para o avô: “Retorno ao começo, à gênese do sertão, quando as primeiras famílias chegaram ao planalto, tangendo os rebanhos e brigando pela posse da terra. O Avô me escuta e suspira” (BRITO, 2009, p.108).

Além disso, cada personagem tem o seu “livro” e, mesmo que Adonias seja o narrador de todo o romance, cada capítulo narra histórias que revelam, de alguma maneira, dados essenciais à apreensão de personagens relacionados ao nomeador do capítulo, mesmo que ele não seja o protagonista da história. É o caso do capítulo que narra a desagregação familiar e a rivalidade entre Raimundo Caetano e Maria Raquel, nomeado “Tobias”, cuja personagem homônima é o impetuoso filho do casal que fugira de casa. Portanto, os capítulos, nomeados de acordo com personagens, não dizem necessariamente respeito a eles, mas aos envolvidos em *sua* história, ou às implicações de dado personagem em outras histórias.

Isso significa que as histórias não só definem o mundo da Galileia, seus valores, como também revelam as identidades por meio da organização de Adonias, cuja montagem instaura significados não só às histórias contadas, mas aos personagens envolvidos. O narrador opera então uma hierarquização de histórias, assumindo realmente a sua postura de narrador ou de cineasta, como ele se imagina definido por Davi (BRITO, 2009, p.80).

Mais do que a história única e pessoal de Adonias, que pouco conta de sua vida pessoal no Recife, detendo-se, quando muito, nas suas histórias da Galileia, essa narrativa é uma história de histórias. Não surpreende, portanto que, antes mesmo de chegar, Adonias já “embarque” nas relações humanas da Galileia, tornadas ficções atemporais e imateriais e, portanto, transportáveis junto com os sujeitos. Dessa maneira, o reencontro com a família é motivo de angústia e apreensão para o protagonista que, ainda no caminho, engole calmantes de maneira alucinada enquanto pressente e imagina desgraças (BRITO, 2009, p.36) a ocorrerem na Galileia. A situação tensa e a reprodução de papéis começam já na viagem, conforme vimos, porque os irmãos Davi e Ismael reproduzem os papéis arquetípicos dos irmãos Abel e Caim.

Essa viagem adquire caráter fabular e mítico, uma vez que o percurso é condição *sine qua non* para as experiências a serem vividas na Galileia, já prenunciadas nos primeiros parágrafos do romance, no qual essas histórias mencionadas acima estão sugeridas. Isso significa que, tal qual os heróis da literatura da tradição, em especial das narrativas orais, Adonias precisa superar uma provação para continuar o seu percurso. No entanto, essa hipótese, que associa Adonias a um herói tradicional, cai por terra, pois o narrador-protagonista, longe de se caracterizar unicamente pelas suas ações, é um personagem caracterizado pela angústia e pelos percursos psicológicos empreendidos, muito mais densos que os acontecimentos exteriores. Assim, fica claro desde o começo que o romance é uma narrativa sobre personagens, sinedóquicos em relação à espécie humana. A abordagem e o foco claramente privilegiam essa categoria, transformando a obra em narrativa de personagens, ou, mais especificamente, de

Homens.

Denis Bertrand, em *Caminhos da semiótica literária* (2003), menciona as transformações ocorridas na sociedade e na cultura do século XX, que modificaram a própria estrutura e temas do romance como gênero. A contra-reação ao romance positivista e naturalista, acaba com as certezas e verdades absolutas, de tal maneira que, descrever ou narrar o externo se torna impossível para personagens cujas certezas são relativas. Por outro lado, a narração impessoal perde espaço, porque pressupõe a existência de uma única verdade e uma realidade una. As “novas” narrativas, portanto, trabalham com o psicologismo dos personagens, simulando uma visão de mundo que recorta, do real, “uma” verdade, dentre tantas.

No caso de Adonias, temos um sujeito que se sabe pós-moderno e fraturado pelas múltiplas realidades que enfrenta, fato evidente na sua sensação de não-pertencimento constante e na sua descrição de um sertão híbrido, onde signos da tradição convivem com aspectos globalizados, paradoxos também sentidos pelo narrador-protagonista na sua busca de um mundo coeso.

Ao invés de uma narrativa de heróis ativos, essa viagem, cronotópica, poderia ser associada à literatura de tradição como um percurso probatório, dado que a Galileia motiva verdadeiros embates psicológicos em Adonias, que tenta superar as próprias limitações e angústias. Ou seja, a viagem é o gatilho para outro tipo de percurso que acontece paralelamente, mais interno do que externo ao personagem, o da memória e o do fluxo de consciência, e são essas as verdadeiras provas pelas quais Adonias precisa passar sem sucumbir, o que, ao fim do livro, se prova impossível para um sujeito profundamente fragmentado. As memórias das Histórias da família e as suas próprias, são re-narradas e, em alguns casos, re-vividas, por Adonias, constituindo a própria matéria do livro que lemos. Desse modo, temos, respectivamente, a “memória do vivido” e a “memória vivida” (BARROS, 2011), fatores os quais influenciam no ritmo da narrativa, como veremos.

Os três “sertanejos modernos”, Adonias, Davi e Ismael, fazem o percurso inverso que os levava para as cidades metropolitanas e, dali, para o mundo. O percurso de volta é uma epopéia pós-moderna de personagens que não pertencem a nenhum lugar do mundo: todos eles, em algum momento, vão se dizer sozinhos em meio ao ambiente em que se encontram, reforçando aquilo que dissemos há pouco sobre a ênfase do livro ser na psicologia multifacetada dos personagens, que passam por grandiosos embates psicológicos internos.

Esse percurso também tematiza um movimento literário, que realizou exatamente o mesmo percurso: após o regionalismo de 30, cujo modelo foi repetido à exaustão (LAFETÁ,

2000), pouco a pouco os ambientes urbanos começam a predominar como cenário das narrativas. No entanto, ainda há aqueles que fazem o percurso inverso, ou seja, vão do cenário urbano para o cenário local que, trabalhado pelas mãos desses romancistas, é suporte para narrativas com valores universais⁵⁵. Assim, autores como Ronaldo Correia de Brito se inserem na tradição regionalista ao mesmo tempo em que a re-inventam, colocando-a no paradigma da contemporaneidade, como bem nota Juliana Santini (2009, p.4). Doravante, temos um sertão pós-moderno e, aqui, esse termo ganha dupla leitura: um romance que, cronologicamente, surge após o modernismo de 30, mas também pertencente à pós-modernidade, marcada pela globalização e fragmentação do sujeito (HALL, 2005).

Essa pós-modernidade é sentida nos personagens, como dissemos, fragmentados entre identidades outrora estanques. Essa crise de identidade não é só pessoal, mas também cultural, afinal, os três primos estão entre paradigmas diversos, o que dificulta a construção da própria identidade e também a sua noção de pertencimento. Os três saíram da Galileia para o mundo: Adonias faz especialização em Londres, onde se depara com o problema dos imigrantes de países subdesenvolvidos. Davi passa temporadas nos EUA e na Europa, se prostituindo em troca de viagens e usando como pretexto uma suposta carreira musical. Ismael, após ser expulso da Galileia, volta para a sua comunidade indígena até que um casal religioso o leva para a Noruega que, mesmo sendo “um sertão a menos 30 graus” (BRITO, 2009, p.73), possui outro paradigma cultural. Todos eles, portanto, entram em contato com a outridade e passam pela experiência da desterritorialização, as quais refletem-se na personalidade de cada um.

Portanto, nada mais justo que essa viagem, mítica e fabular, perca características típicas do percurso narrativo tradicional para ceder espaço aos estados passionais dos sujeitos que se confrontam, novamente, com o passado e com parte de suas identidades, representados pela família patriarcal e pela fazenda de origem, em contraposição ao mundo globalizado. Essa passionalidade é ainda mais latente porque Adonias é o narrador de sua história e das histórias da família, com as quais ele tem forte vínculo emocional, o que o impede de se manter neutro e objetivo frente a elas. Aliás, a sua relação com as histórias é um fato extremamente importante, pois ele reage a elas com a mesma intensidade, se não com maior intensidade, do que às situações vividas no presente da narração.

Por si só, a história da viagem de Adonias possui poucos acontecimentos, sendo caracterizada, sobretudo, pelo aspecto psicológico do narrador-protagonista e, em maior ou

⁵⁵ Lição apreendida, entre outros autores, com Guimarães Rosa (CANDIDO, 1989), cujo sertão é tão mineiro quanto mundial.

menor grau, dos personagens que o cercam. Dessa maneira, a materialidade externa a Adonias é apreendida e determinada de acordo com os seus estados psicológicos, já que a narração tem como parâmetro as vivências e experiências do narrador-protagonista, as quais dão corpo à narrativa do mesmo, fomentando o seu discurso.

Ao colocar um personagem como narrador, Ronaldo Correia de Brito faz uma escolha formal e estilística que privilegia a construção de um sertão discursivo, literário, já que calcado em uma leitura particular de uma personagem, que percebe o sertão por meio de sua sensorialidade. Esse sertão sensorialmente estésico e particular de Adonias é, portanto, o fio condutor da narrativa, de tal maneira que o ponto de vista do narrador determina o modo de apreensão do cenário sertanejo, árido, construído por meio de Imagens sensoriais que permeiam o romance.

Desta feita, a recorrência de figuras e imagens caracteriza o modo particular de apreensão do local por Adonias, que atribui valores aos elementos do cenário de acordo com o seu estado psicológico, definindo os aspectos da paisagem como negativos ou positivos. A figura da areia exemplifica essa relação, uma vez que ela é primeiramente definida negativamente por Adonias, como sinônimo de aridez e morte, e ao fim do livro é caracterizada positivamente, como símbolo de leveza espiritual. Dessa maneira, os estados psicológicos do protagonista se interpõem aos modos como ele *sente* o sertão, orientando a sua percepção sensorial a partir da qual as Imagens descritivas são ficcionalmente e esteticamente fundadas.

Essa paisagem é, então, uma criação estética que visa simular a percepção sensorial da personagem, subordinando-a à sua psicologia. Isto é, as Imagens poéticas visam representar os caminhos pelos quais o sertão é percebido sensorialmente, tendo como parâmetro Adonias, a fim de recriar sinestésicamente um espaço, levando em conta que “[...] a definição de espaço implica a participação de todos os sentidos e exige que sejam tomadas em consideração todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas, etc.)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.178). E é justamente a partir de uma representação do espaço calcada na percepção de uma personagem e seus estados que o Sertão será apreendido pelos leitores.

Nesse sentido, é interessante pensar que o narrador tematiza aspectos estruturais característicos da representação mimética e da produção discursiva, pois tanto as Imagens quanto a própria narração revelam a presença de uma perspectiva na sua construção, em uma metalinguagem que coloca em discussão o aspecto “objetivo” de qualquer representação, a qual passa, necessariamente, pelo recorte de um enunciador. No presente caso, temos um narrador, Adonias, que executa as funções de enunciação no interior da narrativa e que está subordinado

ao enunciador do romance em si.

A abordagem do cenário, majoritariamente negativa, revela a ideologia do narrador-protagonista, para quem há uma relação implicativa direta entre a seca e a aridez do espaço sertanejo e a violência de sua família, de tal maneira que temos uma seca metafórica, a das relações humanas, expressa sumariamente no início.

Essa aridez, humana e climática, é transposta para a estrutura da narrativa, concisa e econômica. As frases curtas, sincopadas, com poucos conectivos, acompanham os momentos de maior tensão narrativa, de tal maneira que há uma duplicidade na estruturação dessa narrativa: se por um lado essa estrutura seca, direta, encena uma aridez sintática, a qual se liga ao espaço geográfico, por outro lado essa mesma estrutura aproxima-se e tenta reproduzir o ato rememorativo e o fluxo de consciência de Adonias, construídos segundo regras próprias de combinação sintática e semântica e no qual as certezas definitivas parecem ruir.

O mesmo acontece na relação entre parágrafos e partes do texto, em que a passagem brusca, sem explicações, entre as histórias que o narrador recorda e recria sugere o movimento da memória, que não se pauta por uma organização discursiva que privilegie, necessariamente, a coesão interparagrafal. A relação entre essas histórias fica por conta de uma “montagem” semântica, prejudicada pela quebra sintática. Esses variados procedimentos simulam na estrutura a característica seca do cenário, dão o tom seco, árido dessa narrativa que, tematicamente, explora a aridez humana. Essa concisão que permeia a obra também é evidente nas descrições, em especial, do cenário que, longe de ser descrito à exaustão, é apresentado por meio de Imagens poéticas, com alta carga semântica e estética, mas sucintas, desenvolvidas em poucas palavras, à maneira dos haicais conforme mencionamos.

Além disso, como também já dissemos, o romance é extremamente estetizado, o que contribui na apreensão de que o cenário e a seca são, exatamente, figuras, representações que não visam reconstruir objetivamente o cenário e a realidade, mas colocá-los em função da narrativa que se desenrolam ali e de seus valores. As já citadas descrições imagéticas também não pretendem uma representação objetiva do sertão e da seca que, pelo contrário, são construções poéticas, deixando claro que, também elas, são elaboradas esteticamente, em contraposição a uma representação não problematizada, usual e dessemantizada. Da mesma maneira, a já citada estrutura seca e memorialista da narração de Adonias simula os atos pelos quais um discurso é construído, ao invés de simular uma objetividade que independe de uma instância enunciativa. Dessa maneira, é por meio da estetização e da metalinguagem que essas narrativas asseguram o seu caráter de ficção, modificam o seu modo de apreensão e sugerem

uma universalização das narrativas ali desenvolvidas.

2 IMAGEM ÁRIDA

2.1 Sertão-Imagem: o Sertão inaugural

Apesar de narrar fatos envolvendo os primos e a família de maneira geral, os eventos dessa narrativa estão colocados *em razão* de sua relação com Adonias, seu psicologismo e seu ponto de vista, determinante na descrição do espaço que o circunda. Razão pela qual acreditamos que o espaço em *Galileia* enquadra-se na categoria de Paisagem nas definições de Jakob (2005, 2009), para quem esta é uma construção imagética resultante de uma relação intencional com a natureza por parte de um sujeito subjetivo. Segundo o autor, a Paisagem como experiência “pessoal” é muito posterior ao gênero pictórico homônimo, o qual a influencia determinantemente: “Inicialmente, a paisagem é quadro/pintura, representação artística, e somente muito mais tarde, sobretudo devido à práxis artística, transforma-se em outra coisa: a *experiência de um pedaço de espaço percebido de uma vez por alguém*” (JAKOB, 2009, p.29, tradução nossa)⁵⁶.

A “experiência paisagística”, no entanto, só é possível a partir do momento em que o homem deixa de estar em conjunção com a natureza, não mantendo com esta uma relação “orgânica”. Por essa razão, aqueles que possuem uma relação “pré-reflexiva” e mítica com a natureza (JAKOB, 2009, p.40), tais como o camponês, o caçador, o pastor, etc., não são capazes de apreender uma Paisagem na natureza que os circunda. Para que esta exista, é necessário um grau de separação entre o homem e o espaço natural, de modo que quem “inventa” a Paisagem é o cidadão, que percebe uma ruptura irrevogável entre si próprio e a natureza, agora considerada um “outro” (JAKOB, 2009, p.40).

O sujeito representa o primeiro elemento indispensável ao surgimento da paisagem. Entendemos por sujeito uma pessoa dotada de subjetividade, isto é, um ser humano que se distingue por meio do seu ser-no-mundo particular. Um outro modo de caracterizá-lo, sem no entanto facilitar a classificação do sujeito em questão, consiste em identificá-lo enquanto ser ‘moderno’. Tanto a subjetividade quanto a modernidade remetem mais a um período histórico que a uma atitude ou uma disposição./ Ser sujeito da modernidade indica uma separação ou uma ruptura com o passado [...], o sentimento e a consciência da perda de um estado anterior e o debutar de uma nova era, a moderna. Subjetividade e modernidade implicam a superação de um limiar, o advento de uma crise fundadora (JAKOB, 2009, p.31, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁶ “Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e soltanto molto più tardi, soprattutto alla prassi artistica, diventerà altra cosa: *l’esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno* (JAKOB, 2009, p.29, tradução nossa).

⁵⁷ Il soggetto rappresenta il primo elemento indispensabile alla comparsa del paesaggio. Intendiamo per soggetto una persona dotata di soggettività, cioè un essere umano che si distingue attraverso il suo *essere-nel-mondo*

Logo, é essencial que o sujeito se reconheça como tal e perceba a diferença fundamental que o separa da natureza, tendo os conceitos de individualidade e subjetividade bem delimitados, processo cuja evolução culmina na era moderna. Jakob chega a afirmar que a experiência paisagística, além de paradigma da modernidade, é importante para compreensão e explicação da subjetividade em si como valor culturalmente construído (JAKOB, 2009, p.33).

No caso específico da literatura, abordada em *Paisagem e literatura* (2005), Jakob estabelece perguntas que visam nortear a delimitação do conceito: a Paisagem se refere a uma moldura narrativa, a uma ambientação literária ou a uma imagem poética? Na constituição da Paisagem devemos levar em conta a retórica convencional ou as reflexões de um sujeito poético? (JAKOB, 2005, p.9).

Respondendo a esses questionamentos, Jakob estabelece uma diferença fundamental entre paisagem *na* literatura e Paisagem *literária*, diferença esta ancorada na aceção de um sujeito subjetivo/moderno. O autor estabelece algumas características constantes à Paisagem literária: referência espacial à natureza, que é abordada a partir da perspectiva de um sujeito consciente de sua individualidade e da “outridade” da natureza, em um momento histórico e contextual pós advento das ciências naturais, quando a abordagem da natureza não é mais alegórica, mítica, mas deve ser interpretada pelo sujeito racional (JAKOB, 2009). Dentre essas características, o autor dá especial atenção à construção da subjetividade:

Logo, o texto que definiremos como paisagem literária deverá se referir à experiência (estética) da natureza por parte de um sujeito, a uma consciência, e, de acordo com o próprio gênero literário, surgirá respectivamente *a perspectiva* do sujeito poético, heroico ou autobiográfico. A paisagem literária não é, certamente, uma simples restituição/recuperação mimética da real experiência estética de um sujeito transferida para a literatura. Consequentemente, as representações literárias da paisagem não se referem, se não indiretamente, ao autor ou à realidade, mas devem ser consideradas como *funcionais* ao texto. Se existem linhas demarcatórias a serem traçadas, então a distinção fundamental não é entre a descrição pictórica e a representação literária da ação, mas sim entre a descrição literária da natureza de um lado e, de outro, a paisagem literária [...] Essas descrições tendem a ter caráter ornamental, e nunca transcendem realmente a dimensão linguística, porque se limitam a reproduzir infinitos *topoi* literários, gerando sequências de imagens irrealis, privadas de referentes. Diversamente das paisagens literárias, as descrições reúnem apenas inventários da natureza, isto é, aquilo que é reproduzido é sempre uma imagem essencialista e irreal da natureza, as

particolare. Un altro modo di caratterizzarlo, senza peraltro facilitare la determinazione del soggetto in questione, consiste nell'identificarlo in quanto essere 'moderno'. La soggettività e la modernità rinviano entrambe più a un periodo storico che a un'attitudine o a una disposizione./Essere soggetto della modernità indica una separazione o rottura con il passato [...], il sentimento e la coscienza della perdita di uno stato anteriore e del debutto di una nuova era, per l'appuntamento moderna. Soggettività e modernità implicano il superamento di una soglia, l'avvento di una crise fondatrice (JAKOB, 2009, p.31).

“belas naturezas”, como natureza útil e domesticada. Por conta da falta de uma representação em perspectiva, essas não oferecem quase nada para “ver”, permanecendo no elemento puramente linguístico, ou mesmo mostrando algo só do ponto de vista ideal e inanimado. A natureza ideal bucólica (*locus amoenus*), apesar de já se aproximar da paisagem literária, pertence, antes, à categoria da descrição, categoria na qual obviamente deve incluir-se a natureza da *poésie descriptive* de Abbé Delille ou de Saint-Lambert. Somente nos textos que remetem à subjetividade, somente onde esta está bem ancorada no texto, surgem imagens inovadoras e expressivas da natureza, ou seja, paisagens literárias./ Portanto, podemos falar de paisagens literárias quando, direta ou indiretamente, a experiência vivida da natureza é conotada por parte de um observador. (JAKOB, 2005, p.40, tradução nossa, grifo nosso)⁵⁸.

Desse modo, a experiência subjetiva do espaço não se caracteriza apenas pelo encontro com a natureza, mas pelo estabelecimento de uma relação “pessoal” com esta, alcançada por meio de uma perspectiva subjetiva, que pode ser tanto do eu-lírico, quanto do narrador, do protagonista, dos personagens ou, ainda, variável (JAKOB, 2005, p.44). O importante, segundo Jakob, é que exista a “perspectiva de uma consciência” (JAKOB, 2005), isto é, um recorte do espaço baseado na experiência subjetiva de um sujeito, a qual assegura a unidade imagética do espaço, portanto, da Paisagem, e estabelece a partir desse ponto de vista central, um ponto de fuga para o texto inteiro (JAKOB, 2005, p.41).

A perspectiva de um sujeito garante uma maior expressividade à abordagem do espaço, pois conota as impressões de um ser, ainda que fictício, a partir do qual se constrói um universo de valores e se (re)cria uma experiência “empírica”, recorrendo à estesia. Desse modo, a estética dessas imagens-paisagísticas é contextual, porque é somente a partir de seus universos diegéticos que ela adquire e propõe significados, diferenciando-se das descrições que,

⁵⁸ Il testo che definiremo quindi come paesaggio letterario dovrà riferirsi all'esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto, ad una coscienza, e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico. Il paesaggio letterario non è, beninteso, la restituzione mimetica della reale esperienza estetica di un soggetto semplicemente traslata nella letteratura. Di conseguenza le rappresentazioni letterarie del paesaggio non vanno riferite, se non indirettamente, all'autore o alla realtà, ma sono da considerare come funzionali al testo. Se vi sono linee di demarcazione da tracciare, allora la distinzione fondamentale non è tra descrizione pittorica e rappresentazione letteraria dell'azione, bensì tra descrizione letteraria della natura da una parte e paesaggio letterario dall'altra.[...]Queste descrizioni tendono ad avere carattere ornamentale, e non trascendono mai realmente la dimensione linguistica, poiché si limitano a riprodurre infiniti topoi letterari, generando sequenze di immagini irreali e prive di referente. Diversamente dai paesaggi letterari, le descrizioni letterarie compilano solo inventari della natura; ciò che in esse viene riprodotto è sempre un'immagine essenzialistica ed irreali della natura, la 'belle nature' in quanto natura utile ed addomesticata. A causa della mancanza di una rappresentazione prospettica, esse o non offrono quasi nulla da 'vedere', rimanendo nell'elemento puramente linguistico, oppure mostrano qualcosa solo da un punto di vista ideale ed inanimato. La natura ideale della bucólica (*locus amoenus*), pur avvicinandosi già al paesaggio letterario, appartiene piuttosto alla categoria della descrizione, categoria in cui è ovviamente da annoverare la natura della *poésie descriptive* dell'Abbé Delille o di Saint-Lambert. Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative ed espressive della natura, cioè paesaggi letterari./ Dunque possiamo parlare di paesaggi letterari quando, direttamente o indirettamente, viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore (JAKOB, 2009, p.40).

supostamente, são apenas retóricas.

Além disso, percebe-se que Jakob associa, ainda que não diretamente, a Paisagem à Imagem poética, de modo que as propostas conceituais do autor casam-se às dos teóricos da Imagem que serão abordados ao longo do capítulo. Segundo a nossa leitura, a Imagem poética é, entretanto, mais ampla e geral que a Paisagem, que seria uma especificação da primeira, conquanto se refere apenas à experiência estética do espaço natural.

Por fim, a perspectiva também estabelece um recorte, um enquadramento específico do espaço que “oferece um pedaço de natureza que remete, além das bordas visíveis, à totalidade invisível. O mecanismo do enquadramento obriga o olhar receptor a ocupar o lugar a partir do qual criará uma representação mental da representação pictórica” (JAKOB, 2009, p.43-44 – tradução nossa). Desta feita, o leitor é parte integrante na constituição da representação da Paisagem.

Com isso, percebe-se que a falta de uma descrição exaustiva da natureza sertaneja em *Galileia* se dá sob o paradigma da construção de uma Paisagem, isto é, de uma Imagem poética espacial, baseada na subjetividade de Adonias, cuja perspectiva, tanto a psicológica quanto visual, subordinada à primeira, rege todo o romance.

Nesse capítulo, portanto, analisaremos a funcionalidade das Paisagens na construção do romance e de uma estética da aridez, procurando desvelar os significados instaurados a partir do narrador- protagonista pela/na Paisagem, a qual, conforme vimos na Introdução, nunca é original, mas intertextual – o que influencia inclusive a experiência paisagística *in situ* (JAKOB, 2009).

Para explicar a construção do sertão literário/metafórico, visto que em *Galileia*, a Imagem poética do *locus* sertanejo, identificada com a Paisagem, possui um caráter fragmentário justamente devido à perspectiva instável de Adonias, recorreremos às considerações sobre a montagem⁵⁹ propostas por Eisenstein, para quem a montagem é extensível a todas as artes. Para o teórico russo, a montagem é uma técnica que não se resume a uma operação da sintaxe narrativa, sendo essencial na própria definição dos conteúdos narrativos, já que através dela o cineasta cumpre a sua função de: “apresentar não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (EISENSTEIN, 2002b, p.14). Isso porque é justamente a montagem que, ao associar elementos, justapondo-os, cria uma Imagem total do tema apresentado, de maneira que a sintaxe narrativa

⁵⁹ Nesse capítulo, enfocaremos a montagem no que diz respeito à construção da Imagem e, em capítulos posteriores, retomaremos o mesmo conceito para a explicação do ritmo de *Galileia*.

influi na apreensão do significado da obra.

Para explicitar o seu argumento, Eisenstein discorre acerca da arquitetura urbana de Nova York, cujas ruas, ao invés de possuírem nomes, são numeradas, dificultando sua identificação/memorização, dado que sua identificação não sugere associações paradigmáticas com a mesma eficiência que os vocábulos linguísticos. Essa dificuldade só é superada, segundo o teórico, pela construção de uma Imagem mental da rua, baseada em associações semânticas próprias, ou seja, por meio de uma operação de montagem individual que qualifique e hierarquize elementos distintos. Tanto no caso das associações já estabelecidas pela tradição, quanto das relações feitas individualmente, “a série de idéias é montada, na percepção e na consciência, como uma Imagem total, que acumula os elementos isolados” (EISENSTEIN, 2002b, p.21).

Para Eisenstein, portanto, a Imagem é oriunda de uma série de representações particulares de elementos díspares, sendo que

A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno (EISENSTEIN, 2002b, p.18)

Aqui existem duas questões formuladas por Eisenstein que são importantes para o presente trabalho: a associação paradigmática entre nomes/imagens/coisas que já estão, tradicionalmente, relacionadas (cujo exemplo mais banal são os estereótipos) e a construção de imagens próprias, particulares, baseada na ordenação singular de elementos, caso das obras de arte.

Em filmes, por exemplo, cada plano tem o seu conteúdo e sugere relações paradigmáticas com outros textos, ao mesmo tempo em que o contexto em que se inserem, criado pela montagem, cria significados próprios, renova referências intertextuais, além de contribuir no sentido total da obra. Essa relação entre o paradigmático e o sintagmático dentro da obra também é analisada por Edward Lopes ao discorrer sobre a metáfora e a metonímia, figuras de linguagem caracterizadas por “desvios” no “contexto posto” e no “contexto pressuposto”, respectivamente definidos por associações sintagmáticas e paradigmáticas (1986, p.21-22). No entanto, como bem nota Lopes, o espaço sintagmático da ocorrência da metáfora, definido com o termo cinematográfico de “enquadramento”, influencia na sua apreensão

(LOPES, 1986, p.32).

Portanto, o conceito de montagem de Eisenstein se liga à construção de figuras de linguagem, em especial à metáfora, fato comprovado em outro artigo do cineasta, em que este defende, como base para a estruturação da montagem, a relação metafórica entre planos. Ambos os tipos de montagem passam pelo mesmo processo que leva das representações particulares a uma Imagem totalizante:

No processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a reunião da imagem, enquanto o segundo consiste no resultado desta reunião e seu significado na memória. Neste último estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio de reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo* (EISENSTEIN, 2002b, p.21).

Como se percebe acima, à diferença do que acontece no cotidiano, na arte o foco é justamente o processo em si, e não o seu resultado final, como também acredita Octavio Paz (1972), para quem o fim último da Imagem poética é ela mesma, sem funções utilitaristas. Na mesma linha de raciocínio, Alfredo Bosi (1977) afirma que, contra as amarras de uma língua racional, lógica e linear, o discurso poético têm as analogias e as “re(o)corrências”, “idas e vindas” da linguagem, construção que coloca, como já afirmara Jakobson (s/d), a construção sintagmática a dispor das relações paradigmáticas.

Segundo Paz

Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção. Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários. (PAZ, 1972, p.45)

Dessa forma, o que vemos é a cadeia de relações intersubjetivas, que leva de uma representação à outra, usualmente omitida, colocada no centro das atenções, de maneira a valorizar tanto a ligação entre as representações intermediárias, quanto estas em sua individualidade, mantendo seus detalhes particulares e específicos. Nesse sentido, Bosi (1977) e Paz (1972) vão creditar à Imagem e à linguagem poética a capacidade de manter a unidade e coesão ao mesmo tempo em que as especificidades de cada elemento discursivo são mantidas, mesmo que estes sejam contraditórios entre si. Portanto, cada parte, cada representação parcial,

que colabora na construção do todo, da Imagem total, mantém sua natureza, como podemos ver pelo exemplo das ruas de Nova York, citado por Eisenstein na exemplificação da montagem, a qual hierarquiza essa diversidade dos constituintes da Imagem.

Em *Galileia*, é justamente por meio de um complexo *processo* de montagem que chegamos à representação do sertão e da aridez, pois as descrições do cenário no romance são parciais e estão isoladas umas das outras, fazendo com que, primeiramente, tenhamos que reunir esses fragmentos, oriundos da perspectiva de Adonias, a fim de construir uma Imagem total do espaço, isto é, uma Paisagem sertaneja. Cada fragmento descritivo, ou alusivo ao sertão, é subdividido em unidades menores, vocábulos cuja combinação dá origem às Imagens parciais do espaço, por meio de metonímias, metáforas e sinédoques. Por fim, em um terceiro momento, o processo da montagem é responsável pela ligação das esparsas descrições às representações anteriores da região sertaneja, já discutidas, as quais sugerem nuances que enriquecem o sertão e a aridez do romance, como acontece em toda situação interdiscursiva e intertextual.

Apesar de a caracterização do cenário não ser exaustiva, sua atuação se dá por meio de uma montagem que opera em níveis distintos, explorando tanto as combinações no eixo sintagmático quanto no paradigmático, operação explicável pelos conceitos de Jakobson (2010), para quem

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. (2010, p.166, grifo do autor).

Como se vê, estamos creditando à montagem a organização das operações sintagmáticas que evidenciam o nível paradigmático, associado, por Bosi (1977), às Imagens poéticas. As relações sintagmáticas explicitam tanto as Imagens próprias quanto as veiculadas pela tradição, de maneira que, se não temos referência direta à seca, temos ao clima semi-árido, à caatinga e às obras anteriores, fórmula suficiente para criarmos uma Imagem progressiva e sugestiva do sertão e da aridez, desembocando em uma Paisagem sertaneja, haja visto o caráter intertextual desta, a qual remete sempre a outras imagens-paisagísticas (JAKOB, 2009). Nota-se, portanto, que é por meio da operação de montagem das imagens individuais, relacionadas internamente entre si, que retomamos a tradição imagística e paisagística do sertão, incluindo as manifestações literárias. Isso significa que a construção de imagens em *Galileia* é dupla: apesar de autônoma, sugere todos os outros discursos sobre o sertão. Esses dois procedimentos

complementares são essenciais para a construção da metáfora máxima da obra, isto é, da alegoria que associa a aridez geográfica à aridez humana.

Tendo isto em vista, conforme afirma Edward Lopes, todos os discursos sociais são “retorizados, guardando dos seus desvios e das suas figuras o conflito intertextual do dito e do interdito, do sentido autorizado e do subversivo, da palavra ‘própria’ e da ‘imprópria’ (LOPES, 1986, p.4), sendo que no romance em questão os sentidos “autorizados” ou usuais da tradição, com os quais estabelece relações intertextuais, por associar sertão a lugares inóspitos, são desviados para outro paradigma, o das relações humanas, dando origem a uma subversão da aridez em seu sentido “próprio”. Logo, enquanto o dito aborda a construção “literal”, de um cenário da seca, o interdito interfere, dando origem à alegoria da aridez humana. E é justamente entre o dito e o interdito que em *Galileia* constrói-se a Imagem de um sertão literário por excelência.

Como as representações parciais – ou imagens parciais – desse sertão compõem o primeiro nível de organização e estruturação dessa obra, começamos a nossa análise com sua descrição e teorização, usando especificamente como exemplo a descrição inicial do cenário, feita na primeira página, à qual nos dedicaremos exclusivamente nesse subcapítulo. Já no subcapítulo seguinte, retomaremos exemplos em que a Imagem-Paisagem é reiterada, a fim de avançar progressivamente à globalidade da obra.

Esta, conforme já mencionamos, começa com a descrição da viagem de Adonias, no momento em que o narrador-protagonista do romance adentra o sertão propriamente dito. O primeiro capítulo é nomeado de acordo com o protagonista, Adonias, cuja psique será apresentada e, mais do que isso, “desnudada”, com muitos fluxos de consciência. Esse capítulo “inaugural” é uma introdução ao romance, ao modo como ele será estruturado e oferece indícios das histórias desenvolvidas no decorrer do livro.

Na verdade, é interessante notar que a primeira página do romance é um “sumário” poético dos temas que serão desenvolvidos na obra em questão, além de oferecer uma prévia do projeto estético da obra, uma vez que, desde o início, percebemos o ritmo acelerado da narrativa, em que os temas se sucedem uns aos outros, criando um ritmo sintático que combina-se ao ritmo semântico, porque esses temas, densos, são mencionados um após o outro sem possibilidade de distensão, mantendo a narrativa em um constante estado de tensão⁶⁰. Assim, o romance começa da seguinte maneira:

⁶⁰ Abordaremos mais detalhadamente o assunto em tópico específico.

Soubemos notícias do avô Raimundo Caetano bem antes da travessia dos Inhamuns. A saúde agravou-se e a festa de aniversário poderá não acontecer. / Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família. Davi e Ismael consultam-me com os olhos; temem que eu desista da viagem. Não dependem de mim para continuar, mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles, desde quando tocávamos rebanhos de carneiros e feri o calcanhar, numa tarde como esta. / Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e deprimido. / Há algum tempo dirijo o carro sozinho. Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico. / O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade. (BRITO, 2009, p.7).

Todos os grandes temas da narrativa estão expostos nesses cinco primeiros parágrafos, ainda que não estejam desenvolvidos plenamente como serão no decorrer do romance. Esses temas são sucessivamente sumarizados e ligados por meio de uma montagem quase frenética: a figura patriarcal do avô; a viagem e, mais que isso, o espaço dessa viagem; o retorno às origens, que causa a ansiedade de Adonias; a complicada relação entre os dois irmãos que o acompanham, símbolo das relações humanas na *Galileia*; a lembrança presentificada, definida pela justaposição de uma tarde no passado e a do presente da narração e pela sobreposição dos caminhos dos antepassados aos próprios, fato que também exemplifica a focalização interna da narrativa, pois deixa claro o ponto de vista a partir do qual os fatos serão narrados ao afirmar um “aqui” e um “agora” que correspondem à posição, ou a perspectiva, de Adonias e que revelam a sua subjetividade, pois, segundo Jakob:

Se as paisagens literárias são definidas como textos descritivos ou representativos em relação espacial com a natureza, então, a rigor, o ponto de vista da espacialidade já remete a um sujeito. Para representar a natureza espacialmente – não somente de modo sumário, superficialmente ou em forma de paisagem contentora – é necessário que o texto em questão indique uma perspectiva, a partir da qual (e somente a partir desta) pode emergir ou desvelar uma paisagem. A realização da representação perspectivística no texto ocorre sobretudo mediante sinais orientados de um posto de vista indicativo: ‘eu’ – ‘agora’ – ‘aqui’ (JAKOB, 2005, p.39, tradução nossa).⁶¹

⁶¹ Se si definiscono i paesaggi letterari come testi descrittivi o rappresentativi in relazione spaziale con la natura, allora a rigore, già il punto di vista della spazialità rinvia ad un soggetto. Per rappresentare la natura spazialmente – non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio. La realizzazione della rappresentazione prospettica nel testo avviene soprattutto mediante segnali orientati da un punto di vista indicatore: ‘io’ – ‘ora’ – ‘qui’. (JAKOB, 2005, p.39)

Além disso, somos informados nesses parágrafos sobre o local onde se passam as ações, sejam estas as da memória, sejam as do presente da narração, fundidas na Imagem poética e evidenciadas pela expressão “numa tarde como essa”, que exemplifica o cronotopo do romance, isto é, as relações indissociáveis mantidas entre espaço e tempo, conforme teoriza Bakhtin, para quem o cronotopo é uma categoria “conteudístico-formal”:

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

Em *Galileia*, o cronotopo também é percebido nas Imagens-Paisagens, em especial na inaugural, uma vez que ela define a relação significativa que o sujeito mantém com o espaço no qual transcorreu parte de sua história individual, revelada e figurativizada pelo sertão, pois sendo o ambiente sertanejo o espaço onde o passado de Adonias e de sua família transcorreu, ele manifesta e carrega em si índices dessa passagem temporal, impalpável *per se*, mas tornada sensível e visível pelo espaço, palco de seus desenvolvimentos. Desta feita, “o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro” (BAKHTIN, 1988, p.356). A Paisagem literária seria, nesse sentido, lugar por excelência para a manifestação do cronotopo, dado seu alto grau de figuratividade. Analisando a questão e retomando Yi Fu Tuan (2009), Jakob afirma que a associação entre Paisagem e espaço é natural, mas que o tempo, obrigatoriamente inscrito na Paisagem, caracterizando-a, é frequentemente esquecido:

Comumente, associamos com facilidade a paisagem e o espaço, esquecendo outra categoria fundamental: o tempo. Segundo definição do geógrafo Yi Fu Tuan, a paisagem, pelo contrário, é efetivamente a irrupção do tempo no espaço: Todo quadro que representa uma paisagem em perspectiva e toda fotografia nos ensinam a ver o tempo *atravessar* o espaço (JAKOB, 2009, p.60, tradução nossa)⁶²

⁶² “Di solito, accomuniamo con facilità il paesaggio e spazio, dimenticando l’atra categoria fondamentale: il tempo. Secondo la definizione del geografo Yi Fu Tuan, il paesaggio è invece proprio l’irruzione del tempo nello spazio: “Ogni quadro che rappresenta un paesaggio in prospettiva e ogni fotografia ci insegnano a vedere il tempo *attraversare* lo spazio” (JAKOB, 2009, p.60)

A figuratividade da Paisagem é construída por meio da representação de um espaço especificado seja pela sua apreensão em um momento singular, seja pela passagem do tempo, que o “historiciza”. Se de um lado o espaço é marcado pelo tempo e, assim, “historicizado” diegeticamente, por outro a própria abordagem literária-estética do sertão revela o contexto temporal e espacial de produção da obra, fato compreendido a partir das análises de Bakhtin, quando este relaciona os cronotopos de gêneros às conjunturas sócio-culturais das sociedades que os produziram⁶³. Por essa razão, a Paisagem, segundo a definição de Jakob (2009, p.10), também é cronotópica, haja visto seu caráter de texto e sua dupla orientação: de um lado, o tempo se inscreve no espaço, deixando suas marcas, de outro, os modos pelos quais o espaço é observado, e transformado em paisagem, conota uma ideologia, também tornada visível na e pela Paisagem.

No caso, o sertão cronotópico de *Galileia* indica uma abordagem contextual contemporânea do espaço sertanejo – presente na longa tradição de obras regionalistas – por meio da percepção sensorial de Adonias, cuja experiência subjetiva faz confluir tempos distintos no espaço, já marcado pela irrealidade (ou super-realidades) das Imagens poéticas, frequentemente determinadas pela apreensão simultânea de tempos, caso da citação acima. A esse respeito, citamos Bastos Neto, para quem o tempo em *Galileia* não pode

[...] ser entendido apenas com base num sistema de oposição binária, como aquele proposto pelos formalistas (tempo na narrativa versus tempo da experiência; tempo da escritura versus tempo da diegese; tempo cronológico versus tempo psicológico), tampouco pode ser entendido como tempo absoluto. O tempo na narrativa de *Galileia* é, na verdade, relativo e dialógico, pois apresenta, num determinado espaço, a simultaneidade de experiências distintas que emergem em ações, transformações e permanência. O tempo e o espaço da obra *Galileia* não são, pois, de forma alguma apenas pano de fundo para a trama, mas são, sim, elementos relevantes que impulsionam a narrativa (BASTOS NETO, 2012, p.109).

Apesar de acreditarmos que o tempo em suas oposições binárias também é importante para a estrutura da obra e para o cronotopo galileiano, conforme veremos, concordamos com o autor quando este define a simultaneidade temporal como elemento da experiência do narrador-protagonista e cuja influência será sentida na construção das Imagens e da Paisagem. Isso porque o espaço sertanejo é, para Adonias, o equivalente da *madeleine* proustiana, de tal modo que as histórias e sensações do passado se impõem ao presente da narração, em uma co-presença

⁶³Situação explicada por Adalberto Bastos Neto: Ao explicar as relações espaço-temporais no romance, sob o conceito de cronotopo, Bakhtin demonstra que essas relações determinam a percepção que o homem tem do mundo, forjando um modelo semiótico além do mundo da narrativa (BASTOS NETO, 2012, p.112).

típica da “memória-acontecimento”, termo criado por Mariana Luz Pessoades Barros (2011) para explicar a presentificação vívida do passado, em que este não é apenas lembrado, mas experimentado novamente, em fusão com o tempo atual:

Não é apenas o passado que vem à tona, mas a presença de um sujeito no passado. As sensações e emoções são (re)vividas na linguagem pelo enunciatário e pelo enunciador. É este o domínio da experiência sensível. A memória-acontecimento é, então, potência, que pode desestabilizar a diferenciação entre os níveis do protagonista, do narrador e do enunciatário. Da mesma forma que a reminiscência cria uma “ilha” no cotidiano daquele que recorda, a memória-acontecimento se instaura como fratura para o sujeito da enunciação, destacando-se do que é rotina (BARROS, 2011, p.269)

Retomando a definição de acontecimento de Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), em que a experiência sensível predomina e se sobrepõe à racionalidade convencional, e associando-a ao eixo de combinação e seleção de Jakobson, Barros (2011) classifica dois tipos de memória⁶⁴: uma em que esta ação é racionalmente motivada sendo, por isso, associada à contiguidade e ao eixo sintagmático, e outra em que a experiência sensível determina associações paradigmáticas e, por isso, se desenvolvem analogamente à metáfora.

Apesar de Barros desenvolver esses conceitos tendo como ponto de partida obras memorialistas, sejam estas estéticas ou documentais, caso dos memoriais acadêmicos, a associação entre as teorias de Greimas e Jakobson propõe um modo de analisar a questão da representação do ato memorialístico em si, temática e estruturalmente, na criação de simulacros literários. Se em *Galileia* enunciatário, narrador e protagonista das ações não coincidem, como em obras memorialistas, a escolha por um narrador-protagonista resulta em uma narrativa que simula essa coincidência, dando origem a um simulacro do ato rememorativo.

Dessa forma, o romance se estrutura como se o narrador ficcional fosse também o enunciatário e experimentasse, de fato, sensivelmente a memória-acontecimento, transformando-a em discurso⁶⁵ por meio da construção das Imagens poéticas do espaço, condicionadas à memória-acontecimento, visto que esta é sensível e determina a apreensão da realidade desse personagem-narrador, assim como interfere na leitura do enunciatário, determinando um modo específico de apreensão dos conteúdos e significados:

⁶⁴ Lembrando que Walter Benjamin teoriza acerca de uma memória voluntária e de uma memória involuntária, ligadas, respectivamente, à vivência e à experiência (BENJAMIN, 1989).

⁶⁵ A respeito de Nava, Barros afirma que o narrador “vai em busca de documentos que lhe permitam desvendar e entender essas outras camadas de tempo escondidas sob a tinta do presente, tornando-as linguagem”, fato também perceptível em *Galileia* por meio da construção das Imagens cronotópicas e poéticas do espaço.

É pensando principalmente na relação entre esses três “eus” que podemos falar numa menor compactação nas obras autobiográficas em que predomina a memória do acontecido, do que naquelas em que predomina a memória-acontecimento, pois é como se, nestas, a distinção entre os níveis em que estão o protagonista, o narrador e o enunciador fosse, para o enunciatário, diluída. A compactação somada ao trabalho estético, mais forte nas obras em que prevalece a memória-acontecimento, provoca a surpresa, favorecendo o envolvimento sensível e afetivo do enunciatário (BARROS, 2011, p.295).

Paralelamente à construção do simulacro rememorativo, o contrato veridictório do romance também se dá pelo viés sensível, sobretudo pelas Imagens, e não pelo inteligível, simulando um discurso memorialista. Citamos, mais uma vez, Barros, para quem o “enunciatário pode ser manipulado por estratégias mais da ordem do sensível (memória-acontecimento) ou mais da ordem do inteligível (memória do acontecido), o que lhe impõe maneiras também diversas de experienciar o texto” (BARROS, 2011, p.288).

Por simular a rememoração em ato, as Imagens definidas pela memória-acontecimento são extremamente sensoriais e estéticas, fato que influencia a apreensão dos valores, significados e conteúdos da obra pelo enunciatário. No caso das Imagens relativas ao espaço, percebemos, além da memória em ato e associadas a esta, simultaneamente uma “subjetividade em ato” (JAKOB, 2005, 2009) e uma “consciência paisagística em ato” (JAKOB, 2009)⁶⁶, isto é, a experiência de um personagem que, estando no mesmo nível diegético da natureza, tenta se apropriar desta, uma experiência simulada esteticamente no caso do romance em questão.

A constatação da simultaneidade dos tempos passado e presente⁶⁷ por Adonias é o melhor exemplo da relação cronotópica entre Imagem-Paisagem e memória, evidenciando não apenas o cronotopo geral do romance, mas o motivo da estrada, que figurativiza o primeiro, pois é

[...]o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. *Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)*; daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico” e etc.; *a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo* (BAKHTIN, 1988, p.349-350 – grifo nosso).

⁶⁶ A “subjetividade em ato”, típica da Paisagem literária, é inaugurada com Petrarca, cuja poesia, marcada pelas “impressões de um sujeito que observa, conhece e vive a natureza” (JAKOB, 2009, p.66, tradução nossa), é instrumento de auto-observação subjetiva (JAKOB, 2005, p.41). Esta subjetividade em ato, relaciona-se com a “experiência paisagística em ato”, caso das obras de Caspar David Friedrich, que retratam pictoricamente a percepção do espaço por um personagem (JAKOB, 2009, p.66).

⁶⁷ “Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e deprimido” (BRITO, 2009, p.7).

Quando Adonias atribui identidade entre os caminhos dos antepassados e os que ele percorre no presente, concretizam-se os conceitos desenvolvidos por Bakhtin acerca da estrada, motivo cronotópico que serve de figurativização da passagem temporal. Portanto, nada mais natural que Adonias perceba a estrada como confluência inevitável do passado no presente, confirmando que, no caso de *Galileia*, a viagem é simultaneamente literal e metafórica, dada a re-vivência do passado familiar e particular, de modo que a estrada que leva à Galileia é, de fato, um “caminho da vida”, marcado pelas passagens históricas das quais foi palco.

Nesse sentido e abordando essa questão cronotópica da estrada e do trânsito em *Galileia*, Santini afirma a existência de “[...] um espaço temporalizado pela experiência individual, qual seja a do próprio narrador” (SANTINI, 2014, p.124). Experiência individual e subjetiva do tempo que, segundo nossa hipótese, é reforçada pelas Imagens, na medida em que são elas que medeiam a percepção do sujeito e a descrição do ambiente que o circunda, consolidando a figurativização. No trecho citado, fica claro que a memória-acontecimento está definindo tanto a Imagem do sertão quanto o cronotopo romanescos, pois passado e presente fundem-se na percepção do cenário sertanejo, abolindo fronteiras temporais e mitificando um espaço atemporal – definição que permeia todo o romance.

Sobre as relações entre memória, tempo e espaço Bachelard afirma que “é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas”. (BACHELARD, 2008, p.29). Apesar de não acreditarmos na existência de figuras “fósseis” da memória em *Galileia*, dado o seu caráter dinâmico e frequentemente marcado pela memória-acontecimento, interessa-nos a “materialização” das lembranças nos espaços em uma relação proporcional entre uma maior consistência imagética e uma espacialização bem definida, situação manifesta pelas Imagens galileianas, ápice da figurativização na qual o sertão é comumente associado ao passado. Logo, a primeira Imagem que temos desse sertão é um espaço simultaneamente passado e presente, em uma reunião típica da definição de Imagem para Bosi (1977):

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo [...] A Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele (1977, p.13).

Nota-se que os conceitos de Imagem mental elaborados por Bosi (1977) estão em consonância com a definição de memória-acontecimento desenvolvida por Barros (2011), pois o teórico aborda a interferência do passado, em forma de Imagem, no campo de presença sensível do sujeito. Assim, em *Galileia*, a construção do sertão por meio de fragmentos descritivos leva em conta os discursos e as impressões anteriores de Adonias em relação ao espaço, em que a imagem do passado – suas memórias e impressões – interfere na apreensão da Imagem-Paisagem presente.

Ambas as definições, de Bosi e Barros, explicam a relação entre Adonias e o seu meio, já que, ocasionada pela memória-acontecimento, a percepção de uma simultaneidade temporal, em que os tempos não se anulam nem perdem suas características individuais, cria a primeira Imagem desse espaço, em que os tempos coexistem como realidades paralelas. Essa simultaneidade é percebida sensorialmente pelo protagonista, que por meio da visão concreta de elementos do cenário, caso dos caminhos, percebe similitudes subjetivas e objetivas com o passado, criando uma associação cronotópica entre essas duas categorias.

Portanto, a primeira Imagem do sertão é sobremaneira importante, porque se define como Paisagem, delimitando o espaço das ações, as temporalidades e, ao mesmo tempo, a associação simbiótica entre cenário e personagem que, não bastando projetar as suas memórias no espaço, coloca-se entre esses dois tempos, ao afirmar que, tal como os mortos, refaz o mesmo caminho, literal e metaforicamente, e se sente igualmente deprimido, característica atribuída por ele aos falecidos. Dessa maneira, tudo se duplica e amplifica, reforçando a circularidade da vida, assim como dos papéis sociais.

Nesse contato inicial com a narrativa também já fica clara a abordagem estética do espaço que, por meio de uma descrição fortemente sensorializada do sertão e da aridez, dá origem à Imagem-Paisagem. Esta, ao mesmo tempo em que delimita um lugar geográfico, também o qualifica esteticamente por meio de alusões à aridez usualmente atribuída ao local. Isso porque o narrador nos fornece elementos-símbolo dessa aridez, como é o caso da terra seca que se desprende do solo, representada pela figura da poeira, do excesso de luminosidade, do calor e das pedras, metáfora da infertilidade do sertão, conforme vemos no seguinte recorte da primeira citação, em que os elementos constituintes áridos do sertão resumem-no em uma fórmula que coloca, em oposição, os extremos de temperatura e luminosidade versus a baixa umidade, mesmo na temporada de chuvas, prenunciadas, mas cuja promessa continua distante e incapaz de amenizar os sintomas da sequidão:

Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico. / O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade. (BRITO, 2009, p.7).

É importante ressaltar que o esse recorte dos elementos áridos por Adonias é motivado pela sua psicologia que, em determinados momentos, percebe o espaço geográfico e social negativamente, por atribuir a esse a violência familiar, o que ocorre devido às histórias da família e ao espaço ao qual pertencem estarem intrincados na memória do personagem principal, criando um sistema de valores que influenciam na sua percepção deste local. Prova disso é a figura da poeira, inicialmente disfórica e, ao fim do livro, vista esteticamente, em um momento em que o narrador-protagonista, mais resolvido com suas origens espaciais e familiares, percebe características positivas do espaço, indo além da visão negativa que enxerga apenas a aridez.

Além disso, nesse trecho, a reiteração de “traços figurativos” e figuras relacionados ao tema do sertão-árido cria uma ilusão referencial, a qual de acordo com Greimas e Courtés (2008) é

resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido “realidade”, aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da “realidade” e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica (2008, p.251).

Por depender do “sistema das conotações sociais subjacentes ao conjunto das semióticas” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.251) para se concretizar, a impressão referencial do espaço sertanejo em *Galileia* é obtida através da menção aos estereótipos arraigados culturalmente que atribuem a seca ao sertão, sendo que as figuras que reiteram essa conexão garantem uma ilusão referencial, auxiliando-se, nesse caso, dos já citados discursos intertextuais que colaboram na construção de discursos sobre o sertão.

Logo, temos uma descrição minuciosa de características de um espaço árido, resultando na criação de uma Imagem-Paisagem do sertão-árido. Ao longo da obra, essas referências ao cenário e à aridez rareiam, mas o espaço da narrativa já está instaurado, influenciando a leitura do romance como um todo, justamente por conta do interdiscurso com outros textos típicos desenvolvidos no mesmo eixo paradigmático. Portanto, a intertextualidade e

interdiscursividade, em conjunto com a mitificação e estetização do cenário, são responsáveis pela definição de um sertão literário galileano.

Essas figuras da aridez não visam apenas criar uma ilusão referencial, mas, principalmente, uma Imagem poética do sertão-árido, a qual apesar de influenciada pelas referências textuais e pelo contexto social, não se resume a estes. Essa Imagem é construída por meio da seleção e hierarquização de elementos tornados símbolos do sertão, como podemos ver pelas sinédoques particularizantes (LOPES, 1986, p.21) do exemplo anteriormente citado: o sol, a poeira, o calor e as pedras. A descrição do sertão é, portanto, sintética, construída por meio de palavras e descrições isoladas que, juntas em uma montagem cinematográfica de justaposição, fazem às vezes da descrição detalhada, caso do sol e da poeira, vocábulos em relação direta na estrutura sintática da frase, que, por isso, sugerem a sua associação empírica, para além do discurso, ao mesmo tempo em que instauram, neste, a Imagem de um espaço ressequido.

Esta caracterização é dinamizada quando estes dois elementos determinantes do sertão, sol e poeira, são contextualizados pelo período específico do dia que, devido a sua luminosidade típica, modifica a apreensão dos mesmos. A dinamização é característica da Imagem, segundo Bosi (1977), e potencializa a descrição, pois ao subordinar as referências espaciais do sertão às temporais, define um modo particular de apreensão deste local, especificando-o rumo a uma Imagem-Paisagem. Na verdade, como citamos acima, essa especificação do espaço pelo tempo é característica cronotópica da Paisagem, dado que o espaço está impregnado de marcas temporais.

Dessa maneira, se o real é inapreensível *per se*, a linguagem poética visa reestabelecer a conjunção entre o objeto e a pessoa, perdido no momento em que a língua se torna convencional e arbitrária. Longe de ser ponto passivo, essa acepção da língua e das linguagens é constantemente retomada e reelaborada ao longo da teoria literária, como analisa Compagnon em *O demônio da teoria* (2010), no qual o problema histórico da mimesis e da referencialidade é abordado, problematizando, por exemplo, a crença de autores como Barthes, para quem a língua é fascista e seu referente não se encontra no mundo natural, mas em seu próprio sistema.

Esta abordagem, para a qual o referente da língua é interno, chamada de “conotativa” por Courtés e Greimas (2008, p.531), é retomada por este último, não apenas na definição que faz das teorias de Barthes, como também no seu livro *Da Imperfeição* (2002), em que ele analisa o já mencionado “acontecimento”, no qual as representações que medeiam a nossa experiência com o mundo são, momentaneamente, re-significadas e desautomatizadas.

No primeiro caso, o verbete de Veridicção explica que a abordagem conotativa da língua difere da denotativa, na qual “imagina-se que a linguagem cole inocentemente às coisas; no segundo (caso), ela constitui uma tela mentirosa destinada a ocultar uma realidade e uma verdade subjacentes” (2008, p.531). É justamente essa figura da tela mentirosa que será retomada em *Da Imperfeição*, na medida em que Greimas usa a expressão “tela do parecer” para denominar as usuais relações e representações feitas no cotidiano e mediadas pela linguagem.

Se, desde Saussure, como também nota Compagnon (2010), é impossível pensar em uma língua que se “cole” à realidade, dada a teoria proposta pelo linguista, em que o signo linguístico é composto de sua imagem acústica e do conceito a ela relacionada, tirando da equação o mundo natural, a literatura, de maneira geral, tenta reproduzir a linguagem adâmica, em que, supostamente, havia essa conjunção entre língua, objeto e homem. Nesse sentido, a última obra de Greimas aborda, justamente, as rupturas da representação, indo em direção a uma conjunção quase metafísica com a realidade, abordada na literatura e propiciada por ela.

Dessa maneira, acreditamos que a Imagem, por sua alta densidade semântica e poética, caracteriza um acontecimento, no qual as representações automatizadas do mundo natural são quebradas, ainda que haja forte conexão com os seus intertextos/discursos. Nossa hipótese é baseada nas concepções de Octavio Paz e Alfredo Bosi, autores que abordam a Imagem como uma figura preta de significados, no qual forma e conteúdo, em simbiose, tentam burlar os limites “fascistas” impostos pela língua à representação.

Definindo a Imagem e a função poética, Paz afirma que

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo este conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção dá-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas. Assim, o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade. Nossa experiência da pluralidade e da ambiguidade do real parece que se redime no sentido. À semelhança da percepção ordinária, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade (PAZ, 1972, p.46).

Nesse sentido, se a imagem mental “é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 1977, p.13), a Imagem poética é uma tentativa de discursivizá-la. É, portanto, o momento máximo da re-apresentação, em que a existência do objeto é simulada, muitas vezes sensorialmente, como

é o caso da Paisagem de *Galileia*. Com isso, percebemos que a definição da Paisagem por Jakob se aproxima dos conceitos relativos ao acontecimento greimasiano e à Imagem poética, em especial no que diz respeito à relação mantida entre sujeito e objeto, mediada pela representação estética:

A relação com a natureza, causa e finalidade da procura por parte do sujeito, é, *strictu sensu*, invisível e impossível de representar. Mesmo assim, a imagem, concreta e real, instaura-se, atuando contemporaneamente como fonte de prazer estético. O desejo de reestabelecer a relação com a natureza é de ordem intelectual e moral, *mas a reapropriação, a relação reencontrada definitivamente não é: ela é puramente estética*. Não é andando em direção à natureza que o sujeito a reencontra. Estar na natureza, perscrutá-la nos seus detalhes mais íntimos, frequentemente reforça a convicção do não-pertencimento e da diferença fundamental que separa o homem da natureza. *A relação se constitui pela e na imagem e, em um primeiro momento, adquire a forma da imagem-paisagem*. Essa última não funciona como fusão entre sujeito e natureza; se limita, antes/preferencialmente, a revelar uma ideia de natureza com a qual o sujeito poderá, oportunamente, fundir-se esteticamente (JAKOB, 2009, p.42, 43, tradução nossa, grifos nossos)⁶⁸.

Se por um lado Jakob alude ao acontecimento greimasiano, quando afirma a conjunção entre sujeito e objeto estético, por outro lado o autor aborda o processo pelo qual essa relação é instaurada, remetendo aos conceitos de Imagem poética. Jakob, fundindo os conceitos de Imagem e de acontecimento sob a alcunha de Paisagem, propõe que Imagem-Paisagem é o meio pelo qual o sujeito, separado da natureza, identifica-se com esta, reconhecendo-se no espaço natural circundante a partir de sua individualidade.

A abordagem do espaço pelo narrador-protagonista em *Galileia* é exemplar dessa situação, haja visto que, na impossibilidade de compreender ou apreender o espaço *per se*, o sertão é assimilado sensorial e esteticamente por Adonias. O conhecimento prévio do espaço pelo narrador-protagonista Adonias não impede seu re-conhecimento pelo viés estético e o conseqüente abalo repentino que este provoca frente à natureza, que mesmo procurada e perscrutada racionalmente por ele, golpeia-o esteticamente e fatalmente.

Como a conjunção entre sujeito e natureza não é nem mítica nem utilitária, mas estética,

⁶⁸ La relazione con la natura, motore e finalità della ricerca da parte del soggetto, è *strictu sensu* invisibile e impossibile da rappresentare. L'immagine, concreta e reale, vi arriva comunque, fungendo contemporaneamente da fonte di piacere estetico. Il desiderio di rifondare la relazione con la natura è di ordine intellettuale e morale, ma la riappropriazione, la relazione ritrovata non lo è affatto: è puramente estetica. Non è soltanto andando *verso* la natura che il soggetto la ritrova. Trovarsi nella natura, scrutarla fin nei suoi dettagli più intimi, rinforza spesso la convinzione della non-appartenenza e della differenza fondamentale che separa l'uomo dalla natura. La relazione si costituisce attraverso e nell'immagine, e prende, in un primo tempo, la forma di immagine-paesaggio. Quest'ultima non funziona come fusione tra soggetto e natura; si limita, piuttosto, a rivelare un'idea di natura con la quale il soggetto potrà, all'occasione, fondersi esteticamente (JAKOB, 2009, p.42-43)

a experiência paisagística, pressupõe, portanto, uma mediação. Não à toa, Jakobson utiliza o termo artilização (*artialisisation*), de Alain Roger⁶⁹, para se referir à transformação do “*paese*”⁷⁰ em “paisagem” (JAKOB, 2009, p.16), ou seja, é por meio do processo artístico que o espaço natural e familiar é transformado em Paisagem. Conforme vimos, mesmo a experiência paisagística *in situ* é influenciada pelos intertextos paisagísticos e isso significa que a experiência paisagística é um *processo* resultado da interação da subjetividade individual e do imaginário cultural coletivo. Fato evidente na Imagem-Paisagem do sertão em uma tarde específica, em que a construção o especifica progressivamente, sem uma descrição propriamente dita, simulando, com o auxílio da montagem, uma experiência paisagística, isto é, um *percurso* de percepção não-linguística do espaço. Para Eisenstein, isso é resultado da montagem, cuja força reside:

[...]no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. (EISENSTEIN, 2002b, p. 29)⁷¹.

Em uma linha de pensamento paralelo, Bachelard afirma a necessidade do leitor de ir ao encontro do ato criador do poema – relacionado por nós ao processo do qual fala Eisenstein, simulando a irrupção da criação poética da Imagem, na qual, para o fenomenólogo, as distâncias entre individualidade do sujeito e objetividade da realidade são transformadas em uma existência dialética:

pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte a sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões (BACHELARD, 2008, p.4).

Apesar de partirem de diferentes pressupostos teóricos⁷², ambos os autores acreditam

⁶⁹ Para criar o termo, Roger se baseia em Charles Lalo, que por sua vez havia se inspirado em Montaigne (JAKOB, 2009, p.15-16).

⁷⁰ Em italiano, o vocábulo “*paese*” pode se referir à país, região ou cidadela, possuindo também o sentido de cidade natal, “terra de origem”.

⁷¹ Yone Noguchi afirma que “são os leitores que tornam a imperfeição do haiku uma perfeição artística” (apud EISENSTEIN, 2002, p.38).

⁷² Bachelard trabalha com o conceito de “fenomenologia da alma” e, portanto, analisa as Imagens como modo de entender a imaginação como potência criadora, como podemos ver na continuação da mencionada citação: “Nessa

que a Imagem é capaz de remeter aos processos de sua criação, suscitando a presença dinâmica do objeto por meio do simulacro da própria potência criadora e poética. Acrescentando as concepções de Jakob (2005), podemos dizer que, ao simular um processo perceptivo, a Imagem-Paisagem exige uma participação análoga do leitor, que desvela a construção estética a partir de sua própria perspectiva. Essa, aliada à perspectiva do sujeito narrativo, instaura o dinamismo característico da linguagem poética e da Imagem:

A paisagem literária, atribuída tanto implicitamente ao olhar de um eu lírico quanto explicitamente apresentada por um protagonista narrativo, pessoal ou autoral, requer sempre um elevado grau de ‘colaboração’ por parte do leitor. As descrições da natureza, e com mais pertinência as paisagens literárias, portanto, possuem em essência um duplo ponto de fuga: de uma parte, a instância interna ao texto, da qual emerge um olhar voltado a um recorte da natureza (tal instância pode estar completamente ausente na descrição ou aparecer atrofiada) e, de outra parte, a instância do leitor, a saber, o ponto de vista de um leitor que reconstrói o olhar ‘interno’. A atividade per se paradoxal da literatura, que consiste na geração de visibilidade mediante meios puramente linguísticos, fenômeno que já empenhava a retórica antiga sob a etiqueta da *enargeia*, no caso da paisagem em concepção restrita é atribuir sentido à múltipla função criativa por parte do sujeito, já que somente a imaginação individual do leitor pode conferir qualidade figurativa àquilo que no texto foi construído como subjetivo. Além disso, seja a perspectiva interna do observador, aquela dos ‘focalizadores’ figurados ou poéticos, seja a perspectiva externa do leitor são de natureza dinâmica, a saber, sujeitas ao tempo. Se a descrição da natureza fornece apenas retratos imóveis e atemporais de um local, mesmo nas representações móveis/variáveis da natureza, a paisagem literária cria visões dotadas de dimensões temporais (JAKOB, 2009, p.44-45)⁷³.

união, pela imagem, de uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de inumeráveis experiências; beneficia-se de observações que podem ser precisas porque são simples. [...] A imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma” (BACHELARD, 2008, p.4).

⁷³ Il paesaggio letterario, sia che esso venga implicitamente attribuito allo sguardo di un io lirico, sia che venga esplicitamente presentato da un protagonista narrativo, personale o autoriale, richiede sempre un elevato grado di ‘collaborazione’ da parte del lettore. Le descrizioni della natura, e a maggior ragione i paesaggi letterari, possiedono dunque in sostanza un doppio punto di fuga: da una parte l’istanza interna al testo, dalla quale emerge lo sguardo volto a un ritaglio di natura (tale istanza può mancare del tutto nella descrizione, risultare atrofizzata) e dall’altra l’istanza del lettore, vale a dire il punto di vista di un lettore che ricostituisce lo sguardo ‘interno’. L’attività di per sé paradossale della letteratura, che consiste nel generare visibilità in virtù di mezzi puramente linguistici, fenomeno che già impegnava la retorica antica sotto l’etichetta di *enargeia*, nel caso del paesaggio in senso stretto è da attribuire alla altrettanto molteplice funzione creativa di senso da parte del soggetto, giacché solo l’immaginazione individuale del lettore può conferire qualità figurativa a ciò che nel testo è stato (p.44) costruito come soggettivo. Inoltre, sia la prospettiva interna dell’osservatore, quella dei ‘focalizzatori’ figurati o poetici, sia la prospettiva esterna del lettore sono di natura dinamica, vale a dire soggette al tempo. Se la descrizione della natura fornisce soltanto, anche là dove vengono rappresentati elementi mobili della natura, immobili ritratti atemporali di un luogo, il paesaggio letterario costituisce vedute dotate di dimensioni temporale (JAKOB, 2009, p.44-45) Il paesaggio letterario, sia che esso venga implicitamente attribuito allo sguardo di un io lirico, sia che venga esplicitamente presentato da un protagonista narrativo, personale o autoriale, richiede sempre un elevato grado di ‘collaborazione’ da parte del lettore. Le descrizioni della natura, e a maggior ragione i paesaggi letterari, possiedono dunque in sostanza un doppio punto di fuga: da una parte l’istanza interna al testo, dalla quale emerge

Logo, o dinamismo da Imagem poética de maneira geral, e da Paisagem especificamente, é resultado da combinação de um duplo vetor perspectivo, composto pelos sujeitos da enunciação e do enunciado. A fim de recriar o percurso perceptivo, na primeira “aparição” do cenário em *Galileia*, os elementos não estão ordenados de maneira causal ou sistematicamente linear, tangendo/concernindo a participação do leitor na sua constituição.

Jakob também aborda a natureza paradoxal da natureza, que consiste em sugerir, por meio de procedimentos técnicos exclusivamente linguísticos, a figuratividade plástica-temporal do mundo empírico. Nesse sentido, percebemos que a linearidade narrativa, conquanto impossível de ser abolida, é minimizada por uma descrição na qual os aspectos do cenário não são enumerados isoladamente, mas apreendidos simultânea e imediatamente em seu conjunto geral, por intermédio das relações de subordinação e de implicância direta uns com os outros, como é o caso do sol e da poeira, definidos por meio de duas temporalidades que os adjetivam: o final da tarde e o período específico do ano, simulando um suposto “imediatismo” entre representação, objeto e a realidade.

Sobre esse esforço literário de dizer o indizível, Paz (1972) afirma que:

A prosa sofre mais do que o verso desta contínua tensão. E é compreensível: a luta se resolve, no poema, com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los. O conceito, ao invés disso, tem que forcejar entre duas forças inimigas [...] Por isso a prosa espanhola triunfa na narrativa e prefere a descrição ao raciocínio. [...] E, alguns casos, para que a marcha não se torne monótona, recorreremos às imagens. Então o discurso vacila e as palavras se põem a dançar. Roçamos as fronteiras do poético ou, com mais frequência, da oratória. Só o retorno ao concreto, ao palpável com os olhos do corpo e da alma, devolve à prosa o seu equilíbrio. Romanistas, cronistas, teólogos ou místicos, todos os grandes prosadores espanhóis narram, contam, descrevem, abandonam as ideias pelas imagens, esculpem os conceitos (1972, p.30).

Assim como Paz, Bosi acredita que a Imagem visa recriar, na linguagem, o imediatismo, a multiplicidade e a simultaneidade do real, ultrapassando as “leis do pensamento racional”,

lo sguardo volto a un ritaglio di natura (tale istanza può mancare del tutto nella descrizione, risultare atrofizzata) e dall'altra l'istanza del lettore, vale a dire il punto di vista di un lettore che ricostituisce lo sguardo 'interno'. L'attività di per sé paradossale della letteratura, che consiste nel generare visibilità in virtù di mezzi puramente linguistici, fenomeno che già impegnava la retorica antica sotto l'etichetta di enargeia, nel caso del paesaggio in senso stretto è da attribuire alla altrettanto molteplice funzione creativa di senso da parte del soggetto, giacché solo l'immaginazione individuale del lettore può conferire qualità figurativa a ciò che nel testo è stato (p.44) costruito come soggettivo. Inoltre, sia la prospettiva interna dell'osservatore, quella dei 'focalizzatori' figurati o poetici, sia la prospettiva esterna del lettore sono di natura dinamica, vale a dire soggette al tempo. Se la descrizione della natura fornisce soltanto, anche là dove vengono rappresentati elementi mobili della natura, immobili ritratti atemporali di un luogo, il paesaggio letterario costituisce vedute dotate di dimensioni temporale (JAKOB, 2009, p.44-45)

que utiliza a língua como ferramenta objetiva sendo, por isso, causal e linear. Na citação acima, Paz se refere a uma dança de palavras, a qual denota esse trabalho do artista em subjugar a marcha linear da prosa racional a fim de criar a Imagem e a simultaneidade da apreensão do real, ou seja, um simulacro artificialmente construído do “real”. Essa opinião vincula-se à de Bosi, para quem o discurso poético

tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências. A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade. Implica sempre um mínimo de expansão, de diferenciação. Se assim não fosse toda linguagem morreria logo depois de proferido o "grito original", a interjeição, a onomatopéia. Mas a verdade é que mesmo a poesia mais primitiva, do esconjuro à palavra ritual e à narração mítica, já exhibe todas as estruturas diferenciais da série fonológica, da morfologia, da sintaxe (atribuição, predicação...). Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma seqüência fono-semântica (BOSI, 1977, p.24).

Ou seja, a língua, por ser arbitrária, convencional e organizada sintaticamente de maneira concatenada, é capaz de teorizar e apreender ideias abstratas e, apesar dessas características tornarem inteligível a comunicação, elas também criam uma distância entre objeto e sujeito. Conquanto não seja possível substituir o imediatismo da imagem visual, a Imagem poética pretende recriar, dentro das regras sintático-semânticas, escapatórias que aludem à plasticidade e ao dinamismo perceptivo por meio de um *processo* artístico (lembrando que, para Jakob, mesmo a experiência paisagística *in situ* não é absolutamente “imediate”, mas sim resultado de um processo intertextual). Isso é possível porque a Imagem poética, como “uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa (BACHAELARD, 2008, p.11) e, devido à sua novidade, “transporta-nos à origem do ser falante” (BACHELARD, 2008, p.7)

Em outras palavras, o triunfo da plasticidade sobre o racional e conceitual encontra a sua expressão na Imagem poética ou na Paisagem, como podemos notar, em *Galileia*, pela subordinação do sol e da poeira ao clima e a dois tipos diferentes de temporalidade (anual e diário), em uma tentativa de “esculpir” um conceito, pretendendo, apesar das regras de descrição linear e lógica, apresentar a plenitude e simultaneidade de um entardecer específico. A descrição do sol e da poeira então se prolonga através da reiteração dos aspectos temporais e da crescente especificidade da Imagem do pôr-do-sol, resultando em uma construção que valoriza o aspecto sensorial, “o palpável com os olhos do corpo e da alma” (PAZ, 1972, p.30), trazendo à tona impressões sensíveis resultantes de sua combinação.

Este fato também é verificável na alusão a dezembro, o mês mais quente do ano em boa parte do país, que, em conjunto com os prenúncios de chuva, cria a impressão de um clima abafado, o que se reflete no personagem, ansioso, deprimido e sufocado pelas situações climática e psicológica em que se encontra⁷⁴. Desta maneira, a sequeidão do espaço se faz sentir por meio das Imagens-Paisagens, resultado da relação simbiótica mantida entre o espaço-objeto e o sujeito, cujo recorte perspectivo e psicológico é, portanto, fator estruturante da narrativa e, especificamente, da abordagem espacial.

Como os aspectos externos e internos ao protagonista são enunciados não por si mesmos, em sua materialidade, mas de modo a suscitar suas qualidades latentes, manifestando a sua presença, o pacto de verossimilhança em *Galileia* é baseado na sensorialidade, diferindo dos contratos de veridicção de obras de cunho naturalistas e/ou realistas, por exemplo, nas quais

o contrato de veridicção que se firma entre enunciador e enunciatário é de que a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade. A linguagem existe para nos apresentar, de maneira transparente, a realidade. Ela é mimese, reflexo, imitação, reprodução. [...] Supõe ela uma equivalência entre o representante e o representado, entre a obra e a realidade, entre o signo e o referente. Essa equivalência, no entanto, só pode ser produzida por meio da ocultação do processo enunciativo, pois, afinal, a representação realista é poiese, o que significa que o texto não é idêntico ao mundo. A equivalência percebida é uma astúcia da enunciação (FIORIN, 2008b, p.199).

No romance em questão “a astúcia da enunciação” é simular a presença do objeto por meio de suas qualidades sensíveis e da perspectiva subjetiva de Adonias, ao invés de propor, por exemplo, uma descrição objetiva do cenário sertanejo aos moldes realistas/naturalistas. Logo, se a apreensão total do objeto por meio da linguagem é impossível, é pelos procedimentos estéticos que a linguagem poética simula a existência de objetos empíricos. Não por acaso, Antonio Candido afirma que “a mimese é sempre uma forma de poiese” (2000, p.13), pois é justamente essa que instaura um pacto de verossimilhança a fim de recriar, diegeticamente, o mundo empírico.

As descrições de objetos do mundo natural compõem a figuratividade que permite, segundo Denis Bertrand, “localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em

⁷⁴ Nossa hipótese da sensorialidade da Imagem do sertão é ainda reforçada quando analisamos a interação entre Davi e Ismael e os elementos do cenário. Esse, representado pelo sol e pela poeira, age efetivamente sobre os dois personagens, sujeitos passivizados que se expõem à ação ativa dos elementos inanimados: “Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva”. A exposição à ação do sol e da poeira sugere consequências sensoriais, representadas pelo calor seco e abafado, mesmo com os prenúncios de chuva.

tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimésis*.” (2003, p.154 – grifo do autor). O mesmo autor ainda afirma que a primeira concepção semiótica de figuratividade é estrutural e “se baseia na correspondência, desdobrada em isotopias discursivas, entre figuras do plano de expressão do mundo natural e figuras do plano do conteúdo de uma linguagem, afetando prioritariamente as categorias espaciais, temporais e actoriais” (BERTRAND, 2003, p.234).

Esse modo de figuratividade é baseado, conforme já explicitamos, no “crer partilhado”, isto é, modos, culturalmente definidos, de circulação das construções figurativas, que podem tanto tender para as iconizações “que engendram 'efeitos de real’”, por rerepresentarem figuras do mundo, quanto para a abstração, (BERTRAND, 2003, p.234), caso dos discursos científicos. No entanto, a essa primeira forma de se pensar a figuratividade, acrescenta-se uma segunda, desenvolvida, sobretudo, a partir das já mencionadas formulações de Greimas em *Da Imperfeição* (2002). Nesse livro, o estudioso nos fala que

A figuratividade não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível (GREIMAS, 2002, p.74).

E Denis Bertrand, por sua vez, abordando a “segunda concepção de semiótica”, fundamentada nos conceitos figurativos greimasianos da “imperfeição”, define esta como

[...] desprendida, doravante, da “representação” – ao mesmo tempo mimesis e interpretação –, essa definição mais elementar da figurativização, retornando para junto do próprio ato sensorial, integra uma abertura para outras virtualidades além das aceitas pela doxa do visível e do legível. Ela leva o olhar para os modos de “contato” pelos quais o sujeito vem aderir à substância do conteúdo, para o próprio lugar das percepções, ao mesmo tempo legadas pelo uso, depositadas na linguagem e esmiuçada nos discursos. (BERTRAND, 2003, p.238)

No presente trabalho creditamos às Imagens-Paisagens a função de entreabrir essa “tela do parecer”, por acreditarmos que elas são responsáveis por fazer “o sujeito aderir à substância do conteúdo”, já que em momentos específicos da narrativa oferecem alta carga de significação condensada em períodos breves, nos quais os modos de apreensão sensível são valorizados, caso das figuras do sol e da areia, ícones por possuírem alta densidade sêmica e serem referências diretas a objetos do mundo sensível, tornando-os inteligíveis.

Desse modo, o modo como essas figuras se combinam no interior do discurso, explicado

acima, fazem delas essa tela do parecer em que a própria materialidade discursiva reproduz os modos de percepção sensível da realidade, situação verificável na maneira como as figuras do sol, poeira e o fim de tarde são configurados para sugerir as sensações do calor seco e marasmódico, dando origem à Imagem-Paisagem, que, à diferença da descrição, recorre às impressões para se erigir:

Se poderia proceder um passo a mais distinguindo entre textos que descrevem de modo empírico e textos que descrevem de modo impressionístico e aceitar como paisagem literária somente esses últimos. As paisagens literárias seriam então não descrições, mas representações em relação espacial com a natureza; o termo 'representação' remete aqui à possibilidade de exprimir com meio literários a falsidade da impressão extraída da natureza (JAKOB, 2005, p.37, tradução nossa)⁷⁵

Essa descrição expressiva preza pelo aspecto qualitativo de uma “natureza que se revela a um sujeito” (JAKOB, 2005, p.43). Ainda nos parágrafos inaugurais do romance, supracitados, temos outra construção que desvela uma experiência paisagística em ato, pois a Imagem-Paisagem reproduz a apreensão dos objetos sensíveis, caso da luminosidade excessiva, sintetizada na seguinte frase: “Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico” (BRITO, 2009, p.7). Na verdade, o que se apreende é justamente a abundância de luz, e não a própria luz, sensação que se reconstrói por meio de expressões que qualificam o céu, caso da menção às lentes necessárias devido à potência do azul celeste, capaz de cegar quem se atreve a olhar diretamente para ele.

A potência do sol é aqui apreendida por meio da metonímia da luz, seu efeito. Esta, por sua vez, é percebida em sua qualidade superlativa, a luminosidade excessiva, descrita por meio de uma metonímia sensorial, uma vez que a apreendemos pelo seu efeito – a necessidade de usar lentes, de maneira que não é a cor do céu que cega, mas, sim, sua luminosidade. A especificação da cor azul também é uma metonímia/sinédoque, pois além de referir-se a uma “parte” característica do céu, a cor proveniente do espectro de luz do próprio sol, também alude ao efeito de um céu claro, onde este predomina.

Acerca da metáfora, da metonímia e da sinédoque, Lopes afirma que enquanto a primeira se caracteriza por “referências paradigmáticas com relações de similaridade impróprias” (1986, p.22), as segundas são construídas por meio de “referências sintagmáticas

⁷⁵ Si potrebbe procedere un passo oltre distinguendo fra testi che descrivono in modo empirico e testi che descrivono in modo impressionistico ed accettare come paesaggi letterari solo questi ultimi. I paesaggi letterari sarebbero allora non descrizioni, ma rappresentazioni in relazione spaziale con la natura; il termine 'rappresentazione' rimanda qui alla possibilità di esprimere con mezzi letterari l'illusorietà dell'impressione ricavata dalla natura. (JAKOB, 2005, p.37)

que se fazem com relações de contiguidade impróprias ou desviadas” (LOPES, 1986, p.21). Em relação especificamente à metonímia, Lopes nos diz que esta “aparece como uma figura que afeta a contiguidade das combinações que formam sintagmas mais ou menos cristalizados, memorizados em bloco na competência dos falantes” (1986, p.23).

Vê-se também que a Imagem-Paisagem é ainda complementada pela metáfora “nuvens de cinema épico”, expressão na qual as noções de similaridade paradigmáticas estão, no caso, rompidas (LOPES, 1986), visto que o céu é associado ao campo da arte, cinematográfica ou literária. Isso porque as nuvens estão adjetivadas pelo cinema, o qual, por sua vez, está adjetivado por um gênero lírico-dramático em que se narram histórias heroicas de personagens em um mundo mitificado e, portanto, mágico. Desse modo, entre o cinema épico, que incorpora as características formais e temáticas do gênero literário, e as nuvens – sinédoquicas em relação ao céu, teríamos como semas intersectores, o fundamento da metáfora (LOPES, 1986, p.29), a grandeza e imponência, comum a ambos e gerando uma Imagem, caracterizada segundo Bosi (1977) pelo simulacro de simultaneidade perceptiva e, por outro lado, pelo uso de analogias, a partir das quais “o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras” (BOSI, 1977, p.29). No caso, fica claro que o “sabor da imagem” e a sua súbita apreensão decorrem da construção metafórica que associa o céu ao cinema.

A esse respeito, vale ressaltar que o termo – ou expressão – metaforizante tem dupla acepção, uma literal e outra figurada, sendo que o sentido desse último é definido pela sua posição e relação sintagmática, o enquadramento de que falamos anteriormente. Nesse sentido, Fiorin afirma que Hjelmslev “Ao buscar precisar o que é a conotação, mostra que a denotação é a união de uma expressão com um conteúdo, enquanto a conotação é o signo cujo plano de expressão é um signo” (2008a, p.71). Em outras palavras, enquanto o signo denotativo refere-se a um conteúdo verbal, o signo conotativo “transforma” esse conteúdo em plano da expressão.

No caso em questão, o conteúdo literal “gênero cinematográfico” é alçado ao plano da expressão porque as características específicas a ele, no caso a visualidade que alude a uma grandiosidade, é o conteúdo dessa relação metafórica. Portanto, se o gênero alude, indiretamente, à vastidão e grandiosidade visual, assimilando estruturalmente o tema desses filmes, o conteúdo passa a ser não o gênero em si, mas as características a ele relacionadas. O aspecto visual da Imagem é, então, valorizado e potencializado, sendo que a expressão “nuvens épicas” conota um grandioso, vasto céu cristalino, no qual suas nuvens, igualmente luminosas, são sinédoques tanto do céu quanto de sua luz.

Com isso queremos demonstrar que, apesar de estarmos diante de uma Imagem-Paisagem sensorial prontamente apreendida pelo enunciatório, a construção que leva à assimilação sensorial “imediate” do cenário é complexa e hierarquiza saberes para simular uma presença. Mais do que isso, segundo Bosi, a Imagem é “uma conquista do discurso sobre a sua linearidade” (BOSI, 1977, p.28), na medida que “não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais” (BOSI, 1977, p.28).

Ou seja, há uma montagem que gradativamente associa elementos a fim de construir uma Imagem. Esta, segundo Chklovski:

[...] é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo, simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem ser os objetos) [...] (CHKLOVSKI, 1917, *In*: TOLEDO, 1976, p.42).

No caso do romance *Galileia*, a Imagem poética não apenas possui função semelhante a outros procedimentos técnicos e estilísticos, mas se constrói justamente na associação destes, em uma operação de montagem, para a construção de uma “impressão máxima” que, se não abole a diferença entre objeto e linguagem, minimiza essa diferença nos meandros de sua prosa.

Descrevendo a diferença entre a “operação unificadora da imagem” em oposição à percepção e à representação usual da realidade, Paz afirma que

Todas as nossas versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. – não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo ou descrevê-lo. Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas essas notas dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado. No curso do processo descritivo foi-se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. A princípio, a cadeira foi apenas forma, mais tarde uma certa espécie de madeira e finalmente puro significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar-se. No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido (PAZ, 1972, p.46).

Nesse trecho, notamos uma consonância entre as definições de Bosi e Paz, na medida em que ambos reiteram que a simulação de simultaneidade é um complexo *processo*

característico da Imagem poética, caso da descrição do céu no romance de Brito, na qual é perceptível a operacionalização dos procedimentos estéticos na construção de uma Imagem, que apresenta um firmamento presentificado, resultando em uma “impressão máxima”. Esta se efetua por meio da singularização, que desautomatiza a percepção do objeto, como afirma Chklovski:

Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido'. / E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado (CHKLOVSKI, 1917, *In: TOLEDO, 1976, p.45*).

No mesmo artigo, Chklovski explicita a relação entre singularização e Imagem, afirmando que “quase sempre que há imagem, há singularização” (CHKLOVSKI, 1917, *In: TOLEDO, 1976, p.50*). Isso significa que as concepções do teórico russo são similares às dos outros teóricos já abordados, como Jakob, Greimas, Eisenstein e Paz, os quais também acreditam nesse prolongamento perceptivo da forma artística, em detrimento do que acontece no cotidiano, quando o processo de percepção, ou de montagem, visa um fim específico. No caso da Imagem, por exemplo, Paz (1972, p.49) afirma que o “sentido último da imagem” é ela mesma, reiterando o fato de que no campo artístico, o processo de facção da obra e os procedimentos utilizados são enfatizados.

Também depreendemos do texto de Chklovski que a singularização não visa apenas renovar a representação textual, mas a própria percepção do real, concepção essa retomada por Greimas em *Da Imperfeição* (2002), na medida em que o acontecimento fratura as malhas invisíveis da representação sedimentada, influenciando o sujeito da percepção. Tendo isto em vista, em análise do texto de Tournier, Greimas vai afirmar que, após o “acontecimento” houve “uma descontinuidade no discurso” e uma “ruptura na vida representada” e que

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e ‘o momento de inocência’. A passagem a esse novo ‘estado de coisas’ se manifesta como a ação de uma força que vem do exterior: o deslumbamento é, de fato, segundo os dicionários, o ‘estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz’ (GREIMAS, 2002, p.26).

No caso analisado acima, fica claro tanto a relação da Paisagem com a Imagem, quanto a duplicidade desta, haja vista que de um lado ela é a descrição do cenário mediada pela psique do narrador-protagonista, que vivencia uma experiência que, se não se caracteriza por ser um acontecimento, dele se aproxima. De outro lado, a Imagem é experimentação estética para os leitores, porque causa a sensação de estranhamento e desautomatização, marcando uma fratura da descrição cotidiana do sol, do céu, das nuvens e dando-os como “visão e não como reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1917, *In*: TOLEDO, 1976, p.45), fato que também caracteriza o conceito de Paisagem.

Para Paz, “o verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, cria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas *apresenta*. Recria, revive nossa experiência do real” (PAZ, 1972, p.46), situação relacionada à Imagem, composta pelos procedimentos estético, que apresentam um objeto por meio dos meandros poéticos. Isso porque a Imagem “recria, revive nossa experiência do real” (CHKLOVSKI, 1917, *In*: TOLEDO, 1976, p.46), sendo que a descrição do céu em *Galileia* visa exatamente recriar essa experiência do real por meio da sensorialidade, oferecendo um novo modo de leitura que desautomatiza as relações instauradas entre signo, significado e significante. Para tanto, o céu é apresentado em suas características latentes, direcionando nossa percepção não para a sua existência inteligível, mas pela sua existência sensível.

Nesse sentido, é interessante lembrar a teoria de Peirce (1977), para quem a realidade comunica a partir de relações de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade tem como característica o signo enquanto qualidade pura e simples, o que acarreta potencialmente possibilidades, já a secundidade marca a existência singular de um objeto em meio a outros, enquanto a terceiridade é “lei”, uma vez que “o objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma idéia abstrata, lei armazenada na programação lingüística de nossos cérebros.” (SANTAELLA, 1998, p. 67)⁷⁶.

Em outras palavras, a qualidade é a apreensão pura e simples de algo, despertando sentimentos que não mantêm relações com outros signos. A secundidade consiste justamente em relacionar dois signos, contextualizando-os. As relações estabelecidas entre signos na secundidade podem, devido a associações comuns, virar símbolos, “leis”, o que caracteriza a terceiridade.

Para Peirce, a arte é justamente o terreno onde há uma procura pela primeiridade, o

⁷⁶ Apesar de acreditarmos que existe uma semelhança entre a primeiridade peirciana e a noção de acontecimento para Greimas, as semióticas de linha francesa e americana diferem em sua essência, prova disso é o termo “icone”, o qual possui definições radicalmente diferentes em cada uma das semióticas.

primeiro acesso ao signo, ainda não inteligível pela razão. No caso em questão, podemos associar a primeiridade peirciana à Imagem e ao acontecimento, visto que todas essas concepções abordam o signo como presença sensível, inclusive, se pensarmos que o símbolo, pertencente à terceiridade, representa os significados consolidados pela tradição e pelo uso. Vale ressaltar que, uma vez apreendidas as qualidades do objeto, há uma progressão rumo à racionalização dessa apreensão, assim, notamos que Adonias, uma vez extasiado pelo sol, imediatamente depois racionaliza essa experiência, afirmando que a beleza que o extasia é armadilha (BRITO, 2009, p.7).

Há, portanto uma quebra nas usuais representações, posto que nessa primeira Imagem-Paisagem do sertão, definidora de todas as demais, o protagonista se vê subitamente imerso em um ambiente que não compreende racionalmente, fazendo uso de analogias, metáforas, metonímias e sinédoques a fim de tentar reproduzir, no discurso, aquilo que sente. Isso porque, como nos diz Bosi, retomando Karl Buhler⁷⁷, “O discurso acha meios de trazer a matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la. Os meios (no caso, procedimentos) visam a compensar a perda do imediato, perda fatal no ato de falar” (BUHLER *apud* BOSI, 1977, p.24). Estamos, então, diante do acontecimento greimasiano, em que a “tela do parecer” oferece algo mais, inominável:

Algo, não se sabe bem o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro mas tudo isto de uma só vez. Nem sequer isso: outra coisa. Cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois, susceptível de todas as interpretações: crê-se aí reconhecer a madeleine que remete às imemoráveis nascentes do ser; ela faz nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da imperfeição./[...] englobada pela cotidianidade pragmática ou cognitiva, a apreensão de outra coisa, daquilo que é não-sujeito para o sujeito, efetua-se sobre o plano sensorial. O espaço organizado da percepção se converte em uma extensão biomática em que todas as espécies de sinestésias são possíveis. Admite-se facilmente que as ordens sensoriais estão dispostas em estratos de profundidade, segundo uma hierarquia instituída, de certo modo, pela distância que separa o sujeito do objeto alvo. Assim, inclusive no mundo racionalizado da visão – o mais superficial dos sentidos –, distinguem-se os níveis escalonados do eidético, do cromático e, em última instância, da luz (GREIMAS, 2002, p.70).

⁷⁷ “[...] o homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias, apartado da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos escutar, a mão "apreender", e busca o caminho de volta, trata de lograr uma apreensão plena do mundo concreto, salvando o silabeio, no que é possível” (BUHLER *apud* BOSI, 1977, p.24).

Em outro trecho, Bosi afirma: “Na verdade, se excetuamos a onomatopéia, que resulta de um esforço de transpor no som da voz o som das coisas, não se dá isomorfismo absoluto na linguagem humana. Saussure já o disse quando postulou a criação social do signo como pedra angular do sistema. Com outro enfoque, Karl Bühler mostrou que, se o homem tivesse ficado jungido à onomatopéia, jamais teria encontrado condições para trilhar o caminho do discurso” (1977, p.45).

O acontecimento marca, portanto, a irrupção da Imagem *no* sujeito a partir da estesia, que possibilita a conjunção entre objeto e sujeito. Esta, conquanto plenificante, jamais é uma experiência absoluta e eterna, apesar de indiciá-la. A definição de Paisagem por Jakob (2005, 2009) parte de pressupostos similares, isto é, a experiência Paisagística, mesmo quando procurada racionalmente, só se efetua a partir da sensorialidade estética, que instaura a conjunção entre sujeito e o seu objeto. Desse modo, para Jakob, a Paisagem também oferece uma “quebra” nos paradigmas e na percepção do espaço, apesar da possível procura por parte do sujeito e da influência, inclusive *in situ*, do imaginário imagístico na experiência paisagística:

É pela visão estética que o sujeito recupera a natureza, apropriando-se desta por meio das representações. A experiência estética remete, ao menos segundo *A crítica do juízo*, de Kant, a uma ordem particular, não discursiva, que rompe com o cotidiano. Transcende toda determinação lógica e funde momentaneamente o sujeito com o seu objeto. O *con-funde* e o une pelo ou no encontro com um objeto: obra de arte inicialmente, natureza posteriormente./ Experimenta-se esteticamente a natureza após o desejo de recuperá-la, ou melhor, de recuperar a relação com essa. Uma relação motivada e induzida pelo sujeito que mostra interesse pela natureza. No entanto, no momento em que a relação se concretiza, essa acontece desinteressadamente, *surpreendendo* o sujeito. A experiência estética da natureza, resultado, ao mesmo tempo, de uma mediação (por isso é intencional) e da imediatez (pois acontece na “graça” do momento), reúne a espera com o imprevisto, o interesse com a sua ausência, sendo tanto subjetiva quanto geral. Ultrapassa os limites entre sujeito-natureza que estão na base da procura desta e confunde os dois pólos no interno do fenômeno constituído. Tal relação com a natureza, ainda que procurada intimamente, assume na experiência estética a característica do encontro, do *acontecimento* (JAKOB, 2009, p.42-43, tradução nossa, grifos nossos).⁷⁸

Além disso, tanto Jakob quanto Greimas aludem ao processo da experiência, iniciada a partir do sentido da visão. No caso de Greimas, o estudioso afirma a existência de uma hierarquia de sensações, sendo que o eidético mencionado é o mais superficial e a percepção luminosa seria o nível mais profundo, palavra que para o estudioso significa intimidade,

⁷⁸ È attraverso la visione estetica che il soggetto recupera la natura, appropriandosene tramite rappresentazioni. L'esperienza estetica rimanda, almeno secondo *La critica del giudizio* di Kant, a un ordine particolare, non discorsivo, che rompe con il quotidiano. Transcende ogni determinazione logica e fonde momentaneamente il soggetto con il suo oggetto. Lo *con-fonde* e lo unisce attraverso o nell'incontro con un oggetto: opera d'arte inizialmente, natura poi./ La natura si esperisce esteticamente dopo aver desiderato di recuperarla, o meglio di recuperare la relazione con essa. Una relazione motivada e indotta dal soggetto che mostra un interesse per la natura. Tuttavia nel momento in cui ha luogo, questa avviene disinteressatamente *sorprendendo* il soggetto. L'esperienza estetica della natura è nel contempo il risultato di una mediazione (è perciò intenzionale) e dell'immediatezza (si dà nella 'grazia' del momento), mette insieme l'attesa con l'imprevisto, l'interesse con l'assenza di interesse, ed è sia soggettiva che generale. Oltrepassa il confine soggetto-natura, che sta alla base della ricerca della natura, e confonde i due poli all'interno del fenomeno costituito. Tale relazione con la natura, anche se intimamente cercata, assume nell'esperienza estetica la caratteristica dell'incontro, dell'evento (JAKOB, 2009, p.42-43).

“arrebatamento”, como ele afirma na análise do texto de Tournier já mencionada (GREIMAS, 2002). Essa luminosidade, caracterizada justamente pelo seu excesso, também se liga ao que dissemos sobre a primeiridade peirciana, pois esta compreende as relações sinestésicas e estéticas mantidas com o referente em sua brutal natureza e imediatismo. Ou seja, a primeiridade é o reino da mediação racional e simbólica minimizada, da apreensão das qualidades do referente *per se*. É, por isso, associada à arte, de maneira geral, justamente porque não possui as relações automáticas e sedimentadas do corpo social.

Retomando o excerto de *Galileia* citado anteriormente, nota-se um ciclo que inicia com uma abordagem racional do espaço por parte de Adonias, passando por um momento de extasiado sensorial provocado pelo espaço circundante. Inclusive, a Imagem do sol excessivo é construída por meio da simulação de sua luminosidade descendente, em vias de arrebatá-lo o sujeito. No entanto, logo após esse instante de estesia, o narrador-protagonista cede à racionalização do espaço e a sua situação, classificando por fim a beleza inebriante do sertão como uma astúcia do espaço para disfarçar seu perigo iminente, representado pela sensação de sequidão marasmática desencadeada pela potência da iluminação solar, cujo calor é igualmente excessivo. Todavia, independentemente da mudança de opinião de Adonias, a descrição desse acontecimento desencadeia uma Imagem que, por sua vez, não deixa de ser um arrebatamento estético também para os leitores.

A sedução do sol por meio da sua beleza é, portanto, como já visto, ardil para Adonias, assim como fora para Ícaro na tradição clássica – à qual a palavra “épico” refere-se, também por metonímia/sinédoque. Isto é, para ambos os personagens a potência sedutora do sol é destruidora, pois enquanto luminosidade em demasia é estesia, o calor excessivo é emboscada. Esta dupla acepção da luz solar será analisada por Schøllhammer ao retomar o pensamento de Bataille (1992):

Para Bataille a vontade de 'ver mais' abandona o domínio do visível para arriscar-se na escuridão do olhar interior, onde a 'visão' reencontra a sua orientação sensual numa experiência incomunicável./ Esta possibilidade é ilustrada pela inversão do mito de Ícaro. Segundo a mitologia, a ambição de contemplar de perto a luz do sol leva Ícaro a ter derretida a cera que fixava as plumas de suas asas e a cair no mar; trata-se de uma alegoria da queda profana. Mas, para Bataille, a elevação em direção à luz solar faz com que o sol absorva, para sua escuridão, o adorador que insiste em contemplar o disco iluminado apesar da dor que isso lhe possa provocar. A luz do sol é apenas a expressão exterior de uma obscuridade interior, da mesma forma que Bataille – num ensaio em *Document* da mesma época, denominado “Sol-ânus” - identifica no sol uma força agressiva e castradora por trás da luminescência aparentemente benevolente. Este 'outro sol' copula com a noite se abre para

uma outra escuridão no interior de tudo o que é visível, como um ânus – o 'buraco mais escuro de todos os buracos' – no qual tudo é absorvido, implode e desaparece (SCHØLLHAMMER, 2007, p.86-87).

Em *Galileia*, a conjunção máxima oferecida pelo sol, é primeiridade absoluta, apreensão sensível, e não inteligível, levando à sedução do sujeito, desejoso dessa plenitude que, no entanto, o aniquilaria como indivíduo. Assim, à beleza funde-se a dor, também erotizada pela estésica figura solar.

Essa duplicidade na interpretação do signo solar é desenvolvida no romance, fazendo com que os dois sentidos sejam explorados, uma vez que a luz ora remete à civilização, ora à barbárie, muitas vezes fundindo os dois significados dentro da narrativa na perspectiva do protagonista. Desse modo, a Imagem do sol, construída por meio da sensação de luminosidade, liga-se tanto à sequeidão e calor provocados pelo sol quanto ao perigo de auto-destruição do sujeito que sucumbe à tentação de comungar com ele, imergindo à própria obscuridade interior que fere, como afirma Schøllhammer. Logo, o sol é o símbolo máximo do sertão-árido, mas também do retorno metafórico de Adonias ao seu passado e ao de sua família, retorno este que, ao início do romance, o protagonista recusa, do mesmo modo como recusa o sol diretamente. Portanto, conforme já mencionamos e retomaremos constantemente, o cenário e personagem estão em fusão.

Por fim, a figura do sol é expandida às metonímicas pedras, quando Adonias afirma que o calor que o enfada vem dessas últimas, espalhadas pelo cenário como plantas rasteiras (BRITO, 2009, p.7). Como o calor advém do sol, e não das rochas, cuja retenção de temperatura é mero efeito da intensidade solar, as pedras, ao absorverem os raios solares e em seguida dissipá-los, colocam-se como fonte secundária de calor, prolongando o efeito causado pelo sol e transmitindo a sensação de abafamento da qual o protagonista reclama. Dessa feita, o calor, produzido pelo corpo celeste dominante, faz-se onipresente, vindo tanto do céu quanto do solo, tornando o sertão um invólucro, cuja matéria-prima são as pedras que dominam extensiva e intensivamente o cenário, já que preenchem visualmente o mesmo, ao mesmo tempo em que reforçam tatilmente a sua presença por meio do calor.

Portanto, dois sentidos determinam a percepção das pedras: a visão e o tato. O primeiro é considerado o sentido mais espiritual por Santo Agostinho (BOSI, 1977, p.17) e o mais intelectual por Greimas (2002, p.71), visto que permite uma distância entre sujeito e o objeto a ser apreendido, enquanto o tato é um sentido mais íntimo, porque pressupõe o contato entre sujeito e objeto:

[...] prolongando assim a isotopia da visualidade pela tatilidade. Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se nele a reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total (GREIMAS, 2002, p.35).

Já Bosi, a respeito da visão, afirma que

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a Idéia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. (BOSI, 1977, p.17).

Vimos que é exatamente por “similitudes e analogias” que essa pedra é apreendida visualmente pela associação do narrador-protagonista destas às plantas rasteiras justamente pelo seu amplo domínio do espaço, mas, por outro lado, apesar do contato ser indireto, o calor que as pedras emanam se sente na pele, tornando a experiência pessoal. Conseqüentemente, a Imagem da pedra se cria e se apreende tanto intelectualmente, como símbolo sinedóquico de um todo maior, o sertão, quanto sensorialmente e metonimicamente, na medida em que o calor que ela emana não está centrado apenas no cenário externo, mas é individualmente sentido *no* narrador-protagonista, que repassa suas impressões no tecido da narrativa.

A combinação dos elementos calor, pedra, silêncio, plantas e sertão, substantivos adjetivantes, define o cenário sertanejo árido, contribuindo na construção da Imagem. A aridez é, portanto, definida tanto sensorialmente, pelo calor que deixa o protagonista enfadado, quanto pela metáfora da infertilidade, resultado da associação entre “plantas rasteiras” e um elemento do reino mineral, a pedra⁷⁹. Nessa metáfora, um “comportamento” inerente aos seres vivos, a reprodução, é atribuído a um ser inanimado, de tal maneira que o espaço descrito emana a Imagem da infertilidade e, conseqüentemente, da aridez, dado que a pedra, infértil, é mais abundante do que a planta, à qual ela é comparada.

Se a metáfora é um jogo de relações paradigmáticas, ela só se atualiza pelas relações sintagmáticas do “enquadramento” ao qual pertence (LOPES, 1986, p.32), pois o termo metaforizante “impróprio” causa estranhamento somente considerando-se o contexto em que

⁷⁹ “O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade” (BRITO, 2009, p.7).

se vincula, o “quadro” (LOPES, 1986, p.33). Nesse caso, a Imagem-Paisagem faz uso da metáfora para construir-se, pois as pedras reproduzem-se como plantas e é, justamente, essa associação incomum que causa estranhamento ao chamar a atenção para uma situação em que o elemento não-vivo predomina sobre o vivo, em um tipo de fertilidade às avessas. Esses campos paradigmáticos opostos possuem como sema intersector a abundância, criando um estranhamento que reforça a infertilidade do sertão, já que nem mesmo uma espécie de planta resistente, que se alastra como praga, é páreo para o domínio da aridez da pedra, metonímia/sinédoque deste espaço. Isso porque o plano de conteúdo de “plantas rasteiras”, a usual resistência a intempéries, passa a plano da expressão, e sua conseqüente reprodução desmensurada, uma vez atribuída ao paradigma mineral, cria um desvio no horizonte de expectativas do enunciatário, chamando a atenção para a falta de plantas, metonímicas da vida, em oposição à maior presença de pedras inanimadas.

Abordando as características da Imagem, Paz assim a descreve:

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. Graças a uma mesma redução racional, indivíduos e objetos – plumas leves e pesadas pedras – convertem-se em unidades homogêneas [...] O mesmo não ocorre com a poesia. O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras e impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição [...] Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles (1972, p.38).

Isto é, a junção de elementos contrários propiciada pela Imagem, reitera o caráter unificador desta, que, sem anular a polissemia e pluralidade dos objetos em questão, é multiforme e coesa. No caso, as pedras e as plantas não oferecem a um primeiro olhar uma relação de identidade que, a partir da intervenção poética, passa a existir e ser óbvia, porque reproduz o *ser* de ambos os objetos. No trecho citado anteriormente, tanto as pedras quanto as plantas continuam com suas características específicas muito bem delineadas, mas a menção a um comportamento comum a ambas as aproxima, conceitualmente. Nesse caso, a medida de equivalência entre pedras e plantas é a Imagem-Paisagem.

O “impossível verossímil” da Imagem, exposto na idéia de fertilidade invertida, seria

aquilo que Paz classifica como um desafio do “princípio de contradição” e só é possível por meio do jogo de veridicção proposto pela metáfora, que mobiliza um saber construído na crença de que elementos, os quais não se parecem à primeira vista, são semelhantes em sua identidade, em um tipo de construção de não-parecer, mas ser (LOPES, 1986, p.31-32). O princípio de contradição é explicável a partir da operacionalização das relações lógico-semânticas proposta pelo quadrado semiótico, em que contradição, contrariedade, complementariedade e hierarquia são colocadas em função uma das outras e definindo os valores da narrativa. Logo, entre fertilidade e infertilidade, teríamos uma relação de contrariedade que, no entanto, não se aplica ao exemplo dado, em que as relações de contraditoriedade entre a fertilidade da planta e não-fertilidade da pedra geram uma Imagem que evidencia a *ausência* de fertilidade, relacionando-a, por fim, à infertilidade, com quem mantém relações de complementariedade, atualizadas pelo contexto narrativo.

As pedras são, portanto, sinédoquicas e metonímicas do sertão, pois ao mesmo tempo que representam parte constitutiva deste, são também sua matéria prima, em uma relação de contingente e conteúdo típica da metonímia. Como sinédoque e metonímia do sertão, a pedra é reiterada por outros vocábulos comuns na descrição do cenário, como “lajedo” e “lajeado”, sinônimos de pedra. Ademais, segundo o dicionário Houaiss, lajedo é um “afloramento de rochas à superfície do solo”, o que equivale à descrição do sertão feita pelo narrador-protagonista na primeira página do romance, em que associa-se pedras e plantas, por meio da expressão metaforizante “planta rasteira” e do verbo aflorar, o qual também enquadra-se naquilo que dissemos acerca da metáfora supracitada, em que características exclusivamente atribuídas a seres vivos são deslindadas para o paradigma do mineral, não-vivo. Ou seja, a descrição do espaço sertanejo por Adonias, é uma versão poética daquela encontrada no dicionário, reforçando a idéia de um sertão dominado pelas infertéis pedras e, portanto, árido.

Além do aspecto visual, o silêncio marca ostensivamente a ausência material dos antepassados e de vida *tout court*, virtualizando a sua presença por meio da sensação de falta. Por essa razão, o sertão de *Galileia* é o sertão da memória, fruto do imaginário da personagem, um *constructo* até mesmo para o protagonista, pertencente ao mesmo universo diegético.

A ausência de sons indica, nesse contexto, a ausência de seres vivos, reafirmando a infertilidade por meio do sema da falta de vida. Dessa feita, ao afirmar que “Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão” (BRITO, 2009, p.7), há uma reiteração da infertilidade, na medida em que se liga à interrupção da vida, representada pelos antepassados mortos e, por outro lado, à inexistência e impossibilidade de vida em um ambiente hostil e

árido. Tal Fato reafirma o cronotopo do romance, porque nesse primeiro momento, a Imagem do sertão, além de árida, funda-se na relação subordinada do espaço ao tempo, na medida em que ao primeiro não é concedida a possibilidade de futuro, reprodução, vida, apenas a estagnação do passado morto atuante no presente.

Há, ainda, uma explicação metalinguística para o silêncio das áridas pedras: a falta de presença humana equivale à falta de representação da realidade que, além do domínio humano, só pode ser apreendida por meio da mediação da linguagem. Não à toa, no evangelho de João, correlaciona-se o verbo, o mundo e Deus, pois para os homens, o mundo existe na e pela linguagem⁸⁰ (BÍBLIA, 1993, p.1985). Situação abordada por Octavio Paz em sua análise do poema “Espacio”: “Jiménez percebe pela primeira vez, e talvez pela última, o silêncio *in-significante* da natureza. Ou são as palavras humanas unicamente que são ar e ruído? A missão do poeta, diz-nos, não é salvar o homem, mas salvar o mundo: nomeá-lo” (PAZ, 1972, p.34). Assim, o mundo em que o narrador-protagonista envolve-se é um mundo em vias de nomeação, de re-apresentação, fato perceptível pela sua descrição sensorial do espaço.

Ou seja, Adonias, na tentativa de re-conhecer o espaço de sua infância, usa a linguagem para nomeá-lo e, portanto, atribuir existência e significados a ele. Lembrando que, para Chklovski, o “procedimento de singularização” “consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez” (1917, In: TOLEDO, 1976, p.50)⁸¹. Em *Galileia*, no processo de renomear o mundo a sua volta, Adonias, muitas vezes, descreve o cenário como se fosse necessária a sua definição original, como se os nomes dos objetos não fossem suficientes para abarcar os referentes nem o significado desse mundo “imponderável”, até porque, como vimos, ele não consegue atribuir às palavras típicas do sertão um referente “palpável”.

Em suma, enquanto o narrador experimenta um acontecimento, o qual rompe com a tela do parecer de seu universo diegético, nós experimentamos a Imagem-Paisagem, simulacro da experiência de Adonias, também esta um acontecimento estético, uma singularização que propõe uma re-significação da representação e linguagem usuais.

Nesse primeiro exemplo de descrição do cenário percebemos como, logo de início, o ambiente e o romance em si se configuram como acontecimentos, seja para Adonias, seja para os enunciatários. No entanto, o protagonista, após o momento semi-conjunção, de quase fusão

⁸⁰ No princípio era o Verbo/E o Verbo estava com Deus/ e o Verbo era Deus./ No princípio, ele estava com Deus./Tudo foi feito por meio dele/ e sem ele nada foi feito./ O que foi feito nele era a vida,/e a vida era a luz dos homens;/ e a luz brilha nas trevas,/mas as trevas não a apreenderam (BÍBLIA, 1993, p.1985).

⁸¹ Afirmação feita em relação à obra de Tolstói.

– explícito no exemplo do sol devorador – não reconhece a si mesmo nem ao espaço, continuando a procurar traços de identificação entre si mesmo e o mundo. Se no começo da narrativa vemos uma Imagem-Paisagem inaugural, ao longo do romance há uma recorrência menor de acontecimentos (GREIMAS, 2002), substituídos, no entanto, por figuras que, apesar de menos densos que os acontecimentos reforçam a descrição de um espaço árido e que, ao fim, por meio da montagem, contribuem para construção de uma Imagem-Paisagem do sertão, sendo que esta perpassa pela perspectiva do narrador e, como veremos, pela sua psicologia, dando origem à alegoria da aridez humana.

2.2 Sertão metáfora: rumo à alegoria e à Imagem total

Como dissemos acima, analisaremos a partir de agora as figuras que reiteram a Imagem do sertão-árido, a qual instaura o *ser* do espaço sertanejo em *Galileia*. Dessa maneira, pretendemos demonstrar que a construção da Imagem máxima desse sertão-árido equivale proporcionalmente à estruturação da metáfora máxima do romance: a violência humana como aridez. Isso porque ao reiterar constantemente o aspecto árido do espaço, o qual se associa direta ou indiretamente ao aspecto humano, cria-se um paralelo entre essas duas isotopias, de maneira que a maximização da aridez climática corresponde a uma potencialização da aridez humana, desse modo, se ambas as categorias, espaço e personagens, estão intrincadas, quanto mais se destaca a aridez climática, mais sua metáfora, a aridez humana, é potencializada.

Para Lopes, a partir dos princípios de condensação e expansão, a metáfora pode “manifestar-se por meio de um plano de expressão de diferentes dimensões sintagmáticas” (LOPES, 1986, p.38) e “o processo de criação das metáforas é parafrástico e que a paráfrase é um metatermo que traduz um termo-objeto por intermédio de um plano de expressão mais vasto – por expansão – ou mais breve – por condensação” (1986, p.39). Isto é, a paráfrase desenvolve os valores e o fundamento da metáfora por meio de outras palavras, sendo que, no caso do romance em questão, temos uma “metáfora expandida”, pois a paráfrase de *Galileia* amplia, continuamente, a associação entre aridez climática e humana por meio de uma “expansão discursiva” (LOPES, 1986, p.39).

Ainda analisando a extensão da metáfora e sua aplicação, Lopes afirma que a metáfora macroexpandida, ou metáfora discursiva (LOPES, 1986, p.39), dá origem à alegoria, tendo em vista que esta caracteriza-se por

[...] um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, um novo discurso, hierarquizando-os de tal modo que o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão de outro texto, o temático ou manifestado, que reporta sempre uma ‘história de gente’ (aliás, qualquer história é, em última análise, uma história de gente: os animais, plantas e coisas não têm história) (LOPES, 1986, p.42).

Em *Galileia*, o fundamento entre esses dois textos é a inospitalidade e a hostilidade, comuns tanto ao espaço sertanejo quanto às relações familiares, de tal modo que o texto manifestante, o texto figurativo, é o sertão-árido, enquanto o manifestado é, justamente, a aridez humana, porque, ainda segundo Lopes, “um discurso constitui-se sempre como o resultado da

articulação de dois textos diferentes em um único contexto [...], produzindo uma mensagem que é necessariamente intertextual, e que passa a ser alegórica desde que o texto manifestado seja o plano de conteúdo de uma metáfora ou de um símbolo” (LOPES, 1986, p.45-46).

A violência humana, então, constitui o plano de conteúdo da metáfora da aridez humana, cujo plano de expressão é a figurativização da aridez climática, por meio da qual o tema abstrato do comportamento e da condição do Homem vêm à tona, já que a “metáfora opera a manifestação figurativa, por meio de imagens da ordem sensorial, exteroceptiva, de um conteúdo ou tema abstrato, não-figurativo, da ordem cognitiva” (LOPES, 1986, p.40).

Ou seja, na medida em que o tema abstrato não possui representação figurativa, dado que inexistente como objeto concreto no mundo natural, a imagem metafórica instaura uma possível representação, baseando-se em figuras cuja aparência externa, sensível, revelem algo do termo metaforizado. O plano de expressão figurativo funciona então como “conector metafórico” entre os dois textos, o literal e o figurado, de maneira a contextualizá-los no interior de um mesmo discurso (LOPES, 1986, p. 41).

Nesse sentido, é sobremaneira importante para o nosso trabalho a questão da percepção sensorial do espaço, por meio da qual instaura-se não só o pacto de verossimilhança, mas também se conecta isotopias, garantindo a efetivação da alegoria. Por isso que, no capítulo anterior, dedicamo-nos a destrinchar a Imagem-Paisagem inaugural desse sertão-árido, essencial para o desenvolvimento das demais metáforas e metonímias que, juntas, compõe não só a Paisagem, mas o próprio discurso metafórico e metonímico que dá origem à essa alegoria⁸² por meio de um processo de “metaforização continuada” (LOPES, 1986, p.49).

Logo, se o aspecto sensível é responsável por dar uma “aparência” a um tema abstrato, quanto mais essa aparência é efetiva, maior a eficácia da metáfora, pois enquanto o texto manifestante aborda o tema do ponto de vista do “parecer”, “por meio de sua visualização na forma de uma figura” (LOPES, 1986, p.46), o texto manifestado revela o “ser”, de maneira análoga ao funcionamento da metáfora “simples”.

No caso de *Galileia*, essa “metaforização continuada” dá origem a uma alegoria poética, a qual, diferentemente de outros gêneros alegóricos, como a fábula, a parábola e o apólogo, não se caracteriza pela relação pré-estabelecida entre textos manifestante e manifestado⁸³. Isto é, as

⁸²A montagem analisada no capítulo anterior não cria apenas uma representação plástica do espaço, "mas uma nova ideia, um novo conceito, uma imagem" (EISENSTEIN, p.), de modo que a Imagem do sertão-árido figurativiza a árida condição humana.

⁸³ Esses outros gêneros se manifestam de acordo com campos figurativos pré-determinados, como é o caso das fábulas, que narram histórias de bichos, cujo fim, geralmente, é revelar um comportamento humano. Já nos apólogos, a narrativa gira em torno de objetos antropomorfizados e nas parábolas o aspecto humano remete ao

alegorias poéticas não pressupõem uma sistematização prévia na conjunção dos dois textos, o manifestante ou literal e o manifesto ou figurado, instaurando um campo figurativo próprio que se adequa à comunicação do tema abstrato abordado (LOPES, 1986, p.42), no caso a violência humana. Dessa feita, se anteriormente tínhamos uma comparação entre termos, agora temos uma associação entre textos que se desenvolvem paralelamente um ao outro e, além disso, trazem intertextos da tradição para si:

Normalmente, as alegorias são discursos triplanares, já que seu plano de expressão é constituído por outro discurso, o do texto manifestante. Por outro lado, sua ideologia, seu sentido final, é sempre contextualmente condicionado, deixando-se investir tanto pelo contexto sintagmático posto quanto pelos contextos paradigmáticos pressupostos como contextos implícitos de cultura (LOPES, 1986, p.51).

Por consequência, além da associação dos dois textos que se desenvolvem simultaneamente, temos a referência aos contextos postos e pressupostos. Os primeiros são essenciais na definição da pertinência alegórica, uma vez que definem o campo figurativo ao qual as figuras esparsas pertencem. No caso do romance em questão, as figuras da aridez referem-se ao sertão, mas é somente a sua contextualização que nos indica isso, pois várias das figuras utilizadas também são comuns ao deserto, por exemplo.

Além disso, é justamente o contexto posto que estabelece as zonas de intersecção entre espaço e personagens, porque, conforme veremos, as descrições ou menções ao espaço sempre vêm relacionadas a algum aspecto humano da narrativa. No mínimo, o espaço está condicionado ao narrador-protagonista, por meio de suas perspectiva, sensorialidade e psicologia, definidoras dos modos de apreensão do espaço diegético e da sua transformação em matéria narrativa e em Paisagem. E por serem resultado da perspectiva e individualização de um personagem, as Imagens do sertão, que compõem a Paisagem, distanciam-se de uma suposta descrição objetiva, impessoal, e oferecem um viés de leitura ímpar, que as particulariza, tornando-as sensíveis também para o leitor que acompanha o processo perceptivo do narrador-protagonista, simulado, como a rememoração, na própria estrutura da narrativa, de maneira a formar gradualmente uma Imagem-Paisagem total – e poética – do sertão por meio da montagem de seus elementos, além de dar forma à alegoria que direciona, de maneira geral, uma dupla leitura do espaço, literal e metafórico.

Este sertão subjetivo e metafórico é perceptível logo no primeiro capítulo, em especial

ao fim deste, quando Adonias, pressentindo e imaginando desgraças a serem desenroladas na fazenda para onde se dirige, fantasia a si mesmo e aos primos em uma barca dos autos medievais, óbvia alusão à obra de Gil Vicente:

– Aonde vamos? – gritei acima de todos os ruídos.
Ninguém me respondeu naquele carro. As vozes pareciam vindas de uma barca, dos tenebrosos autos medievais:
– Ao inferno! Ao inferno.
Ao inferno. (BRITO, 2009, p.20).

Levados rumo ao inferno, os personagens adentram o sertão, onde calor e aridez, sensações físicas de desconforto, refletem os desenvolvimentos psicológicos interiores de Adonias. Inclusive, o narrador deixa claro que se sente asfíxiado, literal e metaforicamente, por esse sertão no qual a chuva, que aliviaria a aridez e purificaria simbolicamente, está distante e impalpável, como vimos na Imagem inaugural, e, quando esta finalmente cai ao fim do romance, o protagonista afirma não ter mais a inocência necessária para banhar-se, ciente de sua parcela de responsabilidade nas desgraças da família e da impossibilidade de redenção pessoal.

A metáfora primária origina metáforas secundárias, em um processo de metaforização continuada perceptível na associação entre a fazenda Galileia, metonímica tanto do sertão quanto da família, e o inferno. Isto é, para o narrador-protagonista, a Galileia compartilha os semas usualmente atribuídos ao inferno, caso do calor, do desconforto físico e psicológico e da punição. Essa última característica é evidente em uma fala do narrador que afirma que ele e Ismael não “merecem” “a angústia de rever a Galileia” (BRITO, 2009, p.43). Por isso, a fazenda, o sertão e a família, imbricados uns nos outros, são lugar de inumeráveis provações, infortúnios e penalizações.

Percebemos, portanto, o desenvolvimento paralelo de dois textos simultâneos, o manifestante e o manifestado, sendo que a alegoria, conjuga esses textos a partir da metáfora que associa a aridez climática e a humana, perceptível em trechos como o acima, em que sertão e família não oferecem condições favoráveis à existência humana, dividindo o sema da inospitalidade e hostilidade: o primeiro por conta do clima extremamente árido e quente, causando desconforto físico, o segundo por causa das “tragédias” e violências familiares, que não criam ambiente acolhedor.

Como vimos na análise da primeira Imagem, a Galileia e o sertão são armadilhas, porque a beleza do lugar *parece* um ambiente agradável quando, na verdade, apenas esconde o

verdadeiro *ser* – infernal – deste espaço. Ao longo do romance, no entanto, essas duas concepções opostas do sertão, da Galileia e de seus símbolos se alternam, chegando, ao final do livro, a fundirem-se. A única constância em relação à abordagem do espaço é a sedução operada por ele, sendo que o próprio narrador chega a racionalizar a dupla atuação do sertão em sua psicologia:

Depois do primeiro dia na Galileia, o pânico cedeu. Sinto gosto em comer, em respirar, em dormir. Foi sempre assim, em todas as férias. O desejo quase erótico de retornar ao lugar onde nasci se misturava com um medo inexplicável de morte. Vinha empurrado por meus pais, e até me acostumar à casa, ao silêncio da Galileia, vivia horas de angústia. Chorava pelos cantos, pensava em voltar. Depois, não queria mais sair dali. Esquecia a escola, os irmãos, o cinema, as luzes da cidade (BRITO, 2009, p. 130).

Nesse excerto, notamos reiterado o aspecto de armadilha da Galileia, pois o desejo “quase erótico” conflui com um “medo inexplicável” da morte. Nesse sentido, remonta-se às premissas de Bataille explanadas anteriormente, na medida em que o sol, metonímico do sertão, extasia sensível e sensorialmente o sujeito, seduzindo-o e levando-o a uma conjunção máxima que o aniquilaria como indivíduo. Além desse fascínio, observamos novamente o silêncio, relacionado à morte, como definidor dos espaços sertanejos onde se localiza a fazenda familiar, em oposição aos semas da cidade urbana, em especial às luzes e o cinema, símbolos da primeira fase da industrialização. É interessante notar, nesse sentido, a expressão “luzes da cidade”, que, seguida do vocábulo cinema, nos remete ao clássico homônimo de Chaplin, o que conota uma visão romantizada dos dois espaços em constante atrito, afinal o sertão pode ser tão fascinante quanto o espetáculo cinematográfico, fazendo com que o protagonista se esqueça deste último durante a estada na Galileia.

Temos, portanto, em constante diálogo a re-negociação dos valores relativos a esses espaços, um problema para o protagonista que gostaria de ter certezas, mas, como sujeito pós-moderno estilhaçado e privado de identidade cultural plena, apenas tem consciência de sua instabilidade e da alternância de suas abordagens psicológicas. Ao fim do livro, o narrador retoma as constatações sobre o espaço – muito mais psicológico que geográfico – do sertão e da fazenda, enfatizando sua inconstância em relação a eles:

Um avião espera por mim e essa certeza me enche de coragem. Onze chamadas de Joana no celular. Direi a ela que sobrevivi. Quando avisto o caminho de casa, sou outro homem. Retardo a volta, saboreio de canudinho os minutos. É miraculoso o tempo que precede o embarque. Piso num território neutro, sinto que nada de mal me acontecerá. Até posso não partir.

Se fosse possível prolongaria essa coragem (BRITO, 2009, p.234)

A relação entre Adonias e o cenário é motivo de tensão e é explicitada em outras passagens de descrição da Paisagem, dado que existe a relação simbiótica mencionada entre meio e personagem. Na verdade, percebemos que Adonias, sem se identificar totalmente nem com o espaço sertanejo nem com o urbano, identifica-se com o entre-lugar, cuja falta de unidade se assemelha à personalidade fragmentada do protagonista.

Isso significa que o sertão é apreendido pelo leitor por meio de elementos-chave que não só reforçam as qualidades da primeira Imagem-Paisagem, mas indicam a leitura do ambiente realizada pelo narrador-protagonista, bem como os seus estados psicológicos, conforme podemos depreender pelo confronto dos três excertos abaixo, nos quais as mesmas figuras, sol e pedra, são valorizadas de maneira diversa. No caso do primeiro, percebemos, além das figuras da aridez, a confluência entre o urbano e o rural, típicos do processo de globalização pelo qual a Galileia passa: “Tenho impressão de ouvir um telefone. Corro à janela, olho para fora. O sol esquentando os lajedos e a tarde. O telefone era um chocalhinho de cabra. Confundi os sons” (BRITO, 2009, p.163).

Nesse primeiro fragmento percebemos que Adonias mantém um grau de “neutralidade” frente ao espaço, diferentemente dos demais exemplos, como é o caso do próximo, no qual o binômio sol-pedra também está presente, reforçando as considerações feitas no capítulo anterior acerca da onipresença solar: “Sento-me numa pedra. Não me enganei, já são dez horas, o sol ferve os lajedos. Sinto-me bem com o calor e decido esperar que os primos acordem” (BRITO, 2009, p.83). A relação entre sol e pedra é direta, sendo que o calor emanado por ambos afeta o narrador, que percebe sensorialmente o cenário e o positiva sutilmente, ou ao menos relativiza as características áridas do cenário, justamente por se sentir momentaneamente bem com o espaço, dada a circunstância da cena, em que ele analisa à distância e imparcialmente uma cidadezinha sertaneja sem os vínculos opressivos que tem com a sua própria cidade, família e história, repletos de casos de violência e opressão humana.

Percebemos novamente também o cronotopo por meio da subordinação do espaço ao aspecto climático e temporal, importante na definição da Paisagem, uma vez que há uma representação exponencial do calor, perceptível não apenas pela menção a este feita por Adonias, mas pelo verbo ferver e pela especificação do horário, no qual o sol está em uma angulação que intensifica a incidência de raios solares. Ou seja, o narrador obtém a sua confirmação de que são dez horas justamente pelos aspectos sensoriais que o rodeiam: a incidência solar nas pedras, a posição do sol e o calor que sente, fazendo uso da sinestesia para

simular a dinâmica percepção dos estímulos externos oferecidos pelo “real”.

Se no exemplo citado acima o narrador declara sensação de bem-estar, algumas páginas à frente, no entanto, o mesmo narrador, ainda no mesmo local e em estado de ansiedade, modifica a modulação do seu discurso, pois há um percurso gradual no qual a ação do cenário sobre o protagonista, além de não ser mais indireta, é negativa: “O sol insuportavelmente quente, a pedra queima minha carne” (BRITO, 2009, p.86). Nesta citação, há uma transformação no que diz respeito à qualificação do espaço que o rodeia, porque se, em um primeiro momento, Adonias percebe, ainda que sensorialmente, o sertão de maneira indiferente, como um observador externo, nesse segundo exemplo o narrador-protagonista, sem possibilidade de um recolhimento intelectual que o distanciaria do espaço em que se encontra, coloca-se como vítima da ação do ambiente, que age diretamente sobre ele, tornando-o agente passivo da ação do sol e da pedra.

O estado de espírito do narrador-protagonista faz com que ele qualifique disforicamente o espaço, fato verificável pelos termos atribuídos a este, que enfatizam a negatividade, caso do verbo queimar e do advérbio insuportavelmente, ambos relacionados diretamente ao próprio protagonista. Dessa maneira, se o espaço não se modificou, a sua abordagem por Adonias, sim. Isso significa que a aridez e a seca, apesar de reiterados por figuras, só serão valorados negativamente de acordo com a psique do protagonista, fato relacionado à constituição da Paisagem. Portanto, para Adonias, o espaço é percebido – e caracterizado – como seu opositor.

Como figura onipresente do sertão-árido, o sol escaldante é frequentemente mencionado como causa de desconforto, em que a aridez é subentendida, uma vez que elaborada a partir das temperaturas extremas e seus efeitos, como vemos nos seguintes excertos: “O sol me derrete. Sinto arrepios no corpo, um joelho colado nas minhas costas. Escuto a voz de Ismael me chamando” (BRITO, 2009, p.87). Ou ainda: “O suor molha minha camisa e não sei quanto tempo conseguirei caminhar. Além do calor, sinto uma lassidão por conta da viagem e da noite maldormida” (BRITO, 2009, p.112).

Em todas essas citações o ambiente árido é percebido metonimicamente já que a descrição do espaço é mediada pelos estados sensoriais específicos causados pelo sol no protagonista, caso da sensação de derretimento ocasionada pela sudorese excessiva, dos arrepios de calor e da lassidão, que também pode ser atribuída ao clima seco e quente. Assim como nas citações anteriores, reforçam-se as consequências de um calor desolador que age ativamente sobre o sujeito passivo, incapaz de autonomia e proatividade frente ao espaço geográfico. Este se relaciona, em última instância à família com seus dogmas, como podemos

depreender a partir dessa passagem:

Volto à janela e olho para fora, esperando que algum milagre aconteça. Mas sinto apenas o calor sufocante. Nem a proximidade do crepúsculo ameniza a luz do sol. Silenciosa, a casa do avô parece desabitada. Não escuto barulho, nem enxergo ninguém se movendo nos alpendres. Onde se esconderam as pessoas da Galileia? Protegem-se do calor ou não querem ser vistas? Estão ocupadas trabalhando. Davi, Ismael, Elias e eu somos os únicos vagabundos aqui (BRITO, 2009, p.160).

No trecho acima citado, a figura do silêncio, já atribuída aos mortos e às pedras, perdura, visto que o calor excessivo é possivelmente a causa do vazio da fazenda, causando a sensação de desabitação e, portanto, de vida “vívida” no local. Aqui se aplica ao espaço social, cujo símbolo máximo é a casa, a metáfora da aridez, de maneira que as características da falta de vida ou de infertilidade do silêncio são, por sua vez, novamente transformadas em metáforas, significando a falta do aspecto humano, intersocial dessa família, sentida pelo abandono da fazenda.

Já o espaço sensorializado e o “calor sufocante” são percebidos pelo comentário do narrador ao afirmar que nem mesmo durante o crepúsculo o aquecimento e a luminosidade extremos do sol, e conseqüentemente a sensação de mormaço, são minimizados. Essas figuras conotam um sertão inclemente por meio da onipresença solar, cuja potência é amplificada pela constatação de que a noite é incapaz de amenizar seus efeitos. Essa situação é paralela à relação mantida entre o astro luminoso e a pedra que emana o calor do sol em sua ausência, pois em ambos os casos a intensidade luzente ultrapassa seu campo de presença: mesmo quando não está plenamente disponível ao olhar, sua presença se faz sentir. No excerto acima, as figuras de um sertão “infernal” estão contrapostas a um possível milagre, resposta mágica às angústias do narrador-protagonista que, no parágrafo imediatamente anterior, analisa a biblioteca sertaneja do tio Salomão, questionando-se do valor de conhecer as origens familiares.

A impossibilidade de uma fuga e de um alheamento às histórias tradicionais que abordam as origens sertanejas e familiares e oferecem dogmas comportamentais, parece ser potencializada pelos aspectos climáticos do local, porque estes não proporcionam nem mesmo alívio às condições psicológicas do protagonista, reiterando o paralelo entre a dificuldade de respirar devido à temperatura e baixa umidade do ar e a dificuldade em respirar causada pela angústia, duplicidade de leitura possibilitada pela alegoria.

A hipótese de conjunção de dois textos diversos, um literal e outro metafórico, é comprovada pelo fato de a angústia sentida por Adonias ser motivada pela situação vivenciada por ele, acuado pelo peso da tradição e dos costumes familiares, causando a sensação de

sufocamento, como o próprio afirma após escutar a história de Lorenzo, contada por Natan⁸⁴ (BRITO, 2009, p.204). Essa mesma angústia é capaz de travar, de maneira geral, os seus sentidos, e não apenas a respiração:

Descanso. Quando fico ansioso, não enxergo nada, os sentidos se fecham para o mundo. Agora sei onde estou e aonde posso ir. Os olhos se reabrem, as narinas aspiram cheiros de flores, ouço aqui e acolá um canto de passarinho. O lugar é bonito, um santuário de ninfas. Depois de uma longa ausência, meu corpo responde, acorda quase feliz. Grito mais alto, rodopio, tiro a camisa, descalço os sapatos, pareço estar num transe xamânico (BRITO, 2009, p.130).

Essa passagem precede a cena fatal do suposto homicídio de Ismael por Adonias e revela um momento no qual as referências ao espaço ultrapassam a mera constatação dos aspectos negativos e áridos do cenário. Isso porque as situações vivenciadas no momento são positivas, já que ele está em companhia do primo favorito, único com quem o narrador-protagonista mantém relações de afetividade sincera, senão de erotismo, e em conjunção com o meio que o cerca, um espaço primeiramente percebido como local de memórias infantis, motivando uma abordagem positiva – e voluptuosa – da natureza.

No trecho acima citado há referência a elementos que denotam abundância de vida, caso das flores que, como órgãos sexuais da planta, são metáfora da fertilidade e dos passarinhos, cuja presença sonora quebra o silêncio da aridez da morte. As figuras das flores e dos passarinhos oferecem uma inversão da dominante Imagem-Paisagem de um sertão árido, justamente porque nesse momento a ansiedade de Adonias dá trégua, fazendo com que ele perceba o espaço não só como belo, mas idílico e mítico. Esse fato é comprovável pela menção a um santuário de ninfas, associando um lugar sacro a seres ligados à natureza e à abundância de vida. Dessa forma, a dupla leitura metafórica e literal do espaço passa, nessa cena, por uma inversão, pois de um lado temos um texto literal, que descreve uma paisagem fecunda e, de outro, um texto figurado que revela que a percepção do espaço como *locus amoenus* deriva do estado de espírito de Adonias, imerso em boas recordações de sua infância. Fato que remete à concepção de Paisagem segundo definição de Jakob:

A paisagem é o resultado artificial, não natural, de uma cultura que re-define perpetuamente a sua relação com a natureza. Isso remete a um paradoxo: a experiência da paisagem é, em geral e em primeiro lugar, uma experiência *de si próprio*. Portanto, tanto aquilo que o sujeito percebe quanto o ato de perceber como tal são importantes. O sujeito faz completamente parte da

⁸⁴ “Apesar da angústia que me sufoca, reconheço o talento de nosso tio” (BRITO, 2009, p.204)

paisagem que compõe. Daí a *não-identidade* profunda da paisagem, da história da paisagem, ou melhor, *da história da consciência* da paisagem. A paisagem não existe senão como consciência ou, antes, *é* essa consciência (JAKOB, 2009, p.29, tradução nossa)⁸⁵.

Isto é, independentemente da posituação de valores atribuídos ao espaço, a Imagem-Paisagem do sertão é, obrigatoriamente, resultado da experiência de um sujeito e da sua perspectiva, sem as quais a Paisagem não existe como experiência sensorial e categoria estética, sendo apenas cenário. Por isso, a nova experiência de si próprio gera, em Adonias, uma nova consciência do espaço.

Adonias experimenta, então, um novo êxtase sensorial, que amplia a sua percepção, desautomatizando e ultrapassando as representações usuais que medeiam a sua interação com o espaço, fato que remete à Paisagem e ao acontecimento greimasiano, mas sob um novo enfoque, em que a conjunção máxima com a realidade possui conotações positivas. Neste caso, a experiência paisagística é transcendente, haja visto que Adonias compara a euforia dos seus sentidos a um “transe xamânico”, vivência inovadora para ele, acostumado a “fechar” os sentidos não só por conta da ansiedade que o domina, mas em nome da racionalidade e da lógica.

Essa citação comprova a nossa hipótese de que, em *Galileia*, existe uma Paisagem, dada a perspectiva de Adonias no recorte do cenário, que enquadra apenas aspectos negativos durante seus estados de instabilidade emocional, direcionando a sua percepção sensorial, cuja ansiedade não permite que ele apreenda plenamente o espaço ao seu redor. Nessa passagem, o cenário – e seus estigmas – não são vistos como antagonistas, como armadilha sedutora, mas como refúgio idílico e até mesmo sensual, contrariando a Imagem árida desse sertão que é, no entanto, simultaneamente, vida e morte, beleza redentora e armadilha. Esta concepção dual do sertão, já instaurada a partir da Imagem-Paisagem inaugural é retomada em outra passagem, na qual vemos como o sol vigoroso perpassa os modos de percepção sensorial de Adonias, ainda que esta relação não esteja explícita como em casos citados anteriormente: “Estamos sozinhos no descampado dos terreiros, o mesmo cenário onde assisti à cena que tanto me impressionou. Falta apenas o refletor do sol para nos iluminar. No escuro, avisto a silhueta franzina do primo” (BRITO, 2009, p.210).

⁸⁵ “Il paesaggio è il risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ri-definisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia a un paradosso: l’esperienza *del* paesaggio è, in generale e in primo luogo, un’esperienza *di sé*. È importante quindi sia ciò che il soggetto percepisce sia l’atto di percepire in quanto tale. Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la *non-identità* profonda del paesaggio, la *storia* del paesaggio o meglio la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, è questa coscienza” (JAKOB, 2009, p.29)

No presente exemplo, retirado do trecho em que Adonias confronta Davi e as máscaras que esse impõe à família, o sol é comparado a um refletor, termo metaforizante cujo efeito, o feixe de luz concentrado, assemelha-se aos intensos raios solares da região. Essa citação deixa clara a interligação entre o narrador-protagonista, seu imaginário, o espaço e a narração, pois a presença do sol, na memória de Adonias, interpõe-se à noite – e à falta de sol – do presente narrativo, presentificando o passado e reafirmando a profunda conexão mantida entre a descrição do cenário e a psicologia do personagem.

Isso porque o narrador-protagonista, impressionado pela cena vista no passado, a revê mentalmente, como se ela se reencenasse diante dos seus olhos, em um evento típico da memória-acontecimento, na qual o passado volta a ser vivido com intensidade, como se o campo de presença do narrador-protagonista fosse subitamente invadido pelas personagens e pelos elementos participantes do fato, caso do sol, que marca qualitativamente, porque sensivelmente, a memória de Adonias, justamente por conta de seu vigor excessivo.

Desse modo, mesmo na ausência física do sol, a sua Imagem sobressai-se no imaginário do protagonista, devido ao impacto de sua presença, fato delineado na citação anterior, em que Adonias afirma que nem mesmo a proximidade da noite diminui a luminosidade desse sol mítico. No entanto, ao contrário dos exemplos anteriores, em que a onipresença do sol se afirmava em relação aos seus vestígios deixados em elementos do cenário, caso das pedras e da sua luminosidade no entardecer, no presente exemplo esse vestígio é interno à Adonias.

Além disso, esse trecho é exemplar no que diz respeito à construção de imagens “haikais”, com alta densidade semântica, apesar – ou justamente por conta – de sua sinteticidade. Segundo Chklovski, “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (1917 *In*: TOLEDO 1976, p.50), dessa maneira a “visão” se constrói justamente por meio da desautomatização e da singularização do objeto descrito.

No caso em questão, a desautomatização é conseguida por meio de um desvio do suporte programado (LOPES, 1986, p.17), uma modificação na associação contextual esperada em relação à figura do sol, caso do refletor. O “aporte não-programado” (LOPES, 1986, p.17) dá origem, então, à metáfora, que na associação de termos de paradigmas absolutamente opostos, resulta na Imagem mantenedora da identidade de cada um dos elementos envolvidos (PAZ,1972), condição *sine qua non* para a concretização da Imagem máxima do sol.

É necessário reafirmar que a Imagem sensível do sol é importantíssima não só para a descrição de uma figura componente desse sertão-árido, mas para a própria concretização desse,

pois a sequeidão e o calor são causados, teoricamente, por essa estrela. Isso significa que a metáfora que relaciona qualidades visuais do astro e do refletor cria uma Imagem estésica e profundamente visual, características potencializantes do aspecto sensível da luminosidade excessiva, cuja potência qualifica o sol. Portanto, se a “causa” da sequeidão e do mormaço está relacionada ao sol, a potência deste determina o grau de aridez do sertão, uma vez que um é metonímico do outro. A eficiência na descrição solar interfere, então, diretamente na eficácia da Imagem total do sertão-árido.

A respeito da Imagem, Bosi afirma ser “necessário não perder de vista a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico. Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como imagem; mas quando é enlace linguístico de signos distantes, ela é atribuição, modo do discurso” (BOSI, 1977, p.30). Em outras palavras, o autor estabelece aqui a relação entre os planos sintagmáticos e paradigmáticos, ou contexto posto e pressuposto, nas palavras de Lopes, já que o desvio paradigmático de um termo só é sentido a partir de sua combinação sintagmática, que modifica o horizonte de expectativa do leitor dentro do contexto específico em que se encontra e dá origem à Imagem desautomatizadora. Desse modo, se “o efeito é figural; o trabalho é de seleção e de combinação predicativa” (BOSI, 1977, p.31).

No caso específico, percebemos que a Imagem metafórica só se constitui em toda a sua potência pelas relações sintagmáticas do seu “quadro” (LOPES, 1986, p.33), porque entre o sol e o seu termo metaforizante, o refletor, as semelhanças vão além da potência solar, visto que além do sema da luz, o fundamento da metáfora se dá em termos de *funcionalidade* desta mesma luz, já que em ambos os casos esta se expressa através de um foco luminoso concentrado, e não difuso, cuja função é destacar determinado núcleo, recortado e diferenciado, por meio da iluminação, da totalidade do espaço, dando ênfase para os acontecimentos ali desenrolados. A Galileia, então, transforma-se realmente em um “palco de tragédias” (BRITO, 2009, p.135), onde se desenrolam os dramas familiares, caso do suposto abuso sexual cometido contra Davi.

Dessa maneira, individualiza-se o sertão como espaço dessas violências. Isso é, o espaço sertanejo de modo geral parece se “mobilizar” para que tais ações ocorram, como é o caso do sol-refletor ao se focar na aridez humana ali desenvolvida, colocando-se em função das ações humanas a serem desenroladas. Por isso, o espaço parece ser aspecto determinante para que tais comportamentos ocorram, porque possibilita um espaço viável para esses episódios. Logo, o “modo do discurso” cria relações que incentivam uma leitura humana da aridez, dando enfoque à relação mantida entre meio e personagens, uma vez que há intersecção entre essas duas categorias.

Nesse sentido, o modo de construção da alegoria, com sua dupla leitura, literal e figurada, é evidente nesse trecho, pois a metáfora solar, apesar de curta, opera em níveis diferentes, mas interconectados: de um lado, a sua eficiência figurativa e estética consolida a Imagem do sol escaldante, a qual, reforça a Imagem total do sertão-árido como representante máxima desse ambiente. Por outro lado, o grau de crueldade da história do estupro sexual equivale à potência estética da Imagem solar, de tal maneira que essa a transforma em representante da violência familiar, do mesmo modo como a Imagem do Sol escaldante é representante do sertão árido⁸⁶.

Por consequência, o plano de expressão figurativo se comporta, realmente, como “conector metafórico” entre os dois textos que compõe o discurso, dado que há um paralelismo que reforça a equivalência entre sertão árido e a violência humana. Adicionalmente, o paralelismo chama a atenção para as similaridades entre os dois tipos de aridez, que dividem o sema da hostilidade e da inospitalidade por meio da figura máxima do sol intransigente, representante do sertão-árido, e do abuso sexual, caracterizante das relações desumanas na Galileia.

Mais do que paralelismo simples, a metáfora do sol-refletor incorpora metalinguisticamente a sua função figurativa de tornar apreensível um conteúdo abstrato, porque além de figurar a Imagem da aridez, o sol-refletor, ao iluminar os conflitos humanos, torna-os literalmente visíveis, direcionando, por meio da luz, a atenção a tais atos. A metáfora do sol-refletor faz, conseqüentemente, com que a Galileia seja assumida metalinguisticamente e tematicamente como cenário, colocando em foco também a construção discursiva operada no interior da narrativa, em especial, das narrativas familiares ali desenvolvidas que, conforme vimos anteriormente, compõem a história total da fazenda, pela qual são emolduradas. A associação metalinguística entre o espaço cênico e o espaço geográfico também revela, ou desvela, os discursos pessoais das personagens, como é o presente caso, afinal, Adonias e Davi discutem acerca das máscaras desse último e dos discursos que ele impõe à família.

A força da imagem árida reside, portanto, na estesia, na onipresença e na presentificação do sol (mesmo em sua ausência) e na re-afirmação que a Galileia é realmente um “palco de tragédias”, iluminada, tal qual um set de filmagem ou um teatro, pela luz solar e onde desenrolam-se os dramas familiares, como o abuso sexual, cuja força como representante da violência familiar também reside na sua presentificação por meio da memória-acontecimento.

⁸⁶ A cena do estupro de Davi, relacionada à figura solar de Bataille, também causa um misto de atração e repulsa em Adonias.

A opressão do sertão correspondente à opressão cultural e social operada pela família e é expressa por meio de figuras relacionadas ao paradigma do próprio sertão-árido, caso do binômio sol intenso/terra seca, mas também da precisão das palavras e expressões usadas por Adonias na descrição do espaço em que ele se insere, criando grupos figurativos que relacionam meio e indivíduo: “o calor me enfada”, “ardia no sol” “evaporar”, “refletor do sol”, “pedra, matéria prima do sertão”, “estrada poeirenta”, “terreiro”, etc. Todas essas figuras sensíveis se oferecem como contrapontos ao personagem Adonias, vistas como metonímicas do espaço antagonístico.

O novo binômio, composto por sol/poeira é verificável nas duas últimas figuras, relacionadas à poeira e à areia, representantes do sertão-árido quando marcam a ausência da água, caso da seguinte passagem, em que a oposição morte *versus* vida é retomada quando Adonias relata a Ismael a hipótese, não levada a cabo, de ir praticar medicina em Arneirós, cidade em que a fazenda familiar se situa, colocando como impedimento a falta de “vocação para santo”. Além de aludir ao abandono da região, o narrador-protagonista refere-se também aos aspectos espaciais que, durante o seu delírio, ele sentia como característicos da região: “Eu queimava de febre, ardia no sol quente de dezembro como se fosse evaporar. Não havia um único arbusto que me protegesse. Tinha conhecimento de uma epidemia de meningite e achei que me contaminara. Fantasiei sobre a morte em uma estrada poeirenta” (BRITO, 2009, p.74).

O recorte sensorial feito por Adonias descreve sucessivamente o calor do sol, a aridez provocada por este devido à evaporação e seu resultado, a poeira infértil porque seca. Reforçando o seu recorte, Adonias elenca ainda a falta de elementos atenuantes dessa situação, como a vegetação que, tal como a chuva na outra citação, minimizaria a sensação extrema que o protagonista sente. Como se vê, há uma progressiva especificação da sequeidão e da falta de vida no local, uma vez que calor, evaporação e falta de arbustos são elencados causalmente, até culminar na morte que, apesar de imaginária, referenda a Imagem do sertão-árido, sem vida.

Além disso, a profunda confluência entre espaço e personagem, entre a comunicação do interior psicológico com o exterior climático, gera uma descrição sensorial do espaço dúbia, pois o narrador atribui as sensações de calor negativas ao clima local, sendo que as mesmas também podem ser sintomas da sua enfermidade. Há, portanto, uma leitura alegórica que identifica o sertão como doença. Esta, inclusive, pode ser considerada uma exteriorização da falta de adesão de Adonias ao espaço, explícita quando o narrador afirma que odiou o sertão, sua gente, seu abandono (BRITO, 2009, p.74), implicando novamente e metonimicamente as características negativas do espaço às pessoas, como se o primeiro determinasse as outras.

Mais do que isso, percebemos que Adonias culpa os sertanejos, como se eles fossem responsáveis pela própria miséria, pelo abandono e até mesmo pelo clima do lugar. Isso porque Adonias diferencia o “mundo sertanejo” do mundo “civilizado”, levando a cabo a oposição essencial entre cultura *versus* natureza, explorada nesse trecho por meio das figuras do sertão e da aridez em contraste com as possibilidades urbanas e com a profissão de Adonias, a qual, teoricamente, exerce domínio sobre o natural e sobre a própria morte. Dessa maneira, o sertão como armadilha natural é, para o protagonista, o espaço da doença, do incólume, do desmedido, do perigo, do incontrolável, em suma, da *falta*, inclusive de vida, como se o sertão fosse o lugar absoluto da morte. Há, portanto, um excesso “de mundo natural” e uma escassez de recursos da civilização:

Da janela, eu avistava o cemitério com túmulos pobres e feios. Imaginei morrer ali, ser enterrado no cemitério, no meio de defuntos anônimos. Quanto mais olhava aqueles túmulos azuis e brancos, o terror aumentava. Cadê as glórias do passado sertanejo, exaltadas por genealogias e historiadores? Só me caberia um cemitério insignificante, num lugar esquecido. Odiei o sertão, sua miséria e abandono. Eu desejava os bens mais primários da civilização: água, um banheiro revestido de cerâmica, chuveiro e bacia sanitária (BRITO, 2009, p.74).

Adonias resume, então, a sua decisão de não praticar medicina em Arneirós a uma única constatação, a falta de banheiros, afirmando que “Civilização não existe sem saneamento” (BRITO, 2009, p.74). Esses recursos civilizados representam, para Adonias, a possibilidade de controle sobre os elementos naturais, submetendo-os às leis dos homens. Tais recursos propiciam, portanto, a ilusão de domínio e, nesse sentido, não é aleatória a relação entre sertão e morte, cuja inexorabilidade desafia qualquer possível controle e recurso civilizados. Não à toa, Adonias percebe a diferença gigantesca entre ele e os demais familiares em relação ao avô. Este, representante de uma sociedade e uma geração mais ligadas à terra e ao natural, recusa os cuidados médicos ou a internação hospitalar, vivenciando a morte como *experiência*, etapa natural do ciclo da vida. Já os tios e os primos desejam a “aparência” de um cuidado médico capaz de propiciar ilusão de que existe possibilidade de gerência sobre a vida e, especialmente, sobre a morte.

Apesar de perceber a diferença entre os dois pontos de vista, Adonias também possui a ilusão civilizatória iluminista, que prega a possibilidade de domínio irrestrito sobre o natural e o controle absoluto do caos por meio dos recursos civilizatórios, os quais, no entanto, são limitados, oferecendo muito mais a impressão de domínio que um efetivo impacto sobre a

realidade circundante. É a partir disto que a natureza, inclassificável e incontrolável, é negada ou contornada, caso do hospital onde se esconde a morte, combatida e considerada inimiga, como podemos ver na reiteração de características negativas do sertão, onde não se opõem somente as categorias binárias da natureza *versus* a cultura, mas da morte *versus* a vida.

A morte, no entanto, não se resume ao mundo natural como característica inerente deste, pois o tema da aridez humana é desenvolvido paralelamente ao texto manifestante, sendo reforçado pelas violências familiares que, conforme vimos, desembocam frequentemente na morte. É importante, então, notar a menção de Adonias a um suposto passado glorioso, que é opressor porque definidor de valores. Portanto, embora Adonias perceba o ambiente natural como perigoso e, por isso, atribua a hostilidade do espaço à violência familiar, esta é, na verdade, um comportamento determinado culturalmente, logo, em oposição ao mundo natural. Desse modo, a morte atribuída ao espaço inóspito é, ao contrário, predominantemente causada pelos atos humanos. Inclusive, apesar do sertão-árido ser o espaço de desenvolvimento da narrativa, não há menção a mortes causadas pela seca, sendo que as violências relacionadas a condição de precariedade climática e econômica são também determinadas pela atuação humana, caso da prostituição infantil.

Em outro trecho, ao binômio sol/areia seca é acrescentada a figura do deserto:

Procuro o rio Jaquaribe e ele é apenas um leito de areia, lembrança adormecida de águas que se recolhem na seca, e transbordam renascidas na estação das chuvas. Que fim levaram as árvores de porte? Só avisto o deserto cinza, sem um único verde. O sol, já no fim, aumenta os receios da noite (BRITO, 2009, p.8).

Como nos exemplos imediatamente anteriores, nesse trecho da narrativa a imagem da aridez sertaneja não é descrita exclusivamente a partir do sol. Aqui, depois de situado o local geográfico, a descrição constrói-se por meio de associações metafóricas entre campos figurativos e paradigmáticos diversos, visto que a menção ao leito seco e arenoso do rio associa o sertão ao deserto, cuja aridez independe da luminosidade ou do período do dia.

Nesse excerto, a sequidão é construída justamente por oposição à abundância da água e existe uma dupla abordagem da aridez e da infertilidade no presente trecho, dado que o narrador, mencionando as rodovias pavimentadas, analisa a falta de vegetação típica no local devido à modernização, opondo cultura e natureza e atribuindo, novamente, ainda que inconscientemente, a morte à última. Assim, a monocronia não advém apenas da falta de umidade que transformaria a paisagem em verde, mas da própria falta de vida, representada

pela falta de árvores, impossibilitando uma mudança no cenário, cuja coloração, cinza, nos recorda o sertão monocromático e ressequido de Raquel de Queiroz.

Como se pode notar, o fundamento da metáfora é, justamente, a ausência ou escassez de água, que além de metonímica de vida, também é símbolo de vida espiritual e renascimento, em especial quando se trata de rios, cuja corrente simula a transição entre estados: no primeiro caso, associa-se a capacidade de propiciar a vida em geral ao bem estar psíquico, no segundo caso, atribui-se a sua propriedade de limpeza, fundamento da metáfora, à purificação espiritual.

O recorte individual do personagem na descrição do cenário faz da aridez, assim como da noite, a representação de seus anseios. Isso implica em uma rara menção positiva à luz solar, ainda que indireta, por via metafórica, pois a luz aqui mencionada está colocada no contexto iluminista/positivista, das “luzes da razão”⁸⁷, em que a valorização do olho, o sentido mais racional, implica em uma valorização da capacidade de tornar algo visível e inteligível de maneira que o sema intersector entre a luz natural e a “luz da razão” é, especificamente, a clareza lógico-perceptiva. Assim, no caso em questão, a luz está colocada como solução às literais e metafóricas trevas que dominam o sertão, cuja metáfora é inversa à anterior, na qual a luminosidade estava atrelada ao sema da morte.

A metáfora desértica, no entanto, continua, como podemos ver em outra passagem, na qual a associação entre sertão e deserto é reforçada por meio da intertextualidade bíblica, que também alude à fertilidade oriunda da água:

Tomamos um caminho de barro. Deixo o primo atravessar o leito seco do Jaguaribe, o rio adormecido [...] No meu ouvido ressoa a voz de um antigo profeta, voz solene como a de todos os que nascemos aqui. Vá, Ismael, nos guie! Santificado seja o teu nome. Um anjo do Senhor virá em teu socorro. O filho da escrava não será desamparado, uma fonte jorrará no deserto. Do proscrito também nascerá uma grande nação./ O caminho se estreita entre árvores de porte, talvez ipês, oiticicas, jatobá, ingazeiro, baraúna. Sombras escuras no caminho por onde Ismael nos conduz. Avistamos um açude a nossa frente. O fim de toda caminhada pelo deserto é a água. Contemplamos o milagre, deixamos que o tempo escorra quanto quiser. Problema do tempo, passe à vontade, não temos nada com isso, tudo flui desde sempre (BRITO, 2009, p.42).

⁸⁷ No livro, essa alusão às luzes da razão está explícita na passagem em que o tio Salomão, o intelectual iluminista sertanejo, abre a casa, onde o assassino Domísio se escondeu e que, após a morte do dono, foi lacrada junto com o seu suposto mau agouro: “Tio Salomão estudara novas ciências, se iluminara com os positivistas. Recebera outra luz, não apenas o sol da chapada. Munido de martelo e alicate, arrancou os pregos enferrujados das tábuas que interditaram por anos as salas e os quartos escuros. / - Luz! – gritava. – Abaixo o legado da ignorância! / Homem dedicado aos estudos e investigações, celibatário convicto, colecionou livros e ergueu a sua Alexandria sertaneja dentro da velha casa, construindo um labirinto de estantes onde gostava de se imaginar desgarrado como um minotauro” (BRITO, 2009, p.55)

Nesse trecho, a figura desértica relaciona a aridez também aos aspectos humanos, especificamente à história de Ismael, que, tal qual o personagem bíblico, é o filho ilegítimo e proscrito, condenado à expulsão no “deserto”, aqui substituído pelo seu equivalente, o cenário sertanejo igualmente árido. Dessa maneira, a sobreposição das histórias de ambos os Ismaéis, coloca os cenários geográficos distintos sob a mesma égide da aridez, do deserto, associação que será confirmada quando os personagens chegam ao açude e reiterada pela afirmação pós-epifânica do narrador: “o fim de toda caminhada pelo deserto é água”.

Com isso, podemos dizer que tanto as figuras do deserto e de sua aridez quanto a da água são predominantemente figuradas, aludindo inclusive a simbologias mítico-religiosas, caso da redenção pela água após um percurso provatório, cuja representação figurativa é o deserto bíblico e o sertão romanesco. Ou seja, novamente temos uma leitura dupla das afirmações sobre o espaço: o deserto aqui não se refere apenas à geografia, mas aos percursos turbulentos dos Ismaéis, abandonados à própria sorte pelas famílias com as quais possuem um relacionamento tumultuoso e desleal. Além disso, o deserto também se refere à trajetória da convivência dos dois primos, marcada por desencontros e desentendimentos. No caso de Ismael e Adonias, é exatamente no açude que os “velhos laços” que os ligam serão retomados, instaurando a simbologia da purificação pela água, reiterada ao longo da sequência por várias frases que aludem à transformação do comportamento de Ismael e de Adonias um com o outro. A construção do sertão-árido equivale proporcionalmente e paralelamente à construção de uma aridez humana, sendo que ambas encontram a redenção na figura da água, que possibilita tanto a fertilidade quanto a purificação.

Por fim, o deserto é também mencionado em outro momento, quando Adonias ironicamente se refere a uma conversa tida com Elias, irmão de Ismael e Davi, em que a decadência do avô e da fazenda, metonímicos um do outro no livro, é discutida: “- O solo onde plantavam algodão endureceu. / Vi uma reportagem sobre desertificação, posso soltar comentários inúteis como este e enriquecer nosso papo agrícola. Elias é um rapaz sereno, dá a impressão de que passou por um longo adestramento, até se desfazer dos impulsos agressivos, comuns na família” (BRITO, 2009, p.112).

Ao contrário da citação anterior, todavia, a menção ao deserto não é figurada nem mítica, mas literal, reforçando, por meio da associação entre o solo duro e a desertificação, mais a figuratividade do sertão-árido do que a leitura alegórica. A terra árida, representada pelo verbo “endurecer” e pelo substantivo “desertificação”, é uma reiteração da falta de umidade e de

fertilidade⁸⁸, cuja relação é explícita, ao contrário das relações metafóricas entre pedra e infertilidade.

No entanto, também nessa citação a aridez humana está subjacente, na medida em que se menciona os “impulsos agressivos” da família, associação que será retomada no clímax do romance, quando Ismael e Adonias quase atingem a conjunção e o pleno entendimento, renunciados na cena do açude, mas não atualizados, gerando uma cisão que acaba em tentativa de homicídio. A explícita associação entre pessoas violentas e terra árida denuncia esse assassinato, porque, após o ataque a Ismael, Adonias atribui a sua índole e caráter à terra dura que o “gerou”, como veremos em seguida.

É importante ressaltar que no diálogo que antecede o crime, os dois primos estão sentados de maneira opositiva, sendo separados pela terra dura e pela areia do leito seco do riacho:

Mantenho os olhos fechados e se Ismael não me perguntar nada continuarei em silêncio. Estranho percurso o meu. Só se passaram três dias? Minha vida do Recife nada tem a ver com a Galileia e o avô morrendo fora de um hospital. Meus pacientes relatam os seus dramas, entre quatro paredes de um consultório forrado de alcatifa. Ismael tagarela a céu aberto. *Entre nós dois, o leito seco de um riacho*. O palco de tragédias, diria tio Salomão. A cama onde os homens Rego de Castro fodiam escondido, os meninos se iniciavam com as cabras e os rapazes gastavam as mãos em punhetas solitárias, comentaria tio Josafá (BRITO, 2009, p.135-136 – grifo nosso).

Aqui, são retomados o sertão “natural” *versus* o urbano “artificial”, moldado pelos homens, caso do escritório forrado de Adonias, que conota não só intervenção e domínio do espaço natural pela cultura sob o viés do pragmatismo e da sobrevivência, mas o afastamento máximo dessa natureza, cuja existência é negada ou ignorada. Nesse sentido, a alcatifa, revestimento acústico, representa o máximo de distanciamento e o banimento de qualquer sema que remeta ao natural, na medida em que impede, literal e metaforicamente, o contato com o mundo exterior⁸⁹, criando um simulacro ambiental exclusivamente humano.

Do mesmo modo, existem duas categorias de valores separadas pelo leito de riacho, uma representada por Adonias, com seus ambientes urbanos minimamente controlados e sépticos, a outra, representada por Ismael e pelo sertão, o espaço do caos, da falta de controle humano, sob

⁸⁸ Essa referência à infertilidade direta é situada no presente da narração, sendo que, no passado, nas memórias positivas do menino Adonias, a fazenda era vista em sua glória, apesar das estações secas, como podemos perceber quando Adonias se refere idílica e sexualmente à colheita de algodão (BRITO, 2009, p.113).

⁸⁹ Parelélismo com o trecho em que Adonias e os primos estão isolados do espaço sertanejo pelos vidros e pelo ar-condicionado da camionete em que viajam.

domínio da natureza, a qual chega a “motivar” crimes hediondos. Assim, a agressão a Ismael é, na verdade, o desfecho de uma longa história de sedução e tensão sexual que não se resume apenas aos personagens individuais Adonias e Ismael, mas aos valores que cada um carrega.

Isso porque Ismael é descrito, repetidamente, como o único sertanejo da nova geração de primos que, ao contrário dele, saíram do campo para não voltar mais. Ele é o novo representante da Galileia, de um mundo agrário e antigo que luta para sobreviver em um mundo globalizado, sendo, apesar das intrigas familiares, o verdadeiro herdeiro afetivo de Raimundo Caetano, pois, além de respeitar afetuosamente o avô, ele é o único que encarna os valores da Galileia. É por isso que para Adonias sua presença se confunde com a própria fazenda, a qual, conforme vimos, fascina-o eroticamente:

Apesar do temperamento violento, é generoso e gosta de aconselhar como um velho. Talvez seja o mais moralista da nova geração de primos. Olho o seu rosto moreno, cheio de marcas, e reconheço a genética dos Inhamuns. Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas. Para o avô Raimundo Caetano somos um bando de fracos, fugimos em busca das cidades como as aves de arribação voam para a África (BRITO, 2009, p.16).

Ismael, o portador da “genética dos Inhamuns”, é uma releitura do “sertanejo forte”, já delineada em outros momentos da narrativa, inclusive quando, ao começo do livro, ele discursa sobre a “criação” de uma “raça sertaneja” resistente as intempéries do espaço árido. Ismael, portanto, é analisado sob três perspectivas: o aspecto físico, o psicológico-moral e a vontade de ficar na fazenda, o que o torna um forte, segundo o pensamento do avô, para quem os demais primos, ao escolherem a civilização urbana, agem como aves de arribação em busca de ambientes mais amenos.

Adonias, por sua vez, associa Ismael ao sertão, uma vez que, imediatamente após elencar as características do primo, o narrador-protagonista vai afirmar que sente atração por esse “mundo sertanejo” do qual Ismael faz parte e é representante. Para Adonias, Ismael é tão sedutor e tão perigoso quanto o sertão, como podemos ver na cena do açude, quando após dividirem um momento de nostalgia e afetividade sincera, Adonias afirma ter medo de se envolver com o primo e cair em uma armadilha. Isto é, o primo e o sertão dividem o sema da armadilha “natural”, artilosa e perigosa que seduz irrecusavelmente. Isso nos leva à uma trílice acepção possível para a atração de Adonias: de um lado, vê-se uma leitura literal, em que Adonias se *interessa* pelo sertão. Por outro lado, subtende-se, ao longo do livro, uma atração física de Adonias por Ismael, relação esta platônica. Por fim, percebe-se uma leitura alegórica,

em que Adonias se interessa por Ismael *justamente porque* este é representante de valores opositivos aos seus. Nessa situação, tem-se dois pólos distantes cuja tensão, dialética, manifesta-se também nos protagonistas, símbolos de valores distintos: de um lado a globalização, representada por Adonias, um sujeito pós-moderno, de outro, a tradição sertaneja, representada pelo conservador Ismael.

Diante dessa oposição, duas hipóteses de resolução do conflito entre Adonias, o sertão e Ismael são apresentadas contínua e subliminarmente durante a narrativa: a repulsa, a disjunção total, representada em última instância pela morte que permeia toda a narrativa, ou a conjunção máxima, representada pela integração física, sexual, ligada à energia vital e à perda da racionalidade individualista.

Entre essas duas possíveis vias, o que acontece é a negação do impulso sexual em direção a uma violência castradora, que impede não só o relacionamento, mesmo que de maneira platônica, de Adonias com Ismael, mas a própria aceitação sensorial da Galileia, simbolizada por Ismael. Essa hipótese é motivada pela fala do próprio narrador, quando este admite a sedução e o medo de morte que a fazenda familiar lhe provocam e o modo como ele “fecha” os seus sentidos durante a estada na Galileia.

Logo, a velha dicotomia morte *versus* vida é sintetizada na oposição natureza *versus* civilização/homem, claramente delineada nesse trecho, é uma chave de leitura para a compreensão da ideologia do protagonista ao longo do romance. No entanto, conforme veremos, há um deslizamento dos valores dicotômicos de tal maneira que, ao final, associa-se os valores da civilização, e não da natureza, à violência, morte e barbárie.

Dessa maneira, as descrições do cenário não apenas situam a narrativa espacialmente, mas, sendo Imagens-Paisagens, oferecem uma leitura metafórica e alegórica das ações narrativas que se desenvolvem. No caso da figura do leito do rio seco, por exemplo, sua dupla relação com a morte e com a vida é evidente e recorrente, como percebemos pela citação acima, em que cada tio fornece a sua leitura do espaço: de um lado, o riacho seco remete à aridez, à morte e ao palco de tragédias, na visão de Salomão, partilhada por Adonias. Por outro lado, o riacho cheio remete à vida e à sua metonímia, o sexo, na opinião de Josafá, o tio bufão.

A relação com a morte é ainda reforçada quando, por indicação de Ismael, Adonias percebe que o local onde se encontram é o mesmo em que Domísio matou a mulher, Donana, fazendo com que o protagonista volte a se sentir ansioso e, após o pseudo assassinato de Ismael, associe a areia do riacho seco ao sexo vital e à morte, em uma fusão entre aridez e fertilidade: “Mas o primo não respondeu e eu larguei-o na areia, onde ele se esvaía de gozo com Marina,

jorrando esperma pela ferida do sexo” (BRITO, 2009, p.141).

O vínculo não usual entre o ato sexual e a ferida inverte os valores simbólicos atribuídos até então, pois o órgão sexual é substituído por um orifício não biológico e natural. Assim, a metáfora instaura uma relação de equivalência entre o sexo e a enfermidade, anulando o caráter fecundo do primeiro por meio de uma dupla troca de paradigmas que, no entanto, dividem semas em comum: tanto o órgão sexual quanto a ferida são orifícios que excretam fluidos corporais. No entanto, enquanto no primeiro a secreção é naturalmente condicionada, no segundo esta é motivada por um tipo de desordem. O esperma passa então por uma transformação, na medida em que, ao invés de relacionado à vida e ao gozo, está substituindo o sangue e o pus, fluidos normalmente secretados por ferimentos.

Essa inversão grotesca está, como dissemos, relacionada ao leito do rio seco, o qual também congrega de maneira equivalente a vida e a morte em si. Essas metáforas colaboram na descrição de um espaço alegórico das próprias relações humanas, dado que, nesse momento, Adonias e Ismael, tendo a possibilidade de entendimento, acabam separados pela violência árida, a qual, se não é grotesca, é especialmente cruel justamente porque também congrega dois lados opostos: a atração sexual inerente à vida e a agressão física que resulta em morte, podendo também figurativizar o clímax sexual. Essa dicotomia operada pela sedução, que contrasta a vida, representada pelo sexo, à morte, é um fato importante para a definição dos valores do sertão para Adonias, sendo que o leito do rio seco é, também figura e metáfora de uma aridez dupla⁹⁰

⁹⁰ A relação entre os dois tipos de aridez está presente também em uma citação como a seguinte, que menciona as consequências da falta de águas em uma relação direta, e rara, entre a morte e a aridez em seu estado máximo, a seca em si. “A fragilidade que o poder recobria se expõe. As escaras de Raimundo Caetano escorrem pus, exalam cheiro de peixe podre, das traíras e curimatãs que morrem na lama do açude, nos anos de seca” (BRITO, 2009, p.105). O grotesco relacionado ao riacho árido remete a um trecho anterior do livro, no qual o leito do rio seco também é mencionado e relacionado à morte, ainda que indiretamente: Nesse excerto, a morte da Galileia é tematizada de maneira individualizada, na figura de Raimundo Caetano, e generalizada na figura dos peixes, como também da própria fazenda, que definha junto com o seu dono, como é afirmado ao longo do livro.

2.2.1 Consolidação da Alegoria

Se a criação de uma Imagem do sertão perpassa pelas figuras supra analisadas, é justamente na cena do suposto assassinato de Ismael que elas se congregam na consolidação da leitura alegórica da aridez, a começar pela areia e pelo riacho seco, constantemente mencionados, que adquirirem *status* de figura própria, sobretudo porque o riacho é o verdadeiro “palco de tragédias” (BRITO, 2009, p.135) galileiano. Todavia, como dissemos, essas figuras se relacionam com as duas metonímicas e metáforas do sertão árido e violento para Adonias: o sol e as pedras. No clímax do romance, quando Adonias ataca passionadamente Ismael no leito do riacho seco, acreditando tê-lo matado, ele utiliza como arma justamente uma pedra, ao mesmo tempo em que o sol ofusca sua visão:

Afastei-me pelo leito seco do riacho, no rumo da casa do avô. Mal dei alguns passos, Ismael gritou:/ - Adonias, não se faça de santo! Ninguém presta na família. Pergunte a Davi o que ele sabe de sua mãe Ester! Por que ela foi embora daqui?/ Ismael pronunciou o nome de minha mãe sem lavar a boca suja. Mexia em suspeitas sem provas. O sol a prumo na cabeça cegou meus olhos. Procurei com que matá-lo, e só achei uma pedra (BRITO, 2009, p.141).

Sem utilizar nenhum adjetivo, a Imagem descreve um sol extremamente potente, impiedoso, por meio da construção metonímica na qual seu vigor é percebido por meio de sua consequência, a cegueira, um paralelismo temático e estrutural que retoma a Imagem inaugural do sertão. Essa metonímia é desdobrada em associações implicativas: quando o sol está a prumo, a sua angulação atinge o auge de sua incisão e, conseqüentemente, a sua máxima luminosidade, o que justifica a “cegueira” causada no protagonista. Aqui, percebemos o espaço por uma justaposição das sensações do protagonista e das próprias memórias sensoriais do leitor, que atualiza a imagem construída com base no seu repertório empírico.

Exatamente por simular o dinamismo da percepção da realidade, esse é outro exemplo em que a Imagem poética sintética oferece máximo de significação em um mínimo de espaço. Esse dinamismo é conseguido, sobretudo, pela construção sintática seca, na qual não há conectivos entre vocábulos, ordenados sintaticamente de maneira a simular um movimento descendente, começando com o sol a prumo, a partir do qual os demais vocábulos são elencados de acordo com a sua altura, até chegar aos olhos do protagonista. Ou seja, a Imagem simula a incidência solar que atinge subitamente o protagonista, por meio da construção frástica, em que faltam conectivos e desenvolvimentos, de maneira que o repentino arrebatamento sensorial causado pela luminosidade é recriado sensivelmente no corpo do texto.

Por outro lado, como a visão é comumente tida como o sentido mais racional, o torpor e a cegueira causados pela luz excessiva remetem à loucura, à falta de visão metafórica, conforme já abordamos. Isso faz com que a racionalidade de Adonias seja obliterada pela situação em que ele se encontra, pelas palavras de Ismael e pelo sertão, determinante de comportamentos irascíveis, segundo a visão do narrador-protagonista. A construção dessa Imagem é potencializada quando retomamos novamente os preceitos de Bataille explanados por Schøllhammer:

O sol é para o ser humano a imagem de tudo o que existe de mais elevado, continua Bataille no ensaio 'Sol Apodrecido' (1994, pp.55-59), de 1930; a imagem do sol é a figura poética da 'clareza matemática e da elevação espiritual'. Não obstante, nenhum ser humano suporta contemplar o sol até atingir plenamente a clareza do conceito. A tentativa de ver o sol diretamente exige um grau de loucura, uma transgressão dos limites extremos dos sentidos do corpo, cujo resultado, apesar do sacrifício e da dor, é apenas um resto de escuridão que permanece quando a luz se apaga. [...] Dessa maneira, a metáfora solar é invertida: com a perda de soberania do intelecto, desloca-se do seu antigo estatuto de expressão elevada da verdade espiritual para o impulso sensual mais baixo. Isto é, o acefálico, ligado ao sacrifício ritual [...] (SCHØLLHAMMER, 2007, p.87).

Nesse trecho, percebemos que o contato com a força primitiva do sol causa a mencionada “perda de soberania”, suscitando comportamentos irracionais, passionais, sensuais e sacrificiais. Isso porque o narrador-protagonista mais uma vez está sob efeito do arrebatamento greimasiano, no qual o sujeito depara-se com forças inesperadas que o dominam e o extasiam, fazendo com que a comunicação com o mundo se dê predominantemente de maneira sensorial e não inteligível. Logo, há uma abordagem sensível, na qual as qualidades do sol são apreendidas em sua imediatez, sob domínio da primeiridade perciana, ou seja, sem a mediação simbólico-convencional da terceiridade. Isso acarreta uma abordagem não lógico-racional e linear, visto que o narrador-protagonista está sob domínio de suas sensações, respondendo instintivamente, e não racionalmente, os estímulos sensoriais da primeiridade, e, tal qual um inseto, busca a conjunção com a luminosidade fascinante e aniquilante.

Logo, a luz é alegoria da perda completa de racionalidade, haja vista o contexto de sua ocorrência, em que se aborda a reação de Adonias ante a confissão de Ismael, que acabara de admitir que mantinha relações sexuais com a madrasta, resultando em um comportamento impulsivo e irracional por parte do protagonista, que mantém com este uma relação platônica⁹¹.

⁹¹ Os sentimentos platônicos de Adonias pelo primo ficam evidentes na cena da discussão, quando o narrador afirma ter sido traído por Ismael, quando este confessa o caso com a madrasta: “Você me traiu!/ - Traí? Por acaso

O narrador-protagonista é então arrebatado pelos sentimentos desencadeados pela revelação e pelo sol, elementos que o levam ao limite de sua sensorialidade, anulando o seu tão estimado auto-controle racional e culminando na investida passional contra o primo. Assim, a cegueira literal, causada pelo súbito ofuscamento que arrebatava visualmente (e sensorialmente) o narrador-protagonista figurativiza o também repentino arrebatamento emocional – e irracional – causado pela revelação inesperada de Ismael, oferecendo uma dupla leitura.

Após o suposto assassinato, já na casa de um dos tios, a mesma metáfora de cegueira intelectual será retomada: “Ofuscado pelo sol brilhante de fora, imerso no tom escuro das salas, fiquei cego e nada vi” (BRITO, 2009, p.147). O paralelismo entre essa cena e a do ataque contra Ismael é evidente, dado que ambas exploraram estésica e metaforicamente a figura do sol, ainda que nessa citação, a leitura alegórica seja menos marcada. De qualquer maneira, vemos que a exploração sensorial da potência do sol implica na obliteração da racionalidade civilizada. Ademais, nessa cena temos novamente vocábulos que aludem direta ou indiretamente à cegueira e ao arrebatamento sensorial, caso do verbo ofuscar que reforça a assumida cegueira do protagonista.

À leitura alegórica influenciada por Baitalle, em que o tema abstrato da perda de controle e de individualidade é figurativizado por meio da intensidade solar, acrescenta-se outra, a qual relaciona intrinsecamente as ações humanas, em especial a violência, ao espaço. Essa segunda leitura, que instaura a alegoria máxima de *Galileia*, só é possível devido às relações sintagmáticas mantidas entre a citação e seu contexto, de modo que a aridez humana não é apenas construída por meio da figura de sol implacável, mas pela sua junção com as figuras da pedra e do leito de riacho seco, as quais, conforme vimos, são metonímias e metáforas do sertão-árido, constituindo as suas figuras máximas.

No excerto em questão, essas figuras funcionam literalmente como arma letal e cena do crime, respectivamente. Logo, o ato máximo de violência acontecido no presente da narração, a tentativa de homicídio perpetrada por Adonias, é concretizada por meio do item que mais caracteriza o espaço sertanejo e árido, a pedra, “matéria-prima do sertão” (BRITO, 2009, p.7), de tal maneira que é o próprio espaço árido, ou a sua aridez inerente, que são agentes ativos do assassinato. Doravante o suposto assassinato de Ismael, a pedra passa a ser associada à inelutável aridez humana, na medida em que associa o sertão, do qual é sinédoque, à violência humana, da qual é metonímia, ligando diretamente os dois tipos de aridez expostos no romance.

era o seu amante, primo?/ - Vá se foder, Ismael! Você traiu minha confiança. Eu e avô fomos os únicos a defendê-lo. Mas você não presta, mesmo. Melhor se continuasse preso na Noruega” (BRITO, 2009, p.141).

Conseqüentemente, a leitura alegórica que associa a aridez do espaço aos personagens é maximizada nesse trecho, vinculando definitivamente as categorias humanas e espaciais e reafirmando a alegoria que, além de propiciar uma leitura literal, em que a pedra é meramente arma de um assassinato, oferece uma leitura figurada a qual enfatiza a violência do episódio. Mais do que isso, o sertão, ao “motivar” e ser agente “ativo” do assassinato, reforça a inexorabilidade da violência humana, na medida em que o homem é fadado a esta, compelido por forças externas e incontroláveis.

Neste trecho, clímax do romance, Ismael e Adonias tentam finalmente se entender, em um vislumbre de solidariedade que poderia se contrapor à violência onipresente na família. No entanto, o indício de fraternidade não apenas não perdura, como é brutalmente interrompido pelo ataque que vitimiza Ismael. Sendo cenário de outro assassinato famoso nas histórias da família, o de Donana, o espaço dessa ação é o verdadeiro “palco de tragédias” ao qual se refere tio Salomão (BRITO, 2009, p.135). Sendo assim, vemos que a figura do devastado riacho seco como cenário dessas violências oferece uma leitura alegórica que associa a falta de água e sua conseqüente sequidão à falta de vida e à violência humana ali desenvolvida, como se as conseqüências das relações humanas fossem tão áridas quanto a sequidão do riacho e tão assoladoras quanto a falta de água que resulta em morte. A intersecção entre o texto figurado e o literal se dá, portanto, e por meio dos semas da hostilidade e da inospitalidade, comum a ambos. O riacho seco, mais do que um cenário inativo, é “palco de tragédias”, portanto, espaço *dedicado* a tais atos.

Enquanto em outras citações as figuras da aridez ofereciam uma leitura alegórica para o tema abstrato da violência humana, nas quais o espaço refletia os receios de Adonias em relação à família, ou figurativizava as violências desta, nesse trecho específico, o árido, representado pela tríade máxima da aridez, o sol, a falta de água e a pedra, *determina* a ação humana, tornando concreta a crença inicial de Adonias que atribui a *secura* familiar ao espaço. Ou seja, o espaço nesse trecho “motiva” a violência e fornece tanto a arma quanto o local para o assassinato, criando uma área de contato indivisível entre atos humanos e sertão-árido, cujo resultado é a alegoria.

Essa hipótese é mais evidente na análise da invasão do campo de presença de Adonias pelo fulgor solar, cuja intensidade subitamente percebida é alegoria da sua explosão intempestiva, sobretudo porque o seu ímpeto destrutivo não é só proporcional e equivalente à potência solar, mas causada por esta. Em outras palavras, o intensivo ímpeto destruidor de Adonias é, portanto, figurativizado e motivado pelos intensos raios solares, de modo que

existem duas leituras alegóricas que se comunicam além da interpretação literal.

A Imagem do sol é um “conector metafórico” cuja zona de intersecção é máxima pois propõe várias leituras alegóricas, que se constroem por meio de metáforas e metonímias: em primeiro lugar, figurativiza, junto com outras figuras, o tema abstrato da violência humana, a segunda leitura propõe uma alegoria que associa a cegueira causada pela luminosidade intensiva à crise de irracionalidade que domina o protagonista. Já em terceiro lugar, o súbito impulso assassino de Adonias é alegorizado pela inopina potência do sol e, em quarto e último lugar, como derivação das associações anteriores, temos a alegoria do sacrifício ritualístico de Ismael.

Essa última alegoria não é figurativizada necessariamente pelo sol, mas pela conjunção das três alegorias precedentes, isto é, a irracionalidade causada pelo arrebatamento solar e sua pronta manifestação violenta, pois o assassinato motivado pelo sol pode ser associado aos rituais pagãos de sacrifício em nome da divindade solar, a qual, na literatura cristã é associada a Deus. Por consequência, Ismael é assassinado como uma oferenda em nome desse Deus-Sol-Árido, como se sua morte fosse uma oferta à própria violência, uma semi-entidade na família em questão:

Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia. Aonde minhas pernas me levarem, tropeçando sobre lajedos, afundando em areia, em qualquer metrópole ou vila, no deserto mais longe, eu sei que ocorrem massacres e carnificinas. Me vem de novo o filósofo romeno. Porra! A cabeça não para! Não é apenas aqui, na Galileia, nesse limitado espaço de terra, que as pessoas se odeiam. *Em qualquer lugar do planeta as pessoas se odeiam, mas nem sempre estão à altura de seu ódio. Nós, da família, nos elevamos acima da mediocridade que nos cerca, e nosso ódio aflora em busca da tragédia. Por isso matei Ismael.* Está mais do que claro, e mais do que justificado. Matei-o em busca de um instante de poesia, para que ele não se perdesse em movimentos repetidos e desconexos. Salvei-o de se tornar feio. Eu sei reproduzir a beleza sem me perder em gestos falsos e Davi conhece as entranhas da música. Ismael alcançou um instante de grandeza que nunca mais se repetirá. É isso. Tudo é tão lógico, mas não consigo parar de chorar. Ismael, eu nunca vou esquecer a beleza do seu rosto espantado, olhando para mim. *Sua vida turbulenta justificou-se pela majestade do sacrifício, pela imobilidade com que aguardou o martírio, debaixo da árvore.* Você seria incapaz de repetir o instante absoluto, por mais pedras que eu arremessasse. Gostaria de ler seus pensamentos, mas não posso acessar a memória de um morto. *Ismael, melhor que eu o tenha matado agora, antes de entrarmos numa ordem de ferocidade que se tornou monótona.* Não sei o que virá em seguida à sua morte, mas reconheça que tive coragem de tomar a dianteira. Eu, o mais imbecil de todos nós./ Me perdoe, primo querido; estou chorando. Depois de viver em outras sociedades, de reconhecer o esforço que elas fizeram para se diferenciar do que nós somos, voltamos à barbárie e praticamos os mesmos atos de sempre. Por quê? Me responda! *Estou desorientado, e só consigo me guiar pelo raciocínio. Meu coração trancou-se, não sinto nada.* Há pouco

você afirmou que sou duro. O que esperava que brotasse desse chão? Foi para matá-lo que você me carregou nos braços, quando furei o pé? Ismael, acabe com essa brincadeira de se fingir de morto! Levante, vamos rir disso tudo, do mesmo jeito que choramos na noite passada. Vou retornar ao ponto em que o deixei caído. O ferimento em sua testa é uma pequena marca que nem se percebe. Fui eu que o ferí, ou foi você que me feriu? Não tenho coragem de confessar o que você adivinhou. Nem a você morto eu falo. Não me peça. Que se dane, Ismael! Você recebeu o que sempre pediu, o que merecia. Reúno os tios e digo a eles que você está morto. Que caiu de uma árvore e fraturou o crânio. Se quiser me tornar respeitado, digo a verdade. *Matei e pronto*. Você insultou minha mãe e ainda confessou a nojeira com Davi. O verdadeiro culpado pelo sangue de seu irmão finalmente dormirá tranquilo. *Entraremos em outra ordem por um tempo, até que algum de nós enlouqueça novamente. Mas você já está morto, o avô também estará morto, e nada dessa ordem fará parte de suas preocupações. Agradeça eu tê-lo poupado de novos confrontos, de uma vida sob ameaças. E horrível viver com a faca encostada no peito. Beije-me, Ismael, você não recusa ninguém. Beije-me do jeito que beijaram seu irmão Davi, antes que o sangrassem como um cordeiro de Páscoa. Um cordeirinho tenro. A nossa família de canibais em torno da mesa de banquete, sofregamente roendo ossinhos, mastigando cartilagens, chupando tutano de tíbias, e fíbulas, e fêmures, e cúbitos.* Se não parar de pensar, enlouqueço de vez. Preciso rever Davi, exaltar sua santidade, acender uma vela para ele, como fazem todos da família. Davi, o príncipe, o que entrou em Jerusalém embriagado, dançando despido à frente de um cortejo de homens. Eu o vinguei, eu juro, eu o vinguei. Não foi pelo insulto ao sagrado nome de minha mãe que matei Ismael. Não foi. *Sou lógico demais para me deixar levar por impulsos. Matei pela mesma razão por que acontecem terremotos. De vez em quando é necessária uma sacudidela, o que nossos instintos aproveitam. Depois, tudo volta a ser como antes.* Tudo igual. A paisagem conhecida, a casa do avô ao centro, as casas dos tios Natan, Josafá e Salomão em volta, e a sombria Casa-Grande do Umbuzeiro, minha provável sepultura (BRITO, 2009, p.143-144 – grifos nossos).

Nesse longo trecho, a ser retomado, percebe-se que a violência que perpassa a família é assumida por Adonias no momento imediatamente após o suposto assassinato de Ismael. Além disso, o vemos associado ao carneiro sacrificial da liturgia cristã, atualizando a alegoria da imolação ritual. Na verdade, ao colocar primeiramente tanto Ismael quanto Davi, vítimas da violência familiar, sob a denominação de cordeiros sacrificiais, todo o histórico de violência familiar ganha um novo *status*, como se esta fosse realmente ritual, simbólica e atemporal, e a aridez e suas figuras, seus elementos litúrgicos. Doravante, os atos violentos transfiguram-se em gestos ritualísticos, um culto à violência *per se*, de maneira que matar Ismael é um rito de passagem, de iniciação ao mundo familiar da Galileia, como fica claro quando o narrador-protagonista afirma que a assunção do assassinato lhe traria respeito⁹². Adonias, então, além de se inserir na família, incorpora a máscara de Caim, inicialmente atribuída a Davi e a Ismael⁹³.

⁹² “Se quiser me tornar respeitado, digo a verdade. Matei e pronto” (BRITO, 2009, p.144).

⁹³ “O que vim fazer aqui? Apenas cometer o crime que a família premeditou há anos. Ser o Caim eleito, o que

Ou seja, há uma inversão de papéis que aumenta a crueldade da cena, afinal, inicialmente os papéis típicos de Abel e Caim eram atribuídos aos irmãos Ismael e Davi, cuja relação sempre fora problemática, de maneira que o crime desferido por Adonias contra o primo amado torna-se ainda mais dramático, justificando essa abordagem mística do assassinato.

Além disso, percebemos claramente que Adonias se coloca como mero joguete da fortuna, passível das ações do destino, sugerindo que o assassinato teria sido cometido contra a sua vontade, de tal maneira que o narrador-protagonista é associado às personagens mitológicas clássicas que, independentemente de seus desejos, sempre cumprem as profecias e os destinos a eles impostos, por mais que eles tentem se esquivar dos mesmos, como é o caso de Édipo⁹⁴, exemplo máximo de imposição do destino e máscara constantemente associada a Adonias ao longo da narrativa.

Inclusive, logo no começo desse trecho, Adonias afirma que, ao contrário dos demais homens, a família assume a natureza violenta inerente à humanidade, buscando a tragédia. O gênero clássico, é mencionado não só por conta do final adverso ao qual seus heróis mitológicos são submetidos, mas à própria condição destes, condenados a executarem as suas próprias punições, a fim de espionar seus vícios inerentes, sem possibilidade de redenção ou mudança. Ou seja, são condenados *a priori* pela sua natureza e, independentemente das ações que executem, as profecias e o seu destino serão cumpridos, propiciando, para os espectadores, a catarse necessária.

E é justamente esse o ponto de vista de Adonias, segundo o qual ao extravasarem a agressividade, os membros da família abarcam os destinos lhe consignados previamente, de tal maneira que suas ações não são mais do que a execução honesta do papel que lhes fora destinado, em uma catarse às avessas. Isso fica claro quando o narrador afirma que a família tem a coragem de ultrapassar a mediocridade em busca da tragédia, mas também na repetição de uma suposta “ordem de ferocidade”, um ciclo de violência pré-destinada e cujos atores se revezam⁹⁵. Como se percebe, segundo Adonias, a dinâmica da família se dá por meio da violência, da qual não existe escapatória possível.

O próprio narrador-protagonista se sente fadado a seguir os caminhos violentos já traçados pelos antepassados, como se a tentativa de homicídio de Ismael fosse um desenvolvimento natural das relações humanas, situação verificável quando Adonias afirma que

desfere a pedrada contra o irmão. Matei por inveja, um passo, por inveja, dois passos”.

⁹⁴ A semelhança é notada por Adonias, inclusive no que diz respeito ao espinho atravessado nos pés: “Sou como Édipo, atravessaram um cravo nos meus artelhos” (BRITO, 2009, p.43).

⁹⁵ “Entraremos em outra ordem por um tempo, até que algum de nós enlouqueça novamente” (BRITO, 2009, p.144).

não agiu por impulso, haja visto que ele é um racionalista, mas “pela mesma razão por que acontecem terremotos. De vez em quando é necessária uma sacudidela, o que nossos instintos aproveitam”. Portanto, o assassinato faz parte, segundo Adonias, da ordem natural das coisas, de um ciclo que independe da vontade consciente do protagonista e que permite a manifestação da verdadeira natureza humana.

A inexorabilidade do destino (e da violência) humana também é reforçada pelas figuras do sol, do riacho seco e da pedra, respectivamente causa, espaço e arma do crime, de maneira que o espaço parece coagir Adonias ao homicídio, seja motivando-o, seja fornecendo a arma do crime. Por isso, Adonias é agente passivo das ações que executa, marionete das circunstâncias das quais ele não tem escapatória.

Se não existe alternativa viável à violência exteriorizada pela família e se a única opção é aceitar o destino imposto, o caráter ritualístico da violência se acentua, na medida em que esta é transformada em um dado *a priori* que deve ser “respeitado” e mantido, sendo que as vítimas, os executores e acessórios apenas fazem parte do seu cerimonial. Segundo essa leitura alegórica feita pelo próprio narrador-protagonista, o sacrificado é homenageado, pois ele foi digno da violência litúrgica, em uma inversão de valores que fica explícita quando este afirma que “salvou” Ismael de se tornar feio, bem como, foi responsável pelo ato sublime de beleza que antecedeu a morte do mesmo.

Em *Empirismo eretico* (2000), Pier Paolo Pasolini aborda a morte sob o mesmo viés do sublime, uma vez que esta é responsável pela atribuição de um sentido à vida, do mesmo modo como a montagem cinematográfica consolida um sentido ao filme. No trecho em questão essa isso se torna particularmente interessante, já que, para Adonias, ele está salvando Ismael de tornar-se feio, congelando a sua imagem no momento de transcendência da morte e, mais do que isso, livrando-o dos padecimentos cotidianos⁹⁶, revelando o padecimento experimentado por Ismael ao longo de sua vida, algo que o *capacita* para o martírio, tornando-o digno de ser livrado do sofrimento terreno. Paradoxalmente, esse sofrimento é oriundo da violência familiar, das complicadas relações disfuncionais e desleais dos Rego de Castro.

No entanto, como podemos depreender do trecho acima, a violência física é o tipo menos agressivo de opressão⁹⁷, haja vista as relações de poder, assim como o peso da tradição, elementos mais prejudiciais do que a própria morte. Nesse sentido, na última frase da citação, logo após a menção aos cordeiros sacrificados, Adonias passa da afirmação de uma violência

⁹⁶“Sua vida turbulenta justificou-se pela majestade do sacrificio, pela imobilidade com que aguardou o martírio, debaixo da árvore” (BRITO, 2009, p.143).

⁹⁷“Agradeça eu tê-lo poupado de novos confrontos, de uma vida sob ameaças” (BRITO, 2009, p.144).

ritualística à associação com o canibalismo animalesco, na medida em que o cordeiro, puro e sacro, destinado ao sacrifício adoratório é digerido vorazmente e impulsivamente, sem qualquer traço ritualístico residual.

Desse modo, ao fim, a violência da família é novamente banalizada, pois o cordeiro deixa de ser venerado e passa a ser consumido, não apenas para satisfação de necessidades alimentares, mas para gulodice e deleite próprios e egoístas, contrapondo-se ao caráter de elevação sacra e desprendimento típicos dos rituais simbólicos. Essa voracidade é ainda potencializada pelo trabalho de linguagem, o qual utiliza-se de aliterações para recriar onomatopaicamente os sons da deglutição voraz de ossos e do sorver sibilante dos tutanos.

A violência familiar cíclica é retomada na seguinte citação, em que a pedra aparece tanto como conector metafórico entre as leituras literal e figurada quanto como figura cronotópica que relaciona temporalidades distintas ao espaço: “Corri entre os lajedos fumegantes. Refazia um trajeto criminoso de mais de duzentos anos. Igual a Domísio, eu procurava quem me escondesse” (BRITO, 2009, p.141).

Logo, a pedra é invocada novamente como representante dos mortos, porque, além de representante do seu silêncio sepulcral, o caminho de lajedos que Adonias afirma estar refazendo é o mesmo que o seu tio-avô Domísio fizera após assassinar a esposa, de maneira que essa cena reitera a ideia de uma violência familiar como rito ou como *modus operandi*⁹⁸. Adonias, acreditando que a violência familiar seja impossível de ser combatida, crê que o seu ataque era previsto, tendo em vista o histórico familiar que define os destinos na Galileia.

Dessa maneira, ao percorrer o lajeado de pedras, Adonias refaz o mesmo caminho, literal e metafórico, de seus antepassados, em uma justaposição temporal, em que a confluência do passado no presente é evidente, remetendo-nos, novamente, à memória acontecimento, pois o passado se presentifica no campo de presença do personagem, atualizando também o cronotopo da estrada, que figurativiza a passagem temporal de acordo com os estados do sujeito.

Essa cena, então, retoma paralelamente a Imagem-Paisagem inaugural, quando Adonias afirma estar refazendo os caminhos dos antepassados mortos. No entanto, enquanto no início do livro o narrador-protagonista “pressentia desgraças”, nesse trecho elas estão concretizadas, como se o destino houvesse sido finalmente consolidado, como pudemos notar quando Adonias afirma ter assumido o papel preestabelecido de Caim, cuja máscara até então

⁹⁸ Além disso, esse trecho explicita a relação passional entre os dois primos, uma vez que há uma sobreposição dos crimes cometidos por Adonias e por Domísio, pois o assassinato de Ismael retoma, ou até mesmo recria, o assassinato de Donana, dado que Adonias “mata” Ismael no mesmo local onde aconteceu o assassinato antigo e se refugia na mesma casa em que Domísio procurou abrigo, reforçando assim os laços incestuosos entre Adonias e Ismael, porque o crime acontecera entre esposos.

não havia sido vestida por ninguém. Evidencia-se que nesse espaço sertanejo mitológico, a violência é o destino comum à família, herança herdada por meio das histórias e exemplos dos antepassados.

Ademais, como estamos dizendo, a reiteração da Imagem de um sertão-árido influi na apreensão da alegoria da violência humana, de maneira que há um desenvolvimento paralelo entre ambos. Os “lajedos fumegantes”, por exemplo, são expressão máxima da infertilidade e irradiação de calor pelas pedras, tornando-se uma figura essencial desse sertão-árido, pois os semas da infertilidade e da dureza, típicos da pedra, são compartilhados pela terra gretada, que, incapaz de sustentar vida, é substituída em sua maioria pelos lajedos. Estes, além serem sinônimo de abundância de pedras, queimam literalmente, já que fumegante é atributo da combustão ou de seus estágios contíguos. Como nessa cena o psicológico de Adonias está abalado, a descrição da inospitabilidade do espaço é contundente, como podemos notar pelos lajedos em brasa. Logo, a pedra novamente impõe a sua existência no campo de presença do protagonista de maneira intensiva e extensiva, de tal forma que o calor é apreendido sensorialmente, seja para Adonias, que o sente na pele, seja por nós, leitores, que apreendemos a situação devido à capacidade imagética da figura.

Em seguida, ainda no contexto do abalo emocional provocado pelo ataque a Ismael, Adonias insiste nas mesmas figuras da aridez, também percebidas por meio da sua sensorialidade, inundado das sensações e do mal-estar, físico e psicológico, que a Galileia oferece: “Os lajedos queimam a sola dos meus pés. Os tênis de nada servem; melhor seria calçar botas de couro. Talvez eu não tombasse à direita e à esquerda, igual a câmera nas mãos de um cinegrafista inexperiente, deixando vazar a luz para a película, cegando os espectadores de luminosidade. Por que retornei à Galileia?” (BRITO, 2009, p.142).

Esse fragmento retoma a construção da Imagem-Paisagem combinando os dois grandes elementos sinedóquicos e metonímicos do espaço sertanejo, as pedras e o sol, de maneira a extrapolar o legível rumo ao visível (SCHØLLHAMMER, 2007). A matéria verbal, assumindo o processo narrativo de Adonias, reproduz sinestesticamente a apreensão do espaço por este último, seja tatilmente, seja visualmente.

Essa construção expressionística é ainda potencializada pela referência intertextual com as obras do Cinema-Novo, cujo lema “uma idéia na cabeça, uma câmera na mão”, remetia à produção de imagens aparentemente amadoras, sendo que, na verdade, o grupo transformava a falta de recursos, de uma indústria cinematográfica, de público, etc., em fator estético. Assim, a luminosidade estourada e desequilibrada, resultado, segundo o protagonista, da manipulação

amadora da câmera, é na verdade um modo de simular a sensação provocada pelo Sol que, apenas filmado, não transmitiria a sua potência e sua exacerbada luminosidade. Ou seja, é justamente a falta de comedimento e de equilíbrio na composição da luminosidade que dá a impressão no espectador de um sol igualmente excessivo.

A própria frase, e não só a sua consequência imagética, é um intertexto com todo o cinema novo de maneira geral e, em específico, com os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Vidas secas* (1963), nos quais a luz estourada é o modo estrutural encontrado para representar a seca e o sol infernal. Ao contrário do que o narrador fala, portanto, sabemos que a luz que vaza para a película não é algo aleatório, nem mesmo despropositado, é intencional e faz parte de um projeto estético muito bem definido.

Aqui, no entanto, o livro faz uma referência irônica ao Cinema Novo. E mais, a expressão “cegando os espectadores de luminosidade” alude diretamente à frase de Glauber Rocha, na qual este afirma que o “espectador, que entrou na sala escura para *ver* um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta forçá-lo não a ver, mas a *participar* do drama da seca” (ROCHA, 2004, p.139). Seguindo essa linha de pensamento, Adonias está cambaleante sob um sol escaldante e tal qual um personagem desses filmes regionalistas, ele associa o seu desequilíbrio ao da câmera, colocando, portanto, tanto ele como a câmera em um mesmo espaço e condição climática, o que justifica a nossa associação.

Ao realizar tal intertextualidade, o romance não só remete a um imaginário visual do sertão, mas agrega o mesmo ao presente texto, enriquecendo e intensificando a própria Imagem de um sertão-árido e luminoso ao não recorrer exclusivamente à linguagem verbal, mas ao intertexto visual, para reiterar características do seu espaço narrativo e simular o dinamismo da apreensão da realidade, em um efeito típico da Imagem⁹⁹.

Isso porque a descrição do espaço no presente trecho presentifica os efeitos visuais e sensoriais do sol excessivo, os quais, combinados com uma referência visual pré-estabelecida, são responsáveis pela instauração de uma Imagem dinâmica do espaço. Assim, essa estesia exacerbada, que mobiliza os sentidos através da montagem, é típica da Imagem porque simula no corpo narrativo o dinamismo da apreensão da realidade e potencializa a alegoria que associa a luminosidade extrema à falta de razão, de maneira que apreendemos com precisão a Imagem-Paisagem árida ao mesmo tempo em que participamos de um drama humano.

Essa situação fica clara ao longo do trecho em questão, em que o tema gira em torno da psicologia do personagem, exteriorizada no cenário e em seus atos. Nesse sentido, vemos que

⁹⁹ Segundo definição de Bosi (1977).

após o assassinato, Adonias começa a deixar a sua marca, não desejada, no cenário da Galileia, inscrevendo a sua história no ambiente que o rodeia, pois ele não é apenas queimado pelas pedras, refratárias do sol e da aridez, mas também deixa nelas a marca do sangue e da aridez humana.

Isso significa que finalmente há uma inversão da dinâmica apresentada até o momento, em que Adonias era sujeito passível das ações do ambiente como um todo, dele se diferenciando justamente pela sua falta de ação, uma vez que, para o protagonista, a Galileia não comporta as suas atitudes – pseudo-civilizadas e ele também não pretende agir de acordo com os costumes do local. Por isso quando Adonias ataca Ismael, ele se insere no espaço sócio-cultural e na tradição violenta da família, registrando nas pedras a repetição de um comportamento que não se refere apenas ao assassinato do primo, ou tampouco a Donana morta no mesmo local, mas de toda e qualquer violência praticada na Galileia.

Essa questão fica clara quando ele associa a sua fuga, após o ataque, à memória do abuso sexual do primo Davi:

O valete de cabelos encaracolados lembra Davi sangrando debaixo do sol. As pernas finas correndo; os pés descalços deixando marcas vermelhas nos lajedos. Para onde corre meu primo vitimado? Para onde eu corro assassino? Os homens da família assistem à corrida, um automóvel derrapando em curvas dá três cambalhotas, cai. Derrapo. As lajes são escorregadias mesmo quando não chove. Caio. A família em seus observatórios de portas e janelas, olhando o primo correr despido, os genitais expostos sob a camisa branca que mal esconde. Esconder o quê? A camisa suja de sangue atrás. Minha camisa suja de sangue na frente, na pala, no colarinho, nas mangas, nos punhos (BRITO, 2009, p.142).

Além de associar-se aos caminhos dos antepassados mortos com seu histórico familiar violento, o percurso de Adonias andando nas lajes relaciona este a Davi, por um lado, já que ambos correm nos lajedos e, por outro, ao rei, que mata o valete. Essa conexão é interessante, porque Adonias se identifica tanto com a vítima quanto com o agressor, como se ele próprio fosse vitimado *porque* assassino, retomando o caráter inexorável da violência como destino inescapável.

As perguntas “Para onde corre meu primo vitimado? Para onde eu corro assassino?” reforça a justaposição das duas situações ao indicar que o assassinato de Ismael teria sido perpetrado independentemente da vontade de Adonias, mero executor de um destino pré-definido, retomando citação anterior em que o narrador afirmava estar refazendo um “trajeto criminoso de mais de duzentos anos” e incorporando um papel típico, na medida em que

Adonias se sente reproduzindo os comportamentos agressivos familiares.

No caso, Adonias acredita estar encenando o papel do tio Domísio, aquele que matou a esposa Donana no mesmo local em que Adonias acredita ter matado Ismael e que se refugiou no quarto onde Adonias se dirige propositadamente para encontrar o seu “destino”. As intersecções cronotópicas do tempo no espaço, acrescentam uma leitura alegórica ao percurso literal que Adonias transpõe, sugerindo a ciclicidade da violência e enfatizando mais uma vez a inevitabilidade desta nas relações familiares e humanas.

Além disso, percebemos novamente a figura da pedra representando as armadilhas que o espaço oferece, fato delineado quando o narrador menciona que elas são escorregadias mesmo quando secas, isto é, quando não demonstram a primeira vista o perigo imanente, mesmo caso da beleza do sertão.

Ainda neste contexto, as pedras serão retomadas em uma descrição sensorial dúbia, em que o cansaço físico do protagonista, supostamente causado pelo ambiente, é atribuível ao exaurimento emocional de Adonias após o ataque a Ismael: “Saí de junto dele. Fugia ao fascínio de sua figura descarnada. Nessa hora percebi o quanto eu estava cansado, depois de correr sobre os lajedos, no sol quente de dezembro” (BRITO, 2009, p.151).

Além da referência ao calor extremo e às pedras, há a retificação da sensorialidade como modo de apreensão do universo diegético e a objetificação da morte, símbolo máximo da violência, na “figura descarnada” do tio Domísio, a quem Adonias “encontra” no quarto escuro para onde se dirige após o seu crime. Dessa maneira, a morte, tema abstrato de fundo da narrativa, se concretiza na figura do tio morto, cujo fascínio equivale ao já mencionado “desejo de morte” exercido pela Galileia sobre o protagonista. Por isso, após o percurso literal e figurado entre o leito seco do riacho e o refúgio do tio Domísio, Adonias experimenta tanto o extremo cansaço físico quanto o seu equivalente psicológico e emocional, o delírio sobre um encontro com o personagem cuja máscara crê estar representando. Na verdade, Domísio representa tanto o algoz da violência familiar quanto a morte, cujas seduções não são explícitas, mas se atrelam às tradições familiares.

Em suma, a Imagem do sertão alegórico se constrói pela reiteração de figuras-chave, caso do sol e das pedras, do deserto e da areia, índices da aridez e da psicologia do personagem. No seguinte exemplo, já mencionado, essa leitura fica explícita, na medida em que a abordagem paisagística do espaço revela *diretamente* suas conexões com o aspecto humano e, de maneira mais precisa, à aridez humana e à violência generalizada, delineada até então nas apreensões do cenário por Adonias, que o interpreta segundo os seus valores e estados:

Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia. Aonde minhas pernas me levarem, tropeçando sobre lajedos, afundando em areia, em qualquer metrópole ou vila, no deserto mais longe, eu sei que ocorrem massacres e carnificinas.

Não é apenas aqui, na Galileia, nesse limitado espaço de terra, que as pessoas se odeiam. Em qualquer lugar do planeta as pessoas se odeiam, mas nem sempre estão à altura de seu ódio (BRITO, 2009, p.143 –grifo nosso).

Nesse trecho percebemos que a leitura alegórica que associa a agressividade familiar às figuras do mundo concreto e da aridez é expandida, na medida em que o caminhar particular de Adonias nos lajedos e na areia, transforma-se nos passos de toda a humanidade, dada a transposição de um local particular, o sertão nordestino, a um bioma geral, o deserto. Dessa maneira, é por meio da areia, figura da aridez comum ao sertão e ao deserto, que Adonias passa de um paradigma ao outro, como se ele caminhasse rumo ao deserto, que se sobrepõe ao sertão progressivamente. Essa hipótese é comprovável pela expressão “aonde minhas pernas me levarem”, a qual, em conjunto com a organização sintática da frase, que progride do espaço local ao geral, sugere a transposição de um local rumo a outro¹⁰⁰.

Logo, a areia é o “caminho” que une esses dois espaços, já aproximados pelo sema comum da aridez, e o conector metafórico que une o plano literal ao figurado, na medida em que ela figurativiza a condição humana por meio da passagem da aridez humana particular e local à universal. A passagem do local, e individual, ao universal, amplia hiperbolicamente a imagem do sertão e da sua aridez, seja esta climática ou humana, uma vez que a seca não se compara à aridez do deserto, assim como a violência familiar não se equipara a um massacre generalizado.

Esse caminhar da humanidade é novamente retomado algumas frases a frente, quando o narrador afirma: “Depois de viver em outras sociedades, de reconhecer o esforço que elas fizeram para se diferenciar do que nós somos, voltamos à barbárie e praticamos os mesmos atos de sempre. Por quê? Me responda! Estou desorientado, e só consigo me guiar pelo raciocínio” (BRITO, 2009, p.143). Aqui, o caminhar, que figurativiza também a progressão temporal, é retomado e rechaçado, na medida em que o seu caráter de desenvolvimento progressivo é anulado, pois não houve “evolução” humana no que diz respeito a barbárie e a violência, dado que os homens continuam perpetrando as mesmas ações dos antepassados, retomando os seus

¹⁰⁰ Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia. Aonde minhas pernas me levarem, tropeçando sobre lajedos, afundando em areia, em qualquer metrópole ou vila, no deserto mais longe, eu sei que ocorrem massacres e carnificinas (BRITO, 2009, p.143)

caminhos de maneira circular, situação abordada pelo narrador-protagonista quando esse afirma que não houve mudança entre gerações.

Dessa maneira, o caminho de areia do presente trecho congrega as isotopias de tempo e espaço para reiterar a violência como condição humana: enquanto a espacialização torna a violência onipresente em todas as sociedades, das vilas às metrópoles, a ciclicidade do comportamento humano nega o caráter evolutivo e progressivo da história, já que anula a diferenciação entre períodos históricos, colocando todos sob a mesma categoria da barbárie atemporal. Logo, o cronotopo da estrada é atualizado, porque passa à universal atemporalidade e à indiferenciação espacial.

A metáfora que explicita a associação entre aridez e violência também é, finalmente, explicitada nesse trecho, um longo fluxo de consciência do narrador que retoma o diálogo tido com Ismael, antes do fatal embate, em que o primo chama Adonias de duro por conta de seu comportamento frente a inevitável morte do avô.

A associação entre o espaço árido e a violência familiar, subentendida nos modos de apreensão e valorização do cenário sertanejo por Adonias e na leitura alegórica paralela à descrição do espaço, é, então, finalmente concretizada de maneira direta. Isto é, se ao longo do livro a descrição do espaço e da família, em especial das histórias de violência desta, foram desenvolvidas de maneira paralela, cuja associação dependia da atividade interpretativa do leitor, essa fala de Adonias esclarece de maneira definitiva a chave de leitura para as associações que ele faz entre o sertão e sua família, estabelecendo uma relação implicativa direta entre a aridez do sertão e o comportamento, também árido, de sua família.

A chave de leitura para a comparação entre espaço e personagens é a “dureza” de ambos, atribuição que leva em conta a solidez do primeiro e a insensibilidade dos segundos, exposta na frase: “Há pouco você afirmou que sou duro. O que esperava que brotasse desse chão?” (BRITO, 2009, p.143) A esse respeito, podemos dizer, junto com Bachelard que "com a palavra duro, o mundo expressa a sua hostilidade e, em resposta, começam os devaneios da vontade" (BACHELARD, 1991, p.51). Isso porque

As palavras duro, dureza, que aparecem tanto num juízo da realidade como numa metáfora moral, revelam assim, muito simplesmente, as duas funções da linguagem: transmitir significações objetivas precisas - sugerir valores mais ou menos metafóricos. E já nas primeiras trocas entre as imagens fervilhantes e as percepções claras, são as imagens, são as metáforas que vão multiplicar os valores, valorizar os valores. (BACHELARD, 1991, p.52)

Desse modo, as concepções do teórico acerca da dureza reforçam a nossa hipótese de

que as figuras relacionadas à aridez, entre elas a dureza, revelam um imaginário cultural, cujas relações com o mundo concreto conotam juízos de valor sedimentados. Esses devaneios são frutos da imaginação e, segundo a conceitualização de Bachelard, se superpõem à percepção dos objetos reais, tornando-os figurativizações de estados de espírito por meio das imagens e metáforas, a fim de dar vazão à valores e crenças:

Para distinguir bem os problemas da imaginação e os da percepção, para mostrar em seguida como aquilo que imaginamos rege o que percebemos, para dar assim à imaginação o lugar que lhe cabe na atividade humana, o lugar principal, existem poucas palavras mais apropriadas do que a palavra duro. Afinal de contas, a dureza certamente é objeto de muito poucas experiências efetivas e, no entanto, é a fonte de um número incalculável de imagens. Uma espécie de trabalho imaginário se anima à menor impressão de dureza [...] (BACHELARD, p.51).

No caso de *Galileia*, é justamente a imagem da dureza que concretiza a relação entre a categoria espacial e a humana, explicitando a alegoria da aridez humana por meio da metonímia, baseada em causa e efeito, que associa o narrador-protagonista (e os demais personagens) ao sertão, fato que “transforma” Adonias em parte constitutiva desse espaço, porque dele “brotou”, e, conseqüentemente, em figura desse sertão-árido, do mesmo modo como o sol e as pedras. Logo, ao fim percebemos que Adonias é o conector metafórico entre o sertão-árido e a violência, porque divide com o primeiro o sema da aspereza e da inflexibilidade, figurativizando o tema abstrato da violência humana. Essa relação implicativa, em suma, também elucida definitivamente o modo particular a partir do qual Adonias lê o “sertão e sua gente” (BRITO, 2009, p.75), frase esta que já conota a impossibilidade, segundo o protagonista, de separação entre homem e ambiente.

Portanto, a aridez, como parte da Paisagem, está relacionada intrinsecamente aos personagens, em especial ao narrador, filtro através do qual a narrativa é traçada. Se, por um lado, o ápice da identificação entre meio e personagem se dá com a frase acima, que compara diretamente as atitudes e posturas negativas do personagem com o ambiente que o cerca, ou pelas leituras alegóricas que sugerem a confluência da aridez climática e humana, por outro lado esse mesmo ambiente pode ser valorizado positivamente, ainda que tal situação seja rara. É o caso do exemplo a seguir, em que a poeira, figura da aridez e da falta de umidade no começo do romance, é apreendida em suas características positivas, justamente devido ao estado psicológico de Adonias:

Pobre tio Salomão, como sobrevive nesse mundo? Por que não fugiu, como eu? Nas poucas viagens que fez, nunca foi muito longe. *Sempre acreditou que a poesia estava ao alcance de todos, até mesmo dos indivíduos simples e analfabetos, e procurou-a ali mesmo na Galileia./ Sou instável, vario ao sabor do Arati, o vento que muda de lugar tudo o que existe. Não teria coragem de viver como o tio, cavando a terra seca, semeando na pedra e esperando a colheita.* Já não acho a menor graça nas costureiras, me aborreço ligeiro com essas pessoas; seu encanto é fugaz, um brilho que não vai além da epiderme. Vislumbro nuances da poesia que alimenta tio Salomão, mas a repetição monótona dessa poesia me chateia e cansa./ Peço a Esaú que pare o carro [...] Por vingança, Esaú parte acelerado e me cobre de poeira. *Sacudo o pó da roupa e as partículas se espalham livres. Eu posso correr e saltar feito os cabritos, pois também me sinto leve.* [...] me arrependo porque desci do carro. Vivo de arrependimentos por ações erradas ou pelo que deixei de fazer. *Mas descubro a leveza no mundo que me cerca, caminho e nem suco a camisa, agora que o calor deu trégua. Se fosse possível abstrair as casas dos tios e do avô, esquecer as histórias da família e sentir apenas a leveza da poeira, não existiria nada melhor que a Galileia. As casas e as pessoas teriam a densidade de uma molécula de oxigênio e nenhuma memória de morte, nenhum peso a oprimi-las, nem mesmo o da palavra que inaugurou a vida* (BRITO, 2009, p.171-172 – grifos nossos).

Dependendo do grau de pertencimento ao local¹⁰¹ e de acordo com sua inconstância pós-moderna, Adonias muda de ideia frequentemente, como o vento Arati muda de direção. No caso supracitado, Adonias retoma a concepção de que a aridez é humana, onipresente e atemporal, na medida em que ele deixa claro que, ao conseguir abstrair os aspectos culturais, humanos, do espaço geográfico, é possível *sentir* o sertão para além da sequidão, ao contrário de citação anterior, na qual o protagonista novamente afirmara ter os sentidos “fechados” devido à angústia, o que o leva a, supostamente, se relacionar racionalmente com o mundo. Já na presente citação, Adonias se foca na apreensão estética pelos sentidos, aproximando-se da visão poética do sertão que ele atribui a Salomão.

Nesse sentido, a frase “Não teria coragem de viver como o tio, cavando a terra seca, semeando na pedra e esperando a colheita” obviamente não se refere ao plantio agrícola, mas a uma condição humana, em que o quadro de localização da metáfora, seu contexto posto, aproxima a terra gretada e infértil dos homens irascíveis por meio dos semas comuns, a inexorabilidade e implacabilidade. Do mesmo modo como semear em terra seca não origina

¹⁰¹ O seu determinismo social, assim como as suas visões negativadas sobre o sertão, é motivado pelas suas crenças positivistas – e ilusórias – nos mitos do progresso e civilização, como já dissemos. No entanto, como vimos, o personagem, que se define como um intelectual pós-moderno (BRITO, 2009, p.163), está na berlinda entre os mitos da civilização e os mitos da natureza perdida, que, em constante atrito, fazem com que a sua relação com o sertão seja extremamente complicada. Sua identidade cultural, portanto, não se define em termos de apenas um espaço sócio-cultural, mas do embate entre vários, característica realmente típica da pós-modernidade e do sujeito líquido de que fala Bauman (2005). E é exatamente essa falta de adesão total e definitiva que motiva a culpa sentida pelo protagonista ao abandonar o sertão-armadilha, mencionada várias vezes ao longo da narrativa.

vida, cultivar a depuração de formas, temas e poéticas sócio-culturais em um espaço onde predominam as relações de força e poder, não gera resultados. A poesia, como um dos ápices da realização humana, contrapõe-se à desumanidade da violência e da irascibilidade, que impedem a compreensão das sutilezas e a vivência de experiências subjetivas. Assim, a leitura alegórica sugere um ambiente sócio-cultural rígido, onde não há espaços para o desenvolvimento de “humanidades”.

Nesse trecho em específico, a leitura literal, apesar de existente, é sobrepujada pela leitura figurada, que exponencializa a aridez humana ao sugerir que esta não se resume apenas à existência disfórica da violência, mas a ausência de traços que a atenuem, de comportamentos que desenvolvam uma sensibilidade fórica e experiências positivas e empáticas, caso da poesia, símbolo aqui da engenhosidade humana.

Essa engenhosidade é dupla e se refere tanto à inventividade da criação poética quanto de sua percepção, caso da poesia inerente ao espaço sertanejo de que fala Adonias. Nesse sentido, Salomão não somente enxerga a beleza e poeticidade do espaço ao qual pertence, mas cultiva a sua percepção. Essa espera caracteriza o momento que sucede o acontecimento greimasiano, uma vez que, após a conjunção plena com o entorno, o sujeito busca novas formas de vislumbrar a tela do parecer, resignificando a realidade em direção ao ser, situação propiciada pela poesia e pela interação sensível com o ambiente. Na verdade, Greimas fala de “escapatórias”, de buscas sistematizadas por momentos de plenitude, em que se re-significa a banalidade da vida.

No caso de Salomão, ele cultiva a procura pela experiência em um ambiente em que esta não é possível ou valorizada. Ao contrário de Adonias, ele procura a estesia, o valor e as qualidades positivas do espaço *apesar* da inospitalidade climática e humana do sertão. Assim, em sua procura pelo acontecimento e pela resignificação do banal, Salomão passa, necessariamente, pela experiência da leitura e da experimentação do seu espaço, em busca do verdadeiro “ser” do sertão, para além da tela do parecer. Já Adonias, sem identificação com o espaço nem equilíbrio emocional, não consegue cultivar sistematicamente as escapatórias que o dirijam a uma apreensão mais contundente do espaço, de modo que, mesmo surpreendido pelos acontecimentos, Adonias é incapaz de cultivar a sua memória, esperar por eles, pois para o narrador-protagonista não há escapatórias possíveis e duráveis no sertão.

A metáfora sobre a impossibilidade de semear a terra dura desvela uma leitura alegórica que associa o espaço infértil à falta de humanidade e de plenitude nas relações interpessoais, de maneira que o problema de Adonias não é especificamente com o ambiente sertanejo, mas com

o espaço social disfórico instaurado a partir das relações humanas, fato explicitado quando ele afirma que se fosse possível “esquecer as histórias da família e sentir apenas a leveza da poeira, não existiria nada melhor que a Galileia”.

As histórias, como destinadores dessa narrativa, implementam um sistema de valores culturais em que Adonias não se reconhece. E é somente a partir do momento em que Adonias separa cultura, representada pela família e suas histórias, da natureza, como na última citação, que ele passa a perceber a beleza do local, de tal maneira que há uma inversão dos seus valores: se no começo ele valoriza negativamente o sertão e suas características, a partir do momento em que essa distinção operatória se instaura, ele é capaz de atribuir positividade aos mesmos elementos antes desvalorizados, como é o caso da poeira.

Dessa forma, o grão de areia, de poeira, adquire função poética até mesmo para o narrador, visto que a natureza é percebida sensorialmente no seu *ser*; isto é, em suas qualidades sensíveis imediatas, sob o domínio da primeiridade peirciana, de maneira a valorizar o pré-simbólico e convencional. Adonias, então, apreende a poeira em suas qualidades inerentes, e não pelas suas determinações sócio-culturais, que a adjetivam com características negativas.

Doravante, o próprio sertão, do qual a poeira é metonímica, adquire contornos de acontecimento, responsável por instaurar novos sentidos, novos e não estigmatizados, uma vez que é apreendido em seu dinamismo e sensorialidade, constituindo um ótimo exemplo da determinação do espaço pela experiência paisagística, que perpassa pela subjetividade do protagonista.

Não só a poeira não é mais vista como negativa, mas até mesmo o calor, sintoma desse sertão-árido, parece ceder junto com as ansiedades do protagonista, que se sente tão leve quanto a poeira¹⁰². Por isso, na diegese narrativa de Adonias, definitivamente o espaço é o seu duplo simbiótico, situação explícita quando o protagonista afirma “descobrir” a leveza que sente no mundo exterior que o rodeia. Isso significa que ele não percebe o espaço como representação cultural, mas como visão, tal como a definição de Imagem por Chklovski (1917 *In*: TOLEDO 1976, p.50).

Essa oposição entre o mundo natural e mundo cultural é ainda evidente quando Adonias opõe o natural à “memória de morte” e ao peso da “palavra que inaugurou a vida”, pois tanto a memória quanto a palavra são produtos culturais, códigos socialmente compartilháveis que

¹⁰² Essa situação de leveza, no entanto, não dura muito e, logo após, a ansiedade de Adonias volta a associar, ainda que de maneira mais leve, aspectos negativos ao local: “Ouço passos em volta da casa. O vento sopra com força. Mesmo assim o calor não diminui” (BRITO, 2009, p.220). A descrição geográfica é, simultaneamente, uma descrição dos estados do protagonista, de tal maneira que passamos da representação do mundo natural para a representação metafórica desse espaço, em que este configura-se como representação estética.

interferem na conduta das pessoas. No caso da palavra, esta é o primeiro indício de uma dada sociedade, resultado do desenvolvimento cultural que instaura significantes, sentidos e significados relativamente estanques e partilháveis, a fim de permitir a comunicação interpessoal.

No entanto, todo código socialmente partilhável traz, em si, valores imbuídos típicos da sociedade a qual pertence, não existindo possibilidade de comunicar sem partilhar de ideologias pré-definidas. Nesse sentido, Barthes, retomando Jakobson, afirma que a língua não se define por aquilo que ela permite dizer, mas pelo que obriga a dizer (BARTHES, 1977, p.13). Por conta disso e dos jogos de poder que a língua impõe aos seus usuários, Barthes afirma que a linguagem é fascista:

Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. [...] Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras languageiras; o que os lingüistas chamam de modalidade nunca é mais do que o suplemento da língua, aquilo através de que, como uma súplica, tento dobrar seu poder implacável de constatação. Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; *em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua*. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo: não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito (BARTHES, 1977, p.14-15 – grifo nosso).

Adonias adjetiva negativamente a palavra justamente pela relação intrínseca com a sociedade a qual pertence, pois ela “arrasta” os estereótipos e os valores instaurados historicamente no próprio corpo da linguagem. Dessa maneira, para Adonias, a separação radical entre natureza e cultura implicaria, necessariamente, em uma abolição da palavra como produto ideológico dessa sociedade a qual renega.

Isso porque a palavra marca a passagem do homem primitivo ao homem civilizado, já que possibilita a comunicação e instauração da vida social baseada em trocas ideológicas, pois, por ser arbitrária e convencional, permite o raciocínio lógico-abstrato e a comunicação de conteúdos igualmente imateriais. Por outro lado, ao mediar simbolicamente o contato com a

realidade, se colocando no lugar do objeto, o signo linguístico impede a relação direta entre sujeito e mundo, sendo, portanto, um obstáculo à conjunção total com este.

Nesse contexto, Adonias, em negação da sociedade como um todo, negativiza a palavra justamente por ela ser uma ferramenta social de mediação da realidade, não apenas impossibilitando a interação direta com o mundo, mas inculcando um modo pré-estabelecido de ver e pensar a realidade. Não à toa, essa “palavra que inaugura a vida”, além de poética, é um intertexto com a mais tradicional narrativa de fundação ocidental, a Bíblia¹⁰³, a qual aborda o primórdio do mundo e da humanidade:

No princípio era o Verbo/E o Verbo estava com Deus/ e o Verbo era Deus./ No princípio, ele estava com Deus./Tudo foi feito por meio dele/ e sem ele nada foi feito./ O que foi feito nele era a vida,/e a vida era a luz dos homens;/ e a luz brilha nas trevas,/mas as trevas não a apreenderam [...] E o verbo se fez carne/ e habitou entre nós;/e n[os vimos a sua glória,/ glória que ele tem junto ao Pai como Filho único,/ cheio de graça e de verdade (BÍBLIA, 1993, p.1985).¹⁰⁴

O texto bíblico, como mito de fundação, descreve o “nascimento” do mundo, aqui explicado a partir da vontade divina, metonimizada pela palavra. No entanto, há uma possível leitura metalinguística desse trecho com o qual o romance realiza um intertexto, na medida em que sugere que a origem do mundo, e não só da sociedade, coincide com a invenção da palavra. Isto é, é somente a partir da palavra, possibilitadora do raciocínio abstrato e simbólico, que o mundo é nomeado e passa a existir para os homens. Logo, a palavra que inaugurou a vida é a palavra que instaura a existência semântica e abstrata da realidade para a humanidade, de tal maneira que Adonias, ao falar de seu peso, alude à própria função e à natureza mediativa da linguagem, a qual impede a apreensão imediata da realidade. Nesse sentido, Adonias espera, no trecho acima citado, uma relação com o real sob o domínio da primeiridade, na qual os objetos são percebidos em suas qualidades sensíveis, que sobrepõem-se ao inteligível, ao simbólico e ao convencional representado pela língua.

Vemos também que à palavra carregada de significados históricos, acrescenta-se a memória, que não apenas “arrasta” significados, mas oficialmente conserva e transmite a História social dos homens. Assim, a função da memória é a perpetuação, também cultural, da memória social, aqui representada pelas histórias da família, veículos dos valores definidos pela

¹⁰³ Evangelho de João, retomando o Gênesis (BÍBLIA, 1993, p.1985).

¹⁰⁴ João 1:14

micro sociedade familiar, criando uma ideologia a ser seguida. Portanto, enquanto a palavra inaugural, apesar do seu fardo inerente, alude a novas possibilidades devido a sua potência criadora, a memória consolida o peso da tradição, do passado e dos seus valores, cuja solidez e imutabilidade remete à estagnação da morte.

Essa memória de morte se relaciona com o teor das histórias familiares que, no caso específico, veiculam os casos de violência familiar. Nesse sentido é interessante notar que o silêncio, inicialmente contraposto à civilização, também passa por uma re-valorização positiva, justamente por se opor à presença humana. A partir do momento que Adonias começa a reconhecer a condição humana e o mito da civilização, cuja barbárie apenas muda de figura, o narrador-protagonista passa a valorizar a vida em seu estado natural, em uma suposta não-presença da cultura, sem perceber plenamente o engodo que um mundo natural “puro” representa, visto que, seres sociais e culturais que somos, a própria percepção da realidade perpassa pelas nossas ideologias, determinando uma leitura cultural da natureza.

Nesse sentido, evidencia-se a oposição entre a leveza das figuras do mundo natural, a poeira e o oxigênio, em relação ao “peso” das figuras do mundo social, a palavra e a memória. O caso da poeira, como vimos, é ainda mais interessante, já que esta foi inicialmente relacionada à infertilidade e, no presente excerto, está relacionada ao oxigênio, essencial à vida. Assim, mesmo que Adonias pregue uma condição ideal, impossível de ser concretizada, a experiência sensível oferece contraponto a qualquer ato “racional”, civilizatório e, até mesmo, à “palavra que inaugurou a vida”, porque estamos no domínio do sensível – portanto da primeiridade.

Assim, a representação paisagística do sertão – e o seu duplo alegórico – não é criada apenas pela hierarquização de figuras de linguagem, cuja montagem resulta em uma representação específica, mas também pela simulação do dinamismo da realidade, por meio das figuras que remetem à leveza, as quais, além de figurativizarem temas abstratos, a liberdade e a natureza, oferecem uma abordagem sensorial, estésica do espaço e da psicologia do personagem, sendo suas qualidades etéreas emprestadas a este.

Imediatamente após essa passagem, o narrador, ainda pensando na figura da poeira, aborda o léxico que deu origem ao nome da cidade onde a fazenda se situa, Arneirós. Nessa citação, o rio Jaguaribe, mencionado como leito seco anteriormente, aparece em sua plenitude, e não mais com um leito seco e infértil:

Arneirós soa leve, eu nem sei o que significa o nome da cidade, banhada pelas águas do rio Jaguaribe. Será que veio de arneiro, o que tem areia? Também lembra arnês, a armadura completa de um guerreiro, que o cobria da cabeça aos pés. Prefiro areia, partículas suspensas em noites como essa. A armadura

pesa e aprisiona, mal conseguimos caminhar vestidos nela. / Já avisto o arnês das cinco casas, puro ferro. Pernoitarei do lado de fora e nunca mais entrarei em nenhuma delas. Vou morar na parede do açude, como tia Donana, apoiado nos artelhos, suspenso do chão. Verei apenas o que paira acima da minha cabeça, o céu, as estrelas, as nuvens. / Mas não resisto muito tempo, sou atraído pela primeira luz acesa no caminho: a casa de tio Salomão. (BRITO, 2009, p.172)

Essa citação, além de criar uma nova Imagem do sertão, dá continuidade à descrição anterior, em que a sensorialidade de Adonias já havia demarcado uma leitura estética do sertão. Nesse trecho, vemos novamente a areia como figura da leveza, revestindo o tema da liberdade e se contrapondo ao pesado ferro do arnês. A contraposição entre essas duas figuras é maximizada pela descrição sensorial, que explora o caráter quase imaterial da areia, a começar pela sua diminuta dimensão, uma partícula que, de tão leve, parece desafiar a gravidade e levitar, ao contrário do ferro, cuja pesada massa impede a sua mobilidade, mesmo quando vestido em forma de armadura.

O dinamismo da Imagem é conseguido pela exploração visual da pouca densidade da areia, menor do que a do ar, possibilitando a sua suspensão. Essa imagem da leveza que flutua é, portanto, o parâmetro na definição das demais figuras, todas pertencentes ao paradigma celeste: o próprio céu, as estrelas e as nuvens. Destes, apenas a nuvem divide com a areia a reduzida densidade e a capacidade de suspender-se no ar, mas a visualidade de todos esses elementos sugere um pairar aéreo. Nesse sentido, o protagonista quer levitar em direção a estes elementos, abstraindo não o seu peso literal, mas o simbólico da civilização, de modo que não é gratuito o fato de todos os elementos que Adonias diz desejar ver serem naturais. Por fim, o dinamismo da Imagem também se dá por meio da já citada oposição entre o ferro, pesado e imóvel, e a poeira balançante.

Esse trecho também propõe toda uma discussão metalinguística e metafórica, em que a leveza da poeira, natural, é contraposta ao peso do ferro, manufaturado e forjado pela mão do homem. Assim, é evidente o cuidado com a linguagem tão característico da obra em questão, na qual a escolha de vocábulos, pois a exploração de seus diversos significados é uma característica metalinguística, reforçando, em conjunto com a estetização extrema, o caráter ficcional da obra, mas também maximizando os sentidos propostos e a leitura alegórica. É por meio desse zelo que percebemos a mudança na valorização dos objetos: a civilização e a cultura, em oposição ao mundo natural, passaram por uma desvalorização, expressa pelas figuras utilizadas na discussão acerca do nome da cidade.

A armadura, forjada pelo homem, é metonímica da civilização, porque é a apropriação

humana de elementos naturais – no caso o ferro, e por pressupor a guerra, é sinedóquica desta. Em ambos os casos, tanto a armadura em si quanto a guerra da qual é sinédoque, são produtos culturais em oposição à natureza “pura”, sobretudo se pensarmos que, como fruto manufaturado pelo homem, é desvirtuamento da natureza, pois é sinedóquica da belicosidade. Logo, a armadura, por ser pesada, opressora e violenta como as civilizações, é também metáfora destas, de maneira que há uma progressão das sinédoques e metonímias rumo a uma metáfora a qual, por fim reitera a alegoria da aridez humana.

A armadura que “pesa e aprisiona” refere-se também à cultura e à civilização, assim como às sinedóquicas casas da Galileia, comparadas em mais de uma ocasião a prisões, metafóricas e literais, formando um agrupamento social que é um microcosmo da civilização. Essa hipótese ganha força por meio da citação seguinte, quando Adonias diz que já avistou o “arnês” das casas¹⁰⁵, retomando a oposição entre a leveza da areia e o peso do ferro, que aqui possui dupla significação: se por um lado se refere à estrutura da casa, por outro metaforiza a relação com o aspecto civilizado, apropriado pela cultura e pelos homens.

O arnês é metonímico dos elementos estruturais da casa, feitos de ferro, enquanto a estrutura-arnês é sinédoque da casa, de maneira que a associação metafórica entre casas e ferro é indivisível. Já a atribuição do adjetivo “pesado” às casas, explicita e reforça o caráter de negatividade da civilização, também esta pesada e opressora como os ferros que dão sustento à casa. Em suma, a Imagem poética é meio para a apreensão dos significados profundos, já que esta hierarquiza metonímias, sinédoques e metáforas na construção de uma descrição conceitual através do aspecto sensorial, no caso, o visual.

A partir dessas novas relações entre espaço e personagem, percebe-se um paradigma proporcionalmente oposto ao do início do livro, quando Adonias afirma que a beleza do sertão é armadilha. Isso porque Adonias reconhece, finalmente, que o problema não é o local geográfico, tampouco exclusivamente a família, mas a civilização. O “canto da sereia”, a armadilha, passa a ser a civilização, representada pelas casas e pela luz elétrica, à qual o narrador sucumbe, tal qual um inseto, em um paralelismo às avessas com a cena do assassinato de Ismael, em que Adonias deixa-se seduzir pelas luzes “naturais”, negativizadas ao longo do livro e colocadas em oposição às luzes artificiais e “civilizadas”, como podemos ver no seguinte trecho:

Não adianta insistir porque todos parecem presos a um voto de silêncio. / -

¹⁰⁵ “Já avisto o arnês das cinco casas, puro ferro” (BRITO, 2009, p.172)

Esqueça! / Saio para os descampados. Melhor aqui fora. Sempre gostei dos espaços abertos, mais previsíveis do que os corredores das casas. Basta um dia de sol e tudo o que parecia escuro se revela sem mistérios. As casas nunca expõem as entranhas. É preciso botá-las abaixo, arar o terreno onde se erguiam e salgá-lo. Talvez desse modo se afugentem os segredos, os crimes velados durante os anos (BRITO, 2009, p.181).

Como as casas, são espaços de convivência social, nelas arraigam-se os valores históricos de uma dada comunidade, intrínsecos à sua história, como vimos no primeiro capítulo, dado que toda casa representa um mito de fundação, visto que é o começo de *um* mundo, instaurando um microcosmos social (ELIADE, 1992). As casas são, então, a representação figurativa das histórias familiares, na medida que, tal como estas, são mantenedoras das regras, normas e valores da comunidade.

Na verdade, fica explícito que para Adonias as casas são o espaço máximo dessas relações humanas disfuncionais e violentas, simbolizando-as, pois são o esconderijo de segredos macabros e crimes, sendo o espaço da execução e legitimação dos comportamentos baseados na ideologia vigente, além de constituírem prisões figuradas, as quais, por limitarem a ação humana de acordo com os valores sociais, também aprisionam os sentidos. Elas são, em suma, a figurativização da civilização e, como tal, caracterizam-se de maneira opressora para o narrador que começa a valorizar os aspectos naturais em oposição aos culturais.

Essa oposição entre cultural e natural, bem como a valorização eufórica do segundo em detrimento do primeiro é perceptível na sugestão de que as casas contaminam os elementos naturais, como a terra: “É preciso botá-las abaixo, arar o terreno onde se erguiam e salgá-lo”. Isto é, para retirar os traços culturais, não basta desconstruir, ou mesmo destruir as casas, mas eliminar qualquer vestígio, torná-las “inférteis” sob ação do sal, conter o seu domínio sobre o espaço.

Retoma-se, portanto, a visão como o sentido mais intelectual e racional e a luz positivista, a qual, por tornar algo visível, metaforiza o pleno entendimento racional, porque a luz natural é capaz de pôr fim à falta de razão e à opressão, típicas das relações humanas, metaforizada pelas sombras internas e pelos espaços fechados, inerentes às casas. Em outro trecho, novamente vemos a luz natural justaposta à luz da razão, aqui relacionada não mais ao iluminismo, mas ao platonismo:

A certeza provisória de que não existem mistérios, de que imagino fantasmas para alimentar o medo, me deixa leve outra vez./ Encarar a luz é a mais aprazível das sensações, pois o que está sob a terra é nada. Mas todos preferem ignorar o pensamento do velho filósofo; cavam e escondem debaixo da terra

o que é possível ocultar. Temem a verdade do mesmo modo que os antigos temiam os assaltantes e enterravam moedas de ouro e prata em botijas [...] (BRITO, 2009, p.181).

Aqui, temos novo exemplo das sombras e da reclusão em lugares sociais fechados, os quais, devidos às suas próprias leis, que delimitam e oferecem um modo específico de relacionamento com o real, limitam a compreensão e apreensão do mesmo. Ademais, nota-se que Adonias oferece duas opiniões contrárias: ele enaltece a luz natural como qualidade, como figura da natureza e, portanto, oposta à cultura e à civilização, no entanto, a sua concepção de luz é iluminista, oferecendo uma crítica ao irracionalismo humano e sendo, portanto, uma concepção socialmente determinada. Justamente por ser uma noção cultural, opõe-se à idealização da natureza já operada por ele, sobretudo quando exalta a apreensão sensível e imediata da realidade, sob domínio da primeiridade e supostamente sem mediação da cultura.

Essas citações também retomam a cena em que a casa do Umbuzeiro, esconderijo de Domísio, foi aberta pelo iluminista Salomão, após anos selada a fim de evitar a propagação das desgraças, dado que a casa representa também o acobertamento da violência:

Solitária num terreno de lajedos, ninguém que não a conheça sabe por onde entrar nela [...] Lembra uma pirâmide funerária. Opressiva por dentro e por fora, a Casa-Grande do Umbuzeiro deixou de ser habitada desde que um antepassado assassinou a esposa e trancou-se dentro dela. Alguns afirmam que ele nunca mais deixou o quarto escuro onde se escondeu. Outros juram que fugiu. Lacraram as portas e janelas da casa, com tudo o que havia dentro. E só foram reabertas cinco gerações depois, pelo nosso tio Salomão, quando o prédio ameaçava ruir. O avô Raimundo Caetano se opôs com veemência à decisão do segundo filho, temendo os miasmas estagnados ao longo dos anos, convicto de que eles se espalhariam por sua família, contaminando-a com os mesmos impulsos assassinos, a loucura e os desvarios do tio infeliz. Estudioso do Levítico, as maldições o aterrorizavam tanto quanto a lepra. (BRITO, 2009, p.53).

Tio Salomão estudara as novas ciências, se iluminara com os positivistas. Recebera outra luz, não apenas o sol da chapada. Munido de martelo e alicate, arrancou os pregos enferrujados das tábuas que interditarão por anos as salas e os quartos escuros. / – Luz – gritava. – Abaixo o legado da ignorância! / Homem dedicado aos estudos e investigações. Celibatário convicto, colecionou livros e ergueu a sua Alexandria sertaneja dentro da velha casa, construindo um labirinto de estantes onde gostava de se imaginar desgarrado como um minotauro (BRITO, 2009, p.55).

Novamente, a luz iluminista se opõe às trevas metafóricas representadas pela civilização humana. Porém, ao contrário das citações anteriores, em que Adonias já passara por uma revisão de valores, nesse excerto, retirado do início do livro, o narrador-protagonista ainda

credita ao sertão a violência da família e reitera a alegoria que associa a aridez do cenário à humana, explícita pela frase em que o narrador define o tio Salomão e suas crenças ideológicas¹⁰⁶.

Assim, em oposição tanto aos comportamentos irracionais quanto às crenças místicas, como a maldição, existe a “biblioteca de Alexandria”, em que Salomão cultiva todo saber referente ao sertão. O tio, comparado ao monstro mitológico metade besta metade homem, é o minotauro sertanejo porque congrega tanto os comportamentos sertanejos e familiares, nesse momento vistos disforicamente por Adonias, quanto os valores iluministas, “civilizados”, primeiramente considerados positivamente, mantendo-se preso do seu labirinto de livros no coração do sertão.

Desta feita, a luz natural oriunda do sol é negativizada em confronto com o elemento cultural de um sistema filosófico específico. Há, portanto uma sobreposição da luz literal e da luz figurada, a qual, no entanto, valoriza a luz metafórica iluminista como representante da civilização, em oposição à luz solar, representante dos costumes sertanejos. Vale notar que essa oposição entre dois tipos de luzes figuradas está exposta na oposição entre a racionalidade positivista de Salomão e a crença religiosa de Raimundo Caetano, que, tal qual o sol, é figura desse sertão-árido e alegoria das relações humanas.

Em relação a estas, o excerto refere-se a uma suposta “genealogia” violenta, que passa de geração em geração, retomando a questão das histórias agressivas como última herança familiar, porque a aridez humana é vista como uma maldição transmissível, tal como uma doença hereditária, comparação explícita por meio da menção à lepra. Nessa citação, a casa, além de sinédoque da civilização, é metáfora da opressão desta, pois divide com a prisão os semas da subjugação, coação e limitação das liberdades individuais. Nesta lógica, a associação entre casa e caixão oferece uma leitura literal, em que a casa se parece exteriormente com o caixão, por conta de seu formato, e outra figurada, que lê a casa como símbolo da morte, por conta da violência humana inerente às civilizações, oferecendo uma possível representação para o tema abstrato da aridez humana por meio da exteroceptividade sensorial, no caso, a visão¹⁰⁷. Assim, a leitura subjetiva e alegórica é possível porque

¹⁰⁶“Tio Salomão estudara as novas ciências, se iluminara com os positivistas. Recebera outra luz, não apenas o sol da chapada”. Em oposição tanto aos comportamentos irracionais quanto às crenças místicas, como a maldição, existe a “biblioteca de Alexandria”, em que Salomão cultiva todo saber referente ao sertão. O tio, comparado ao monstro mitológico metade besta metade homem, é o minotauro sertanejo porque congrega tanto os comportamentos sertanejos e familiares, nesse momento vistos disforicamente por Adonias, quanto os valores iluministas, “civilizados”, primeiramente considerados positivamente, mantendo-se preso do seu labirinto de livros no coração do sertão.

¹⁰⁷ Esta também é importante não só para a construção representativa da casa, mas do seu entorno, na medida em

A casa é então um instrumento de toponálise. É um instrumento eficaz precisamente porque de uso difícil. Em suma, a discussão de nossas teses é levada a um terreno que nos é desfavorável. Com efeito, a casa é, a primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade (BACHELARD, 2008, p.63-64).

Ou seja, os valores atribuídos à casa, tais como a morte, são justificados pela sua relação intrínseca com o humano, fato que gera inúmeras imagens relacionadas à subjetividade e à intimidade, ainda que, no caso em questão essas não sejam positivas. A morte é, assim, também figurativizada pela casa que servira de esconderijo para Domísio, a qual contrapõe-se aos elementos naturais.

Em outra citação, Adonias reafirma sua preferência pelos espaços naturais e abertos, valorizando-os em oposição aos elementos culturais, em um paralelismo parafrástico de si mesmo: “Todos preferem vagar pelo resto dos tempos a desvelar algum dos segredos que nos mantêm presos às mais sórdidas tramas. / Também não entrarei na casa do avô, onde poderia guardar os escritos de Davi. Caminho para o açude. Gosto de olhar as águas e escutar os pássaros noturnos” (BRITO, 2009, p.182).

Além de vermos a valorização do açude que, ainda que tenha interferências humanas, é mais natural do que as casas, percebemos novamente as sombras figuradas, representadas pelos segredos e pelas “sórdidas tramas”, expressão que deixa claro que a violência é um “*script*” a ser seguido pelos membros familiares, os quais representam papéis típicos infinitamente e inconscientemente, dado que desconhecem os segredos e, portanto, as razões para os seus comportamentos. Ou seja, por não saberem a “verdade”, tão temida, segundo Adonias, as pessoas acabam reiterando e dando um valor às histórias, aumentando-as, vivendo em torno delas. No entanto, essa situação acontece em maior ou menor grau em qualquer sociedade, já que as histórias, como dados culturais e herança dos antepassados, têm uma importância e um grau de influência bastante significativo.

que ela se coloca isoladamente no meio do espaço, repleto de pedras.

Como a casa é representante da civilização, a partir do momento em que Adonias a negativiza, todos os seus elementos constituintes passam por uma desvalorização, caso dos objetos culturais, que mantém uma relação intrínseca com a comunidade a qual pertencem:

Sento-me numa cadeira, estiro as pernas, busco apoio para a cabeça. Não encontro sossego. A cadeira é desconfortável, não acolhe meu corpo. Como é austero o mobiliário sertanejo. Não existem curvas nos móveis, apenas ângulos retos. Tudo é feito com madeira, tiras de sola e couro cru. Nenhum estofado ou almofada que nos acaricie. Somente as redes envolvem e aconchegam. As casas e seus objetos provocam aspereza e tensão. O poder masculino dita as normas do desconforto, ninguém relaxa nem se entrega à preguiça. Sentamos empalados em cadeiras eretas. Por que as mulheres permitiram essa tirania? Sinto falta de cores alegres, curvas e sinuosidades femininas. Nossas mães e avós sujeitaram-se aos caprichos desses monges, que transformaram os aposentos em claustros, os quartos em celas, as casas em mosteiros. Investigo pistas do feminino camufladas em jarros de flores, louças de barro pintadas à mão, caramanchões de buganvília. Pequenos sinais de mulheres silenciosas, aparentemente submissas, explodindo aqui e acolá em toalhas bordadas, redes com marcas de ponto de cruz, cortinas de franja, panos e colchas. / Raimundo Caetano espera a morte ao meu lado, e brinco de quebra-cabeça com os sinais das mulheres. Procuo por eles onde meu avô reinou absoluto (BRITO, 2009, p.211).

Esse excerto nos remete ao romance *Vidas Secas* (1938), cujo mobiliário escasso e a falta absoluta de cama – mesmo que feita simplesmente de tiras de couro – potencializa a miséria humana desenvolvida na narrativa ao conotar uma carência completa dos bens mais primários.

Já em *Galileia*, a rigidez dos mobiliários da casa sertaneja conota a aridez dos comportamentos sociais de seus habitantes, tais quais a subjugação das mulheres, cuja situação de inferioridade social também é uma forma de violência. A escassez e a austeridade do mobiliário está relacionada à aridez humana, uma vez que a justificativa para essa mobília enxuta e pouco confortável não é financeira, mas uma suposta praticidade, a qual não faz concessões ao conforto, ao bem-estar e ao convívio social. Porque, como nos diz o narrador, não existe nada que acaricie, que envolva, que aconchegue no mundo patriarcal, nem mesmo o mobiliário, refutando a “graça de uma curva [que] é um convite para habitar” (BACHELARD, 2008, p.154).

E, apesar da velha ordem social ter sido invertida, como Adonias afirmara anteriormente, a mobília ainda reflete o espaço onde o avô reinou absoluto e, sendo deste fato a relação estabelecida pela predominância de elementos pouco delicados e afeitos às relações humanas. No entanto, essa é apenas a leitura literal, na medida em que a leitura figurada explora

essas relações e as aprofunda. Isto é, dada a metáfora primária que associa a hostilidade do espaço à humana, os elementos do mobiliário, por serem também inóspitos e por pertencentes à casa, ganham outra significação ao referirem-se aos comportamentos áridos desenvolvidos nos espaços sociais da casa, dado que a “casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto interior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2008, p.84).

Desse modo, os móveis apresentam uma representação “concreta” para um conteúdo imaterial por meio da sensorialidade, em específico, por meio do tato, o qual percebe asperezas, durezas e ângulos que obrigam ao empertigamento e à vigília. Ou seja, a alegoria propõe duas leituras ao presente texto, cujo conector metafórico é, justamente, os móveis desconfortáveis e agressivos ao contato que figurativizam o tema abstrato da inospitalidade e agressividade humanas.

Ao patriarcalismo e aos móveis opressores, contrapõem-se respectivamente a presença feminina e os seus traços, tais como os pequenos elementos estéticos, não-utilitários do ambiente, como as flores, os bordados e as louças pintadas. Dessa maneira, se os homens, por serem responsáveis pela sociedade patriarcal e violenta, são metonímicos desta, as mulheres, agindo sobre o ambiente, são metonímia da resistência e da resiliência, pois oferecem um contraponto “natural” ao domínio masculino. Além disso, por sua capacidade de gerar vida, também são metonímia desta e metáfora de uma nova ordem social, que combata a aridez humana, cujo cúmulo é a morte. O feminino, como fonte de delicadeza e de vida, é ainda retomado como metáfora mais a frente:

Raimundo Caetano era um exímio artesão. Ninguém bordava gibões e peitorais vaqueiros mais bonitos que os dele. Trançava cordas, punha solado nas botas, remendava cabeçadas. Filigranas nasciam de suas mãos grossas de homem. Também nele convivia o feminino, camuflado nos gibões de couro” (BRITO, 2009, p.212).

Vê-se que o feminino é o contraponto à uma cultura patriarcal e violenta, na qual não são valorizadas a sutileza, a delicadeza e, principalmente, o cuidado atribuídos às mulheres, cujos comportamentos típicos obviamente se opõem aos papéis masculinos. Assim, nesse romance, o feminino é, mais do que um conjunto de características próprias, uma projeção conceitual da negação dos valores vigentes, identificados ao sistema patriarcal, no qual elementos culturalmente dedicados às mulheres são rechaçados veementemente.

É por isso que o narrador fala em uma “camuflagem” do lado feminino nos gibões de couro, pois estes são peças indubitavelmente masculinas para a sociedade em questão, na medida em que representam o vestuário típico do “sertanejo forte”, que exprime os aspectos masculinos esperados, tal como a coragem, a braveza, a valentia e a macheza. O sutil e individual ato de bordar tramas delicadas é, então, legitimado em função dos atos grandiosos e valentes dos vaqueiros, isto é, o comportamento de estética não-utilitarista e de execução delicada, usualmente atribuído às mulheres, é reconhecido apenas por conta do seu suporte material e das funções deste, essencialmente masculinas.

Esse trecho relata uma fagulha de comportamento oposto à opressão e violências partindo de dentro da sociedade caracterizada como violenta e árida. Pertencente à segunda metade do romance, após o reconhecimento de que a violência é característica indelevelmente humana, a cena é bastante interessante porque coloca o bordado de um homem como um lampejo de humanidade possível ao ambiente social até então descrito como essencialmente árido. Dessa forma, se até o momento do assassinato de Ismael tínhamos uma descrição predominantemente negativa, que associava os impulsos violentos ao sertão e aos seus elementos constituintes, inclusive aos homens, a partir do momento que Adonias reconhece que a aridez é condição humana, ele é capaz de perceber atenuações dessa violência dentro da comunidade inicialmente vista como disfórica notando elementos de afabilidade, pacificidade, e até mesmo de humanitarismo, na sociedade sertaneja primeiramente vista como reduto da violência.

Logo após essa passagem, o narrador, fazendo companhia ao avô doente novamente perscruta o interior da casa e, mais especificamente, o quarto em que se encontram. Neste, Adonias descobre o velho baú de sua vó, responsável, segundo as lendas familiares, por guardar não só enxovais e documentos, mas segredos, tais como a anotação da palavra proferida pelo recém-nascido Tobias, o temível e irascível tio. Adonias, em sua constante “missão” pessoal de desvendar os segredos alheios da família, revira a arca, na qual encontra a essência da avó: seus diários e uma foto em que ela aparece nova, sorridente e displicente ao lado do marido. O retrato de um período aparentemente feliz marca o contraste com o presente da narração, pois neste a avó é alheia ao marido, aos filhos, aos netos e à casa de uma maneira geral. Como vimos no primeiro capítulo, há uma evolução do quadro psíquico de Maria Raquel, que, vítima de inúmeras coerções e abusos psicológicos, afasta-se pouco a pouco da família, tornando-se indiferente e absorvendo a índole violenta dos Rego de Castro, representada essencialmente pelo patriarca, o esposo Raimundo Caetano.

Depois de lermos a descrição dos espaços e casas sertanejas e a subsequente associação entre esses e a aridez humana, percebemos que essa essência exultante e pacífica da avó foi, aparentemente, eliminada devido a rudez do ambiente social que a cerca. Por sinal, o grande choque de Adonias é a súbita identificação com a avô e a humanização de uma pessoa que, segundo a sua narração, é fria, e, por isso, nunca foi querida pelos filhos e netos.

Os cadernos contendo anotações não-sistemáticas, diários, de acordo com Adonias, são, portanto, fragmentos de sua vida que ela manteve apenas para si, elementos que ela escondeu, perdeu, calou para os demais. Mas o mais chocante para Adonias é a foto que retrata a avó jovem, bonita e com pés despidos, como se a nudez dos pés caracterizasse o espírito da avó naquele momento, livre, à mostra:

E a foto que nunca vi igual, em nenhum dos álbuns da família. Raquel sentada numa cadeira, os joelhos dobrados para trás, os pés despidos apoiados nas pontas dos dedos. O vestido arregaçado nas coxas cobre apenas a metade das pernas. Raquel olha para frente, um riso aberto, os cabelos repartidos ao meio, presos atrás da orelha. É tão linda a visão que meus olhos demoram a enxergar o avô logo atrás, vestindo um paletó claro, o pomo de adão sobressaindo no pescoço, o bigode fino, o riso de quem posa para foto. Por que a avó escondeu o retrato? Por que fez questão de aparecer de pés despidos, como as suas antepassadas jucás? O retrato impressiona por esse detalhe acintoso, como se os pés despidos rissem das pessoas que olham para eles. Nunca saberei o motivo de Maria Raquel ter escondido aquele instante de felicidade apenas dela e de mais ninguém (BRITO, 2009, p.214-215).

Maria Raquel, provavelmente, escondeu o retrato *justamente* porque é um momento de felicidade só dela. O trecho chama a atenção para a captura de um instante, eternizando não só o momento, mas as emoções que estavam ali. O congelamento de um estado emocional contrastante com o presente da narração choca Adonias, acostumado com uma vó indiferente até mesmo ao sofrimento do marido, menos amorosa, menos dada, em suma, menos feliz. Esse trecho é melancólico e poético ao mesmo tempo, pois retrata a súbita apreensão estética da foto por Adonias, o qual se emociona com esse instante único e irrecuperável, que, no entanto, está reproduzido (ou recriado) em papel, um passado que é eterno presente, em uma simultaneidade de tempos fundidos no presente da narração.

Desse modo, existe uma coexistência de dois presentes que se sobrepõem, cuja discrepância entre ambos potencializa o estranhamento tão típico da arte e do acontecimento, na medida em que se configura como a tela do parecer rasgando-se em direção a um novo sentido, apreendido sensorialmente e abruptamente. Adonias é então subitamente ofuscado pela imagem de uma avó humana, cujos pés ostensivamente despidos, ao natural, sem a presença

dos calçados que representam os costumes sociais, abala Adonias, acostumado com outra versão da avó, já modificada pelas complicadas relações humanas e reclusa em si mesma.

A foto aborda a problemática do social *versus* o cultural, retomando a oposição conceitual entre cultural e natural, respectivamente, na medida em que em ambos os casos os primeiros coagem os últimos. Por isso, a fotografia da avó é, assim como o assassinato de Ismael, um choque epistemológico para Adonias, colocando à prova as suas crenças e concepções. Dessa forma, se inicialmente o narrador-protagonista atribui a violência física da família ao espaço sertanejo, após o suposto homicídio do primo ele percebe que se até ele, autoproclamado humanista e racional, é capaz de irascibilidade, todos os demais homens também são. Nesse sentido, a fotografia da avó é o golpe de misericórdia às velhas concepções de Adonias, porque instaura o positivo, o humano, dentro do espaço anteriormente estigmatizado. Ou seja, o problema definitivamente não é o espaço, já que a violência não é circunscrita a ele, mas as civilizações, como agrupamentos humanos cujas relações interpessoais são disfuncionais.

Dessa maneira, os pés descalços também são um ato de rebeldia, por contrariarem as normas sociais civilizadas e demonstrarem uma avó ainda pouco afetada pelas experiências sociais que a marcariam negativamente. É por isso que Adonias é sensibilizado pela foto, desencadeadora de uma nova crise psicológica, na medida em que rompe mais uma vez com as certezas do narrador-protagonista:

Os pés machucam o meu coração, não suporto a dor. Devolvo os livros ao esconderijo onde sempre estiveram guardados. Não me interesso em procurar o papel escrito com a fala de Tobias. Nem mesmo se tivesse certeza de que o papel existe. A avó morra com o segredo dela, com os pés descalços, o riso provocante. Morram todos, vão para o inferno, enterrem o passado que me acovarda. Bato a gaveta com força, corro para o alpendre, agarro-me a uma viga para não cair. Tomo consciência de minha histeria. A psicanálise não funciona. Calma! O que posso fazer? Choro (BRITO, 2009, p.215).

Nesse trecho percebemos a crescente angústia do narrador, até a falta de controle total caracterizada pelo pranto, evolução que também é sentida estruturalmente pela sintaxe do trecho, progressivamente sincopada. A redenção familiar ainda prossegue quando Ismael, em um ato de solidariedade, acalenta Adonias, profundamente afetado pelo acontecimento greimasiano causado pela foto:

Abraçam-me e é Ismael, o dragão desperto. Não enxergo nada, mas só ele abraça desse jeito, aperta minha cabeça, toca meus cabelos e diz:/ - Primo, não chore!/- Está tudo perdido./ Não sei o que está perdido. Falo por falar, preciso

dizer alguma coisa que justifique o pranto, não posso revelar que choro pelos pés da avó, ninguém compreenderia minha insanidade, nem eu mesmo (BRITO, 2009, p.215).

No fragmento citado, a histeria realmente chega, misturada paradoxalmente com a consciência de se estar perdendo os brios. Isto é, Adonias percebe o seu descontrole e, apesar de não conseguir definir exatamente as razões para este, sabe que suas certezas estão, pouco a pouco, se esvaindo. Além disso, do mesmo modo como a afetuosidade entre os envolvidos torna ainda mais cruel o assassinato de Ismael, nesse trecho percebemos que a avó foi vítima de suas relações pessoais e íntimas, de maneira que não parece, de fato, haver solução para os comportamentos humanos, fadados ao fracasso, apesar da benquerença envolvida. Nesse sentido, realmente “está tudo perdido”, porque, como o próprio narrador afirmara “Depois de viver em outras sociedades, de reconhecer o esforço que elas fizeram para se diferenciar do que nós somos, voltamos à barbárie e praticamos os mesmos atos de sempre” (BRITO, 2009, p.143), inclusive contra os entes queridos.

No entanto, essa cena retrata a segunda redenção do “sertão e sua gente” os quais, apesar dos preconceitos do narrador-protagonista, são capazes de atos máximos de benevolência, de contraposição à suposta aridez humana do local, como é o caso de Ismael, que consola o seu almoz. A nova tentativa de recuperação dos laços que unem os dois primos é, portanto, ainda mais poderosa, visto que explora a fraternidade e generosidade desinteressada de Ismael, o qual pode até ser violento, mas não é maldoso nem insensível como os demais, exemplificados na pessoa de Davi.

Por fim, percebe-se que as certezas de Adonias estão definitivamente ruindo quando o narrador-protagonista afirma que não suporta ser passional e ter os sentimentos à flor da pele como o primo, que reage instintivamente:

Ismael tem a cara de bobo e é melhor que todos nós. Melhor em quê? Não sei, não raciocino, minhas razões pifam, o sistema analítico entre em pane; processarei Freud, quero meu dinheiro de volta. Não suporto ser igual a Ismael. Sei que ele também choraria vendo os pés descalços da avó, por razões diferentes, talvez por se lembrar da mãe índia. Davi torceria o nariz com desprezo, diria que o povo dos Inhamuns merece o atraso em que vive, pois ainda nem se acostumou a calçar sapatos (BRITO, 2009, p.216).

Na verdade, como vimos, Adonias, considerando-se um racionalista civilizado, não abre brecha nem para a sensorialidade pura, representada pelo exotismo natural da Galileia, nem a comportamentos irascíveis e, segundo sua definição inicial, bárbaros. Nesse momento,

ele percebe suas ilusões, dado que não é um civilizado pacifista e racional, sendo capaz de matar e agir segundos os impulsos passionais e tendo os sentimentos à flor da pele.

O momento de redenção pela fraternidade continua com Ismael embalando, literalmente, Adonias:

Ismael embala meu corpo, achando que enlouqueci de vez. Entrego-me aos cuidados dele, mal reparando que saímos para o terreiro, que estamos a céu aberto, espionados pelas estrelas da Galileia. Dois homens em pé na noite escura do sertão que amamos sem compreender, um morto carregando um vivo. O morto sou eu. Ismael canta baixinho, na língua kanela. Não sei o que as palavras significam, não importa, elas me acalmam. Sinto-me embriagado, deixo o tempo escorrer sem resistência. Desperto de vez, me solto, recuo. / – Ismael, vá embora! A Galileia não é lugar pra você. / – Cansei de ouvir isso, Adonias. Fale outra coisa. / – Eu vou embora daqui. / Retorno ao interior da casa, com vergonha do meu descontrole. Preciso voltar ao Recife. Aperto o celular, guardado no bolso. Joana ainda está acordada, mas o telefone não funciona. /– Joana, me salva!/ A luz de um relâmpago ilumina a casa. Em seguida escutamos um trovão forte. Cai uma chuva violenta. Penso em Ismael, do lado de fora. Ele gosta de se molhar. Há muito tempo perdi a inocência de me banhar na chuva (BRITO, 2009, p.216).

O mesmo “palco de tragédias”, onde aconteceram grandes embates, é, agora, cenário para a reconciliação final de Adonias e Ismael, de maneira que essa cena subverte a associação deste terreiro – e da Galileia da qual é metonímia – com os dramas áridos humanos, caso do estupro de Davi. O espaço é agora palco para uma reunião quase mística e ritualística entre Adonias, Ismael e o sertão, sobretudo porque Ismael canta para Adonias em uma língua desconhecida e mais “natural”, na medida em que pertence a uma civilização indígena, mais conectada à natureza e não urbanizada. Além disso, o caráter ritualístico é ainda potencializado pelo cantar, atividade tradicionalmente relacionada a ritos encantatórios e sacros de comunicação com o divino. O aspecto ritualístico da cantiga é ainda reforçado quando Adonias proclama que ele, e não Ismael, é o morto da relação, como se o primo realmente realizasse um rito de passagem.

E, porque as palavras não significam literalmente nada para Adonias, são apenas a concatenação melódica de sons, não existe o peso da palavra social a oprimi-lo. Na verdade, justamente porque as palavras não possuem referente ou significado para o narrador, elas são apenas sensorialidade rítmica, cuja funcionalidade é acalmar, em um tipo de encantamento pelo fascínio estésico. Se a palavra referencial nomeia o mundo, a cantiga, por fazer uso do caráter melódico-estético da palavra, alude à linguagem adâmica, cuja proferição explora a sensorialidade do som. Deve-se destacar que a menção à linguagem adâmica nesse trecho é

dupla: em primeiro lugar, por remeter ao caráter onomatopéico da palavra original e, em segundo plano, porque esta ainda não está estruturada segundo regras de linearidade lógico-racional, pelo contrário, está ligada a apreensão estética da realidade, sob domínio da primeiridade.

Por consequência, o ritmo é o meio através do qual instaura-se uma nova *experiência*, porque a arte, como acontecimento greimasiano, rompe com a banalidade e usualidade das representações do real e, conseqüentemente, possibilita a transcendência do real cotidiano, no modo em que oferece uma visão que ultrapassa e supera os sentidos ordinários. Dessa maneira, se o efeito da estética é a transcendência, esta é o objetivo final das liturgias, as quais utilizam a estesia como modo de adoração, veículo de comunicação com o sagrado e simulação de sua presença. A arte, portanto, não simula a transcendência e, sim, a possibilita, por isso que em muitas sociedades a atividade estética consciente nasce com a adoração ritualística e, em muitas outras comunidades, não há separação entre os ritos sacros e a arte, visto que esta e seu efeito, a transcendência, estão em função dos primeiros. Não à toa, Adonias afirma entrar em transe e perder a noção do tempo, situações proporcionadas pela experiência transcendental.

Esse transcorrer não-linear do tempo, não cronológico, reafirma o caráter mítico e ritualístico da cena, mas também prova que a própria Galileia, além de anacrônica, por conta de seus valores e costumes que ainda remetem a um passado sertanejo, é um espaço mítico, atemporal, assim como as experiências vivenciadas em seu espaço. Inclusive, existe uma lacuna na temporalidade narrativa após a chegada dos primos na fazenda.

De fato, a duratividade do tempo da fazenda é diferente porque baseada na estesia e na sensorialidade, as quais impõem uma ruptura à lógica racionalista e, justamente por isso, a Galileia é mítica, já que a percepção linear e cronológica do tempo é abolida em nome de uma experimentação sensível em que se revogam os modos de percepção usuais e “profanos”, isto é, históricos, em direção a um tempo cíclico e reatualizável (ELIADE, 1992). Tal hipótese é reiterada pelo fato de que, segundo Adonias, na Galileia existem papéis sociais a serem desempenhados *ad infinitum* e cuja execução é revezada entre os membros da família, caso do homicídio passional, cometido por Domísio e reproduzido pelo narrador-protagonista.

Outro fator a ser mencionado é a nova oposição entre os lugares fechados da civilização e os espaços abertos, como o terreiro em que se encontram, o qual passa pela revalorização positiva a partir do momento em que Adonias atribui a violência ao Homem e não necessariamente ao espaço sertanejo. Assim, esse fragmento retoma o anterior, em que o narrador-protagonista afirma preferir os lugares abertos da natureza que, ao contrário das casas,

são verdadeiros e de percepção imediata.

Doravante, o sertão não está mais, necessariamente, relacionado a aridez, uma vez que o aspecto natural agrada a Adonias, fato patente quando o narrador afirma que ele e o primo amam o sertão, mesmo que este, como espaço do desconhecido e do natural, seja impossível de ser plenamente apreendido – como, de resto, é a realidade de maneira geral. No entanto, a beleza do sertão oferece “rasgos” na tela do parecer que instauram sentidos plenos para os dois personagens, os quais, após o acontecimento greimasiano, continuam a procurar as fraturas necessárias para a ressignificação e conjugação com o mundo externo. Desse modo, fica evidente que o problema de Adonias não é o espaço geográfico, mas social, cujas relações interpessoais ali instituídas ali são, essas sim, áridas.

São essas relações que fazem com que Adonias não só saia do transe, mas afirme veementemente que o lugar do primo não é na Galileia, por Ismael não pertencer às complicadas relações humanas instauradas na família, dadas a sua generosidade e bondade. Ismael, pensando justamente na aridez familiar de que fora vítima, a qual motivara a sua expulsão, não compreende o sentido das palavras de Adonias, acreditando que até este o enxota do lugar que ele ama e no qual, ao contrário do primo, consegue ver e semear uma poesia inerente, tal como Salomão.

Dessa maneira, Adonias é mesmo o morto da relação, já que diversamente de Ismael não possui o dom de reviver figurativamente, sobrevivendo às violências sem perder a ternura e a bondade. Essa hipótese é comprovada quando, ao fim da citação, ele admite não ter, ao contrário de Ismael, a pureza necessária para o banho de chuva, metaforização da limpeza espiritual. Nesse momento Adonias está ciente do seu grau de corrupção humana e, portanto, não acredita em uma possível redenção.

Dando continuidade à citação anterior, Adonias continua problematizando o aspecto social versus o natural:

O vento faz barulho, mesmo assim escuto Ismael caminhando sem sossego, em volta da casa. O vento é mais constante do que as pessoas da Galileia; chega todas as noites, vai embora, mas retorna no dia seguinte. Nós partimos e não temos certeza se voltamos. Também o medo retorna sempre. Basta que apaguem as luzes elétricas e deixem a casa mergulhar nas sombras da noite, quando tudo muda de cor, impregnado pela escuridão. Os rostos enegrecem e os dentes se tornam mais brancos, assustam quando as pessoas falam e acham graça. Melhor se calassem e nada se movesse para não aumentar nosso medo. No escuro desejamos conversar, cercar-nos das palavras que espantam os fantasmas da morte. O avô me retém com perguntas que aumentam a minha inquietação. Gostaria que me revelasse os mistérios da família e morresse aliviado (BRITO, 2009, p.221).

Nesse trecho, temos várias figuras já trabalhadas anteriormente em *Galileia*. A primeira delas é o vento que, como vimos, já foi comparado às pessoas da Galileia, em especial à Adonias, o qual, pós-modernamente, modifica constantemente as suas crenças, valores e comportamento. No entanto, ao contrário do que fora dito anteriormente, que Adonias muda ao sabor do vento, aqui há uma inversão de valorização dos elementos naturais, na forma em que o elemento natural é positivado justamente pela sua constância, por, independentemente de sua direção, chegar toda noite.

O vento é, então, imutável, regular, previsível, ao contrário de sua representação anterior em que era a representação figurativa do caos e, por meio da alegoria, da instabilidade humana, ao mudar tudo dos lugares pré-estabelecidos. Ou seja, a representação da figura passou de um extremo ao outro, porque a natureza é tida no momento da citação como porto seguro, como valor positivo, em detrimento dos homens, que não são capacitados com o mesmo tipo de constância. Nesse sentido, é interessante notar que a impaciência de Ismael é figurativizada pelo vento, de tal maneira que ele, ao contrário dos demais, está associado ao elemento natural, agora positivado. Nesse sentido, a relação entre Ismael e o vento é eufórica, valorizando a personagem em detrimento dos demais.

Contudo, na sequência o narrador também compara a constância do elemento natural, o vento, ao elemento social, o medo, colocado em relação com a casa, com o social e, portanto, com o humano, em uma continuidade da já indiciada fusão entre as categorias do natural e do cultural. Como temos visto, há uma progressiva contaminação entre os valores destinados a cada uma dessas categorias, na medida em que a divisão maniqueísta entre natureza e civilização desenvolvida no início do romance é abolida em nome de um relativismo mais afeito à própria pós-modernidade do narrador-protagonista.

Dessa maneira, nada mais natural que as categorias da natureza e da civilização, antes estanques, passem por uma reformulação, em que ambas se imbriquem umas nas outras, já que nenhuma possui valores ou características absolutas, como podemos também ver pela figura das luzes. No trecho apresentado acima, as luzes elétricas, tão exaltadas por Adonias no começo do romance ao contrastarem com o ambiente natural, retornam como sinédoque e metonímia da civilização: elas são o sinal de humanidade, de sociedade e cultura “racional”, possibilitando um controle e domínio do ambiente circundante, em especial sobre a natureza.

Temos visto uma fusão das categorias do natural e do social, bem como de seus valores, de modo que a natureza já não é completamente ruim, nem a humanidade, como vemos nesse

trecho em que as palavras – as mesmas que possuem o peso da tradição – confortam e afastam os medos inerentes ao ser humano do desconhecido e, mais do que isso, espantam os fantasmas da morte, a qual representa o incontrolável da natureza. Por outro lado, o social é também negativizado, já que as perguntas e histórias familiares são, como sempre, motivo de angústia e curiosidade. Isso significa que não há mais uma separação entre as categorias e seus valores.

O suposto assassinato de Ismael é o ponto de viragem dessa constatação, a partir do qual a aridez climática e humana dá espaço a uma definição menos alegórica e mais metonímica e sinedóquica da violência humana, na medida em esta passa a ser associada não ao espaço, figurativização de sua abstração, mas sobretudo à civilização à qual está ligada por relações de contiguidade. Assim, temos visto uma predominância da associação entre civilização e violência, sendo que o discurso de Adonias passa a negativizar a própria condição e existência humanas através de menções às mais variadas civilizações, sejam estas antigas ou recentes. Nesse sentido, fica explícita a ação humana na dominação da natureza, na transformação de elementos naturais em culturais, determinando também os modos de leitura desses espaços, conforme podemos ver no seguinte trecho, em que o conceito de sertão-árido é, enfim, expandido para toda e qualquer civilização, universalizando-o:

Transponho de volta a fronteira dos Inhamuns, as terras secas que há muitos anos se cobriam de pastos, nação dos jucás. O sertão dos bandeirantes paulistas situava-se nas serras ou além delas, em florestas atlânticas onde eles grilavam índios, procuravam ouro, pedras preciosas, e caçavam animais de pele rara. O sertão é o Brasil profundo, misterioso, como o oceano que os argonautas temiam navegar. Chega-se a ele acompanhando o curso dos rios, *perdendo a memória do litoral*. Os ingleses chamavam-no backlands, terras de trás./ A medida que me afasto desse sertão dos Inhamuns sem nunca virar-me, igualzinho fez Ló quando fugia de Sodoma, ele me transmite um apelo. Tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos chamados. Se ouvires as vozes sertanejas, já não escutarás outras vozes. Melhor esquecer, seguir em frente (BRITO, 2009, p.225).

Essas considerações do protagonista se encontram ao fim do livro e representam a tomada de consciência de Adonias, que percebe que o sertão é imaterial, um conceito individual e/ou cultural, tal como a apreensão pessoal dos espaços assim denominados. A sua universalização do sertão, no entanto, não abole as concepções negativas sobre o espaço, fato verificável na afirmação da necessidade de “tapar” os ouvidos para não escutar o apelo sertanejo. Na verdade, a própria especificação do tipo de cera utilizada para vedar os ouvidos é um indício da universalização do sertão, na medida em que insere o espaço, por meio de elementos tipicamente regionais e locais, como a carnaúba, em um contexto geral, abolindo a

distância entre o particular e o global, de maneira que o romance em questão retrata, como o mito, temas universais, apesar da figurativização tipicamente regional.

Especificamente, esse excerto faz intertextualidade com três narrativas da tradição, uma sacra e duas profanas, todas relacionadas à questão do controle sobre a vontade: o mito de Odisseu, a história bíblica de Ló, explícita, e o mito de Orfeu, implícito. Na história de Ló, intertextual com o mito de Orfeu, o personagem principal é poupado da fúria divina que assola a sua cidade, pecaminosa, com a condição de não se voltar para trás. Sua mulher, caindo em tentação, não sobrevive a prova divina, ao contrário de Ló e suas filhas.

Já à Orfeu é concedido o pedido resgatar a esposa do mundo dos mortos, sob as mesmas condições de Ló, no entanto enquanto o último triunfa em sua prova de obediência, marcando a vitória do ascetismo e da resignação, Orfeu falha, sendo punido por isto, pois cede à vontade de virar-se para a esposa¹⁰⁸. Nesse sentido, Odisseu é o meio termo entre esses dois personagens porque engenhosamente se amarra aos mastros do navio, o que possibilita que ele entre em contato com o canto fascinante das sereias sem sucumbir. No entanto, porque Odisseu não cede completamente à tentação passional e emotiva, que o levaria à conjunção com o objeto desejado, não há plena fruição artística e, conseqüentemente, ele vivencia a experiência apenas superficialmente.

Por outro lado, mesmo a situação de Jó não é satisfatória, porque se ele e as filhas sucedem no intento e se livram tanto da cidade pecaminosa quanto da punição, em contrapartida, eles cometem incesto, também um pecado. Dessa maneira, seja no passado ou no presente, estão fadados a um destino e à civilização – ou sertão – de que tanto fogem, já que estes estão dentro deles próprios.

Do mesmo modo, mesmo sem se virar para contemplar os Inhamuns e mesmo não cedendo aos seus apelos, Adonias carrega em si as marcas desse sertão mítico e onipresente, sem, no entanto, fruir de seus encantamentos extasiantes. Reafirmando a alegoria que associa características espaciais às humanas, ao remeter às sereias do mito de Odisseu, retoma-se o espaço como armadilha inevitável, cuja sedução opera-se através da beleza estética, à qual é impossível ser imune, apesar das tentativas que, na melhor das hipóteses privam o sujeito do êxtase sensorial.

Logo, sendo o sertão um espaço sócio-cultural e pessoal, mais do que um geográfico, ele opera tanto seduções como repulsas baseado nas construções que fazem dele, caso de

¹⁰⁸ Os personagens representam as ideologias e os sistemas de valores das mitologias às quais pertencem, católica e grego-romana. A salvação de Ló, por exemplo, está condicionada à sua obediência e submissão, já à Orfeu não existe poder de escolha devido à inexorabilidade do destino.

Adonias, cuja relação com o espaço, a cultura e a família sertanejas são bastante peculiares e das quais ele não consegue fugir, uma vez que as vozes que ouve são tanto as da sua tradição familiar quanto as da civilização, dado que a Galileia é sinedóquica desta, pois é um microcosmo social. Isso porque, conforme vimos, há uma associação progressiva entre os aspectos sócio-culturais da Galileia e as civilizações e comportamentos humanos, de maneira que a fazenda e o espaço sertanejo são universalizados, fato delineado em citação anterior, na qual Adonias descreve o seu caminhar no lajeado após o assassinato do primo como o caminhar de toda a humanidade.

Assim, o sertão é, definitivamente, a figurativização de uma condição humana, hipótese comprovável com a citação acima, em que o vocábulo sertão é primeiramente mencionado de maneira referencial, ou seja, aludindo ao mundo concreto – terras secas, indígenas, desbravadas pelos bandeirantes, distantes do litoral, *backlands*. No entanto, em meio a essas definições referenciais do espaço, temos a alusão a um espaço mítico-mitológico, de tal maneira que, por relações de contiguidade sintática, o próprio sertão passa a ser associado a um espaço conceitual, inexistente no mundo concreto a não ser como representação figurativa de um tema abstrato.

Portanto, as civilizações de maneira geral dividem com o sertão-árido da Galileia os semas da inospitalidade, hostilidade e agressividade, visto que esse espaço é uma metáfora da própria condição humana, como podemos perceber pela universalização desse sertão, verificável na menção a diferentes grupos sociais, espalhados espacial e temporalmente, bem como as representações ficcionais destes. O fato de Adonias afirmar que o sertão é “anterior ao descobrimento” reforça essa universalização do sertão, pois torna claro que o espaço o qual o narrador-protagonista se refere não é o espaço geográfico dos Inhamuns no qual ele se insere, cujo reconhecimento e nomeação é posterior ao descobrimento, mas à existência social do Homem em comunidade, remontando à sua própria origem.

Em outras palavras, o homem é um ser social e, desde sua origem, se estabelece em comunidades e civilizações, as quais, segundo a leitura de Adonias, são problemáticas por natureza, independentemente do local ou época em que se desenvolvem. As narrativas ficcionais mencionadas reforçam essa opinião, já que são produtos culturais que retratam temas universais, tais como a aridez humana, fazendo uso das mais variadas figurativizações. Nesse sentido, essas representações do Homem – e de sua aridez – estão presentes desde o primórdio da literatura, como podemos perceber pela menção à mitologia, literatura de formação da sociedade ocidental. Por isso, a menção à violência e agressividades humanas também é

onipresente nos sistemas literários e independe de época, movimento ou espaço geográfico de desenvolvimento.

É justamente nessa tradição literária de representação do Homem que *Galileia* pretende inserir-se, como podemos ver pelo seguinte trecho, em que a Galileia dos Inhamuns confunde-se com a bíblica:

Leio em voz alta as palavras que nos marcaram a fogo. Folheio o livro de trás para frente, um costume antigo. Retorno ao começo, à gênese do sertão, quando as primeiras famílias chegaram ao planalto, tangendo os rebanhos e brigando pela posse da terra. O avô me escuta e suspira (BRITO, 2009, p.108).

Nesse excerto, fica evidente a relação mencionada anteriormente entre o sertão e a Galileia bíblica, no modo em que, a partir de uma semelhança geográfica, sugere-se uma similitude sócio-cultural entre as duas Galileias e, do mesmo modo como anteriormente a aridez nordestina foi expandida à aridez desértica, aqui o espaço é figurativização do tema abstrato da genealogia humana, cujo percurso tortuoso desenrola-se em ambas as Galileias e é retratado nas duas obras.

Dessa forma, há uma leitura literal que associa os dois espaços por meio de suas características comuns, tais como a aparência externa e o processo de ocupação pelos quais passaram. Mas, além disso, ambas dividem a metáfora que associa a sua geografia inóspita à categoria humana. Nessa lógica, por intermédio da similitude entre esses espaços, inclusive no que diz respeito a metáfora da aridez humana, cria-se a figurativização de uma alegoria, a qual aborda o tema abstrato da universalidade da condição e dos percursos humanos, universalizando a narrativa que se desenvolve nos Inhamuns.

A sobreposição entre essas duas Galileias faz com que o romance em questão adquira caráter de representação exemplar da humanidade, tal como a Bíblia, outro exemplar da literatura de formação do mundo ocidental, associada, na citação anterior, a outros textos de formação, caso dos mitos e da obra máxima da literatura oriental, as *Mil e uma noites*:

O sertão é anterior ao descobrimento. Já se fundara em Creta, no culto ao touro e na arte de domar a rês. Também se fizera sentir na Arábia das Mil e Uma Noites e em Israel, com o legado da Escritura Sagrada. O Oriente e o Ocidente se juntaram nos desertos de cá. Mouros e judeus mesclados na Ibéria continuaram se misturando com outras raças de gente, gerando a estirpe sertaneja (BRITO, 2009, p.225).

Todas essas obras retratam o princípio de uma dada sociedade e desenvolvem o

paradigma da representação humana através de temas universais, independentemente da figurativização escolhida. Esses textos, essenciais à compreensão de uma dada cultura e sociedades literárias, são história de homens já que, como nota Lopes falando de parábola, em última instância toda narrativa é sobre homens, na medida em que animais e objetos não tem História (LOPES, 1986, p.42).

Como esses textos representam a natureza humana que, para o narrador-protagonista é árida, essas narrativas são colocadas sob o mesmo paradigma da violência humana através da “sertanização” de variadas sociedades, que mantêm os mesmos comportamentos desde os seus primórdios até desembocarem no sertão dos Inhamuns. Esse sertão universal também é construído pela menção a uma genealogia humana, além da literária, no modo em que se cria uma humanidade igualmente universal, como podemos ver pelas últimas frases, em que os povos ocidentais e orientais juntam-se primeiramente na Europa e, depois, nos confins do espaço sertanejo nordestino, de maneira a criar não especificamente uma “raça” sertaneja, mas uma “raça” humana.

Se a leitura literal do trecho aborda a miscigenação histórica do país e, mais especificamente, do nordeste brasileiro, estamos vendo que há uma leitura figurada, a qual expande a metáfora primária, uma vez que o sertão alegórico é reiterado pela relação sinedócica entre os habitantes do espaço sertanejo nordestino e de todas as outras civilizações. Dessa maneira, se das arábias ao Inhamuns estamos falando da mesma humanidade, temos uma única civilização-sertão, na qual a violência interpessoal é constante.

O sertão-alegoria é retomado no seguinte trecho, no qual Adonias, se dirigindo para o aeroporto faz um balanço de sua estada na fazenda familiar:

O dia luminoso afugenta os ódios da família. Estive doente e agora convalesço. Não quero pensar besteiras. Que Natan e Ismael se matem e se devorem num ritual antropofágico. A melhor maneira de vingar-se do inimigo é comê-lo, diz a ética do canibalismo. A tribo kanela contra a tribo jucá. Quantas tribos se dizimaram nas terras da Galileia, desde que o mundo é mundo? Irmãos se enfrentam por qualquer motivo, até pelo capricho de exercitar o corpo. Morram todos e me deixem saborear peixe assado na brasa (BRITO, 2009, p.232).

Acima, vemos novamente a relação dicotômica entre os elementos naturais e os culturais, sendo que há uma valorização positiva dos primeiros em detrimento dos segundos, representado pelos ódios familiares. Porém, mesmo positivando o aspecto natural, percebemos que o narrador começa a (re)incorporar a sua persona urbana e civilizada, a qual desdenha do sertão dos Inhamuns, como se, sob influência deste, o narrador-protagonista fosse acometido

por uma doença moral e psicológica.

Entretanto, como vimos, esse sertão é alegórico e, portanto, imaterial, remetendo-se às mais variadas civilizações – independentemente de espaço e época, algo perceptível pela menção à sucessão de tribos sertanejas, as quais, apesar de mais ligadas ao natural e menos organizadas em civilizações hierarquizadas, também são capazes da violência humana inerente, ritualística ou desmotivada. De fato, é interessante notar a seguinte frase, reiteradora do caráter universal do sertão: “Quantas tribos se dizimaram nas terras da Galileia, desde que o mundo é mundo?” (BRITO, 2009, p.232).

Por meio dessa expressão, subte-se uma origem dos tempos e suas civilizações violentas, pois a sucessão dos grupos sociais sertanejos esta ligada a uma violência humana intrínseca. Nessa leitura alegórica, portanto, as tribos não se resumem às sertanejas, mas a qualquer agrupamento social, fato evidente pelo vocábulo “mundo”, a partir do qual instaura-se uma globalização de comportamentos por meio da generalização e da falta de especificação espacial no desenvolvimento das ações de destruição absolutas e mútuas.

Quando Adonias pergunta quantas tribos se dizimaram nas terras da Galileia, ele se refere a esse sertão alegórico, que se fundara em Creta, nas arábias das mil e uma noites, na Bíblia, e, em suma, naquelas histórias de horror e morte que as caracterizam, como é o caso do fratricídio entre os irmãos Abel e Caim, tão mencionado nessa narrativa como exemplo da capacidade humana para a vileza e violência desmotivadas. Nesse sentido, a última frase dessa citação deixa clara a tentativa de Adonias de se livrar do peso da tradição, desejando a morte a todos, única maneira de alcançar a almejada paz. Ou seja, diante da impossibilidade de mudança nos comportamentos humanos, Adonias acredita que a única alternativa viável é a morte e, na falta dela, o esquecimento obtido através da ilusão do corpo pelos sentidos, caso da degustação do peixe.

Essa ideia de um sertão imaterial se liga às palavras expostas por Ismael logo no começo do livro, em que este personagem afirma que: “O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2009, p.19). Essa afirmação de Ismael, que associa o sertão à doença, remete à citação anterior, em que Adonias também atribui a sua doença ao espaço sertanejo. Assim, mais do que uma localidade, o sertão, como índice da aridez humana, é onipresente e também está instaurado individualmente em cada um.

Tanto esse trecho quanto aquele em que Adonias narra o seu distanciamento do sertão material, comparando-o a outras localidades, inclusive míticas, indo do concreto ao figurado,

fazem referência ao sertão imaterial¹⁰⁹ de Guimarães Rosa, tão retomado ao longo de nossa tradição literária. Esse sertão alegórico, mítico, pessoal, cultural, diz respeito a valores a ele atribuídos, retomando as conceptualizações feitas no início do capítulo. Dessa maneira, se em um primeiro momento apreendemos o sertão por meio da sensorialidade e dos valores de Adonias, progressivamente esse espaço é alegoricamente construído e, à leitura inicial de que o espaço é descrito de acordo com a psicologia do narrador-protagonista, constituindo uma Paisagem, acrescenta-se outra, figurada, a qual indicia que a abordagem da realidade *tout court* é fruto do sertão particular de cada um, na medida em que “a impressão de imensidão está em nós, que ela não se acha necessariamente ligada a um objeto” (BACHELARD, 2008, p.22).

Na verdade, a alegoria não é construída apenas na enunciação, mas pelo próprio narrador-protagonista que, a partir do momento em que atribui à civilização e à humanidade o estigma da violência, passa a ver o sertão como alegoria dos estados e condições inerentemente humanos, e não como um espaço material. Como característica ontológica do Homem, o sertão imaterial e alegórico é uma doença que se aloja em toda a extensão do ser humano, dos olhos até aos cromossomos, fazendo parte do seu genoma e definindo a própria existência do Homem, seja socialmente, seja individualmente. .

No caso do romance *Galileia*, percebemos que há uma dupla via entre espaço e o narrador-protagonista: se, por um lado, a sua negatividade e angústia refletem-se na percepção sensorial do espaço e na sua descrição, por outro o sertão interno influencia a psicologia do personagem, motivando estados e comportamentos, em situação análoga ao que acontece com os personagens *Madona dos Páramos*, de Ricardo Guilherme Dicke, em que há uma troca osmótica entre o lado exterior e o interior de cada um dos personagens, já que todos têm, dentro de si, um vasto sertão particular, sendo que o espaço físico externo apenas reflete a interioridade dos personagens (MIGUEL, *In*: DICKE, 2008, p.10). Como se vê, o sertão interno é metáfora refletindo-se no modo de percepção da exterioridade e influenciando-a. Nesse sentido, podemos

¹⁰⁹ Sobre o conceito rosiano de sertão, Paulo Rónai, em introdução à décima nona edição de *Grande sertão: veredas*, afirma que este é simultaneamente símbolo e “realidade viva”: [...] além do conteúdo geográfico bem nítido, para ele (o sertão) tem ainda outros conteúdos vagos e amplos. Essas definições vão do estritamente mesológico ao simbólico: nelas a narrativa sai mais de uma vez do tom reprodutivo, e o narrador cede a palavra ao romancista. Para quem nele nasceu e viveu e com ele se identificou, o ‘sertão’ acaba sendo toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado a conhecer, precisamente a que se avista ao longo das ‘veredas’, tênues canais de penetração e comunicação. Assim o sinal – : – entre os dois elementos do título teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou, noutras palavras, entre o intuível e o conhecível” (RONAI *In*: ROSA, 2001, versão Kindle, posição 117). Essa definição do sertão rosiano por Rónai nos lembra a conceitualização greimasiana do acontecimento, o qual rompe a tela do parecer, permitindo um vislumbre de um sentido mais vasto do que o empiricamente visível.

fazer um paralelo com as considerações de Bachelard que, elaborando uma fenomenologia dos espaços afirma:

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. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado[...] Neste livro, estamos nos colocando diante das imagens que atraem. E quanto às imagens, logo fica evidente que atrair e repelir não resultam em experiências contrárias. Os termos são contrários. Ao estudarmos a eletricidade ou o magnetismo, podemos falar simetricamente de repulsão e atração. Basta uma mudança de sinais algébricos. Mas as imagens não aceitam idéias tranquilas, nem sobretudo idéias definitivas (BACHELARD, 2008, p.19).

As relações entre o interior e o exterior são complexas e não são passíveis de delimitações simplistas, pelo contrário, há uma relação dialética entre os indivíduos, os espaços e o imaginário. Essa dialética, que não aceita “idéias tranquilas” remete também ao conceito Paisagem proposto por Jakob (2005, 2009) e de Imagem por Paz (1972), para quem a função desta é ligar contrários. Percebemos claramente esse duplo trânsito entre interioridade e exterioridade no seguinte trecho, em que a leitura do espaço operada pelo indivíduo possibilita, sob o mesmo paradigma da subjetividade humana, a aproximação de cenários drasticamente diversos, caso do sertão árido e infértil e das planícies congeladas da Noruega, também inférteis a sua maneira:

- A Noruega é bonita?/- É muito. Aqui também é. Mas ninguém procura lugares porque são bonitos ou feios. As pessoas saem atrás da sobrevivência. Muita gente deixou a Noruega, anos atrás, por conta da crise econômica. Iam para os Estados Unidos. Quando a economia do país melhorou, ninguém mais saiu de lá. O problema agora são os imigrantes, os que querem entrar no país. Quando os Inhamuns eram uma terra rica, cheia de pasto, não parava de chegar gente. Hoje, só fazem ir embora./- É verdade!/- *A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. Habitaram-se aos desertos de gelo como nós à caatinga. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude.*/- Mudam as culturas, as crenças, o grau de civilização./-*Eu falo da essência.*/- Não sei o que é isso. Concordo com você que buscamos lugares onde se possa viver bem, onde exista trabalho, chances de prosperar. Para mim, civilização e ordem são essenciais.

Damos uma pausa. Surpreendo-me novamente com a conversa do primo, a solenidade de sertanejo. Espero o humor seguinte: sobriedade ou exaltação?

- Você sofreu um choque térmico de sessenta e dois graus – falo brincando.

- Não é fácil. *Só sobrevive quem se adapta.* (BRITO, 2009, p.73 – grifo nosso).

No trecho acima, a noção de pertencimento de Ismael ao espaço, exposta anteriormente, é retomada, pois para o personagem, como para o seu pai, a leitura do mundo perpassa pelas figuras do sertão, de tal maneira que a veridicção para esses personagens só se efetiva por meio da comparação com essas figuras, verdadeiros parâmetros para interpretação da realidade circundante. Nesse sentido, esse trecho é metalinguístico, porque aborda os modos através dos quais a linguagem se efetua, em pactos de veridicção e de negociação de saberes por meio daquilo que já é conhecido, afinal, a significação só se concretiza com o equilíbrio de redundância, no caso elementos do sertão, colocados ao lado de informações novas.

Ismael, então, utiliza os espaços e suas características geoclimáticas como figurativização do tema abstrato do qual fala, da perenidade e constâncias das características humanas, como podemos ver pela afirmação: “*Acho que as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude*”, explicitando a questão de um sertão inerente ao indivíduo.

Ao comparar esses dois lugares absolutamente distintos, Noruega e Nordeste¹¹⁰, sob o viés da infertilidade, não se cria apenas uma metáfora que reforça os aspectos incólumes de cada um dos espaços, mas se instaura uma Imagem da aridez mais potente porque globalizante, o que influi diretamente na universalização do sertão imaterial. Se as figuras do sertão árido – o calor tórrido, o sol, a poeira, a pedra, individualizam uma aridez nordestina, a comparação com elementos opostos – o frio extremo, a falta de luz e a neve, faz com que a noção de aridez/infertilidade presente em cada um desses termos “cresça”, pois se tornam indicativos de uma Imagem da aridez que os ultrapassa, determinando-os de maneira muito mais pontual, como signos absolutos da falta de vida, fato que influencia a apreensão da leitura alegórica, construída a partir das relações figurativas e metafóricas precedentes.

Isso fica explícito com a associação direta entre a pedra e o gelo, que, a partir desse momento, tal qual a pedra, vira figura máxima da aridez invernal. Assim, ambas as figuras ganham destaque ao se contraporem, chamando atenção para as suas particularidades, ao mesmo tempo em que, colocadas sob o mesmo paradigma de infertilidade e desolação, são englobadas por uma Imagem universalizante da aridez.

Essa associação, entre “tipos” de sertão, também está presente no confronto entre o romance de Ismail Kadaré, *Abril despedaçado* (1978), e a sua adaptação fílmica homônima

¹¹⁰ A associação não é completamente estranha para Adonias que, no começo do livro, afirma “As folhagens iluminadas pelos faróis lembram um campo nevado. Não acho graça na comparação” (BRITO, 2009, p.9)

(2001), de Walter Salles, em que o ambiente inóspito gélido do romance é transposto para o sertão nordestino, sendo que em ambas as obras o espaço amalgama-se com o psicologismo dos personagens e o peso das rígidas tradições sociais, que podem culminar nos assassinatos de honra, cíclicos.

Do mesmo modo, as figuras que Ismael usa para definir, de maneira indireta, o sofrimento do sertão tem o seu equivalente no gelo norueguês, o qual figurativiza o tema abstrato desse sertão imaterial que se traz nos cromossomos, presente em toda sociedade. Nesse sentido, as características e os significados atribuídos às pedras, como o silêncio mortuário/sepucral, deslizam para a figura do gelo, e vice-versa, de tal maneira que vemos, novamente, a oposição entre o silêncio, representante de uma natureza “pura”, e a “palavra que inaugurou a vida”. No entanto, como temos visto, a discussão no livro se desenvolve de tal maneira que até o protagonista, com suas ilusões civilizatórias, ainda perceptíveis no trecho acima citado, passa a perceber o caráter simbiótico entre civilização, cultura, homem e natureza, cuja mediação se dá por meio da palavra. Tal fato ocorre pela natureza também estar metaforicamente dentro dos homens, que se habituaram com a paisagem por serem eles próprios parte dela e vice-versa, em outras palavras, por serem um amálgama.

Os espaços não são apenas metáfora de comportamentos humanos, mas de sua própria essência infértil – potencializados pela descrição figurativa e visual de um novo cenário igualmente árido, apesar de glacial. Essa metáfora dá origem à alegoria que afirma a identidade da condição humana por meio dos espaços e das relações dos homens com estes. Portanto, se o texto manifestante afirma o paralelo entre espaços e personagens diversos, o texto manifestado da alegoria se refere não apenas às metáforas que associam ambos os espaços às personagens, mas, sim, a uma junção destas rumo a uma constatação ainda mais vasta: a identidade entre seres humanos, todos com seus “sertões” particulares, sejam estes gélidos ou escaldantes, individuais ou coletivos, os quais influenciam as condutas e o modo de apreensão da realidade.

Por fim, a alegoria afirma, paralelamente ao texto manifestado e a partir do metafórico, que os homens sofrem dos mesmos males, característicos de sua natureza e condição, e cuja figurativização são os espaços e seus efeitos climáticos, os quais recobrem o tema abstrato da existência metafísica do Homem. Nesse sentido, a pele marcada dos nordestinos e dos noruegueses, sob condições absolutamente diferentes, oferece uma interpretação alegórica de uma humanidade sujeita às mesmas provações e às mesmas circunstâncias internas e psicológicas e, fadados, tais como os heróis gregos a um destino inescapável: *ser humano com* (ou apesar de) suas vicissitudes individuais ou coletivas.

Isso fica claro quando Ismael afirma que “Só sobrevive quem se adapta”, e, se a leitura literal se refere exclusivamente à diferença drástica de temperatura, ou a outros fatores externos e extremos, a alegórica coloca a resiliência como aptidão essencial à humanidade – não à toa, também o Riobaldo de Rosa afirma, constantemente, que viver é muito perigoso. Essa última frase é um resumido intertexto crítico com a obra de Euclides da Cunha, remetendo à “raça sertaneja” forte, que sobrevive às intempéries dos locais citados e aos seus valores figurados. Além disso, a própria teoria evolutiva darwinista, na qual baseia-se também Euclides da Cunha, representa a violência implacável da natureza, pois esta seleciona apenas os mais fortes, exterminando os mais fracos, fato que, em uma leitura humanizada e antropomórfica da natureza, pode ser adjetivado como cruel. A “violência” e a “crueldade”, seriam, portanto, elementos inerentes à natureza, sendo que o ser humano apenas a percebe devido à sua capacidade intelectual e analítica, paradoxal frente a sua instintividade passional e violenta.

Isso é sobremaneira interessante na medida em que transmuta a própria ideologia da frase original, pois, ao invés de particularizar e individualizar uma “raça” sertaneja, definindo um subtipo humano específico e local, a frase de *Galileia* faz exatamente o inverso: generaliza a existência do sertanejo, aproximando-o tanto da natureza *tout court* quanto da totalidade dos homens, aqui, exemplificada pela menção aos noruegueses, cuja suposta diversidade é refutada através da metáfora expandida, a qual aproxima ambos pela exterioridade, indicando uma verdade implícita, isto é, o pertencimento ao mesmo paradigma da Humanidade – apesar da diferença entre “as culturas, as crenças, o grau de civilização”.

Se ao fim Adonias universaliza o sertão e os comportamentos humanos, elencando sob a alcunha de sertão diferentes espaços, ocupados por diferentes civilizações, das antigas às recentes, passando pelas mitológicas, como é o caso dos Argonautas, Ismael, desde o princípio percebe a conexão mantida entre uma suposta “essência” humana universal, a relação particular que o homem mantém com o seu meio, natural ou social, e consigo mesmo. Não por acaso Ismael se refere ao modo semelhante de olhar as caatingas e as “extensões geladas”, pois é no olhar, metafórico, que reside a determinação dos espaços e, também, das características humanas que ultrapassam o regional, afinal, o modo de ver também caracteriza o sujeito, e não só o objeto. Na verdade, o modo de ver caracteriza *principalmente* o sujeito. Não à toa, Jakob define a experiência paisagística como uma experiência de si mesmo (JAKOB, 2009, p.29).

Ao longo dessa análise, percebemos que o sertão de Adonias é determinado pela sua visão de mundo, que valoriza o urbano em detrimento do sertanejo e rural, ao qual imbuí termos pejorativos – no geral reunidos sob o paradigma da barbárie e do atraso – seja este econômico,

seja de valores sócio-culturais. A partir do momento, no entanto, que Adonias admite uma “sertanização” de espaços, assim denominados segundo concepções e determinações individuais e culturais, a chave de leitura que propõe a violência como típica, para não dizer exclusiva, do sertão, também se anula. Isso porque se em todas as civilizações há agressividade ou violência, isso significa, necessariamente, que a natureza do homem, independentemente de espaço ou tempo, é parecida, compartilhando uma essência. Daí reside a universalização final e total do sertão: a aplicação deste a cada indivíduo, cuja aridez interna é motivador de violências, mas também motivo de angústia. Ou seja, se não há um espaço exclusivamente sertanejo, uma vez que o sertão está em toda parte, como diria Guimarães Rosa, inclusive no interior de cada um, a violência não tem um espaço definido e pré-delimitado e, tampouco, a aridez humana.

Portanto, uma das poucas certezas de Adonias, a crença no mito do progresso e da civilização, evidente na citação acima, acaba ruindo, o que o leva ao fim do livro a se sentir absolutamente perdido, como ele próprio afirma. Ao ruir essa certeza totalizante, sua concepção da violência também passa por uma transformação e, se de fato as histórias da família são violentas, áridas, essas características são comuns a qualquer sociedade e apenas oferecem um lampejo da vasta aridez humana.

3 ARIDEZ RÍTMICA

3.1 A memória da aridez: anacronias, anisocronias e polifonias na construção do ritmo e do andamento narrativo

Nesse capítulo abordaremos as relações semi-simbólicas estabelecidas pela estrutura rítmica do romance, já que esta simula, no plano de expressão, a aridez temática e metafórica que já abordamos. Isso significa que, enquanto no capítulo anterior, nos concentramos no processo de figurativização que leva à metáfora e à alegoria, passando do plano de conteúdo para o de expressão, nesse capítulo abordaremos essa última passagem sob o viés do ritmo.

Para começar a nossa análise mencionamos a divisão dos capítulos, os quais já indiciam a estrutura global de *Galileia*. Conforme vemos na tabela abaixo, que visa cumprir as vezes do sumário/índice, inexistente no livro, o romance é estruturado em vinte capítulos curtos e identificados de acordo com o nome de algum personagem da narrativa:

Capítulo	Nome	Página
1	Adonias	5
2	Francisco de Castro	21
3	Davi	31
4	Tobias	51
5	Ismael	67
6	Adonias	77
7	Natan	89
8	Josafã	97
9	Esaú e Jacó	103
10	Elias	109
11	Daniel	119
12	Ismael	127
13	João Domísio	145
14	Salomão	157
15	Josafã	175
16	Davi	183
17	Lourenço	199
18	Maria Raquel	207
19	Raimundo Caetano	217
20	Adonias	223

Nesse sentido, percebemos que a divisão do romance, em capítulos de extensões medianas e parecidas, é o primeiro indício da montagem (EISENSTEIN, 2002a, 2002b) realizada pelo enunciador, pois marca uma cadência narrativa que se contrapõe ao ritmo acelerado presente em vários níveis estruturais da narrativa, da interligação entre vocábulos à organização geral.

Isso porque a delimitação diagramática em capítulos de extensão regular e média, oferece uma “pausa” no ritmo acelerado da narrativa, em que episódios se sucedem uns aos outros interruptamente e com poucos conectivos. A própria sistematização gráfica dessas partes constitutivas acentua a pausa narrativa, já que cada um dos capítulos é precedido por uma “capa”, constituída por uma folha em que se lê apenas, no alto da página, o nome do capítulo em questão, sem numeração ou qualquer outra caracterização.

Essa configuração “suspende” o fluxo narrativo contínuo e frenético da obra, oferecendo um momento de distensão para o leitor, imerso não só no ritmo acelerado do romance, mas na densidade das histórias narradas interruptamente. Assim, se de um lado o ritmo acelerado recria estruturalmente a psique do narrador-protagonista, de outro esse mesmo ritmo inflige ao leitor uma tensão, ocasionada pela rápida e contínua sucessão de histórias áridas.

O leitor é então convidado a participar do simulacro que recria a lembrança e a ansiedade do narrador-protagonista, na medida em que realiza um percurso narrativo no qual não existem momentos de “descontração” ou neutralidade contedísticos, pois as histórias tensas estão ligadas umas às outras com raríssimas interrupções – caso das pausas ocasionadas pela mudança entre capítulos, em que a ausência de texto suspende o fluxo narrativo.

No entanto, a contraposição oferecida por estas pausas ao ritmo frenético não pretende “minimizar” a tensão narrativa, mas, justamente, enfatizá-la, visto que ressalta a singularidade do ritmo narrativo predominante, pois sem essas pausas o andamento acelerado do romance seria regra absoluta e, sem um elemento de contraposição, não causaria o estranhamento, diminuindo a sua eficácia na construção do simulacro da lembrança angustiada.

Tendo isto em vista, como já dissemos, durante a viagem Adonias relembra (e recria) as histórias da família, refazendo o percurso histórico desta ao mesmo tempo em que narra fatos relativos à viagem em si, de modo que a alternância narrativa entre o presente da narração e as histórias familiares do passado suscitadas pelo espaço sertanejo criam núcleos temporais, os quais identificam, usualmente, um segmento narrativo uno, com relativa independência diegética em relação à narrativa principal da viagem. A variedade desses segmentos narrativos

temporal e diegeticamente distintos, suas diferentes extensões narrativas e duratividade estabelecem, portanto, um ritmo, entendido na acepção usual do termo, conforme exposto por Brik: “Geralmente, chama-se ritmo a toda a alternância regular; e não nos interessa a natureza do que o alterna. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo” (BRIK, 1920-27 *in* TOLEDO, 1976, p.131).

A alternância de segmentos narrativos com características próprias que os definem, a saber a sua extensão e duração, determina o ritmo e o andamento narrativos, além de criar efeitos rítmicos semi-simbólicos, na medida em que simula a rememoração e os estados emocionais do narrador-protagonista durante os seus processos rememorativos.

Para analisarmos essas questões, utilizaremos as contribuições teóricas de Gérard Genette, que, em *Discurso da narrativa* (s/d), conceitualiza os aspectos relativos à Ordem, Duração, Frequência, Modo e Voz da narrativa, essenciais, segundo o teórico, para a compreensão dos modos de estruturação narrativa, inclusive no que diz respeito ao ritmo. Como aparato teórico nos interessa, particularmente, as instâncias da Ordem, Modo e Voz, fundamentais para o entendimento da progressão narrativa específica de *Galileia*, marcada pelo simulacro da rememoração. Este aspecto, relacionado à categoria da Ordem, é a principal característica estrutural da obra, de modo que as propostas teóricas de Genette nos auxiliam a entender o funcionamento dessa narração entrecortada, possibilitando não só a descrição dos fenômenos técnicos e estilísticos, como a sua importância para a obra, sua função específica dentro desta.

A estrutura de *Galileia* é marcada pelas anacronias, constituídas por alterações na linearidade temporal da trama em relação à história principal, que é a viagem dos três primos. A maior parte dessas anacronias são analepses, caracterizadas pela retomada de histórias anteriores à narração e, na obra estudada, estas possuem alcance e amplitude variáveis de acordo com a história que se conta, dado que, os fatos narrados são mais ou menos longínquos em relação à viagem, e a duração das histórias contadas por meio das anacronias não têm duração suficiente para que os fatos do passado se desenvolvam até chegar ao presente. Isso significa que as histórias contadas não têm relação cronológica direta com a história principal e, frequentemente, tampouco entre si, o que equivale a dizer que as relações mantidas entre passado e presente são muito mais subjetivas que objetivas, fato que se intensifica progressivamente e que justifica a alternância entre tempos, além de indicar uma possível razão à escassez de recursos coesivos ao longo do romance.

No entanto, apesar de acreditarmos que essa movimentação entre presente e passado

reflete-se no ritmo do romance em questão, para Genette o ritmo da narrativa é resultado específico das diferenças entre a extensão narrativa e a duratividade das ações diegéticas, classificadas pelo teórico como “anisocronias”, em oposição à isocronia, na qual há uma hipotética coincidência da sucessão diegética e da sucessão narrativa:

A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de valor igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante. É sem dúvida inútil precisar que tal narrativa não existe, e nem pode existir mais que a título de experiência de laboratório: seja ao nível de elaboração estética que for, imagina-se mal a existência de uma narrativa que não admita qualquer variação de velocidade [...] uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode preceder sem anisocronias, ou, se preferir [...], sem efeitos de ritmo (GENETTE, s/d, p.87).

Logo, para o teórico, uma narrativa pode transcorrer sem modificações no fluxo cronológico linear, mas não pode transcorrer sem variação na combinação entre tempo da narração e tempo da narrativa. A esse respeito, em texto dedicado à “Duração” narrativa, Genette aborda justamente o problema da velocidade narrativa, da gradação contínua entre dois eixos opostos, a elipse e a “pausa descritiva”: enquanto a primeira possui velocidade “infinita”, isto é, uma extensão mínima de narrativa em relação a uma grande duração temporal dos acontecimentos diegéticos, a segunda é inversamente proporcional, na medida em que há extensão narrativa longa dedicada a uma duração diegética “nula”. Em outras palavras, podemos dizer que a elipse condensa, em uma extensão mínima de texto, uma grande variedade de acontecimentos diegéticos transcorridos em um longo período temporal, resumindo-os. Por outro lado, as pausas descritivas ou reflexivas dedicam grande extensão narrativa a poucas ações e a um curtíssimo intervalo de tempo, de maneira que a ênfase é na narração e nas minúcias da diegese.

Apesar de Genette atribuir o ritmo narrativo à variação entre esses dois polos, acreditamos que no caso específico de *Galileia* as anacronias combinam-se às isocronias na construção do primeiro tipo de ritmo do romance, visto que as anacronias são associadas aos núcleos diegéticos que desenvolvem as histórias familiares, criando verdadeiros segmentos narrativos com extensões e durações específicas. Ou seja, as anacronias são responsáveis pelo fracionamento da narrativa em unidades menores, com características próprias, que intercombinam-se na criação do fluxo discursivo. Inclusive, algumas narrativas, anacrônicas em relação ao ponto de arranque (GENETTE, s/d), englobam histórias cuja posição cronológica as precedem, dando origem a anacronias de segundo nível, em uma estrutura de *mise en abyme*,

e criando unidades rítmicas ainda menores.

A alternância cronológica, típica do ritmo macro-estrutural do romance, fica evidente logo nos dois primeiros capítulos, devido à oposição temporal entre eles, porque enquanto o primeiro capítulo é dedicado quase exclusivamente à narração da viagem, ponto de arranque da obra, o segundo se concentra em fatos passados, predominando os acontecimentos relativos à ascendência dos Rego de Castro e a chegada de seus primeiros membros ao Ceará. Dessa forma, cada um desses capítulos possui uma delimitação temporal própria e explícita, ao contrário dos capítulos subsequentes, nos quais há maior alternância de histórias, o que se reflete no aspecto cronológico e, conseqüentemente, também no ritmo.

Nesses dois primeiros capítulos, portanto, a macro-estrutura narrativa possui ritmo menos intenso, já que não há uma alternância muito grande entre histórias e temporalidades diferentes, pois nesses capítulos iniciais o narrador está sob menor influência do ambiente que o cerca, de maneira que a sua narração possui menos anacronias do que os capítulos seguintes. No entanto, mesmo nestes dois primeiros capítulos, que apresentam o contorno temporal mais definido, existem pequenos casos de anacronias internas aos capítulos, como é o caso do episódio de violência sexual acontecido na infância dos três primos, narrado no primeiro capítulo. Já no segundo capítulo, percebemos a interrupção da narrativa da viagem pelas ocasionais e pontuais prolepses, que descrevem eventos acontecidos em um passado mais recente em relação à narrativa primeira, mas posterior em relação ao tempo geral do capítulo, que antecede em muito os fatos relatados na narrativa principal.

As associações entre fatos aparentemente desconexos, não são lineares do ponto de vista cronológico ou discursivo, mas são trazidas à tona devido aos acontecimentos narrados, por meio de associações semânticas feitas pelo narrador Adonias e re-criam, no nível estrutural, aquilo que é tema no livro, ou seja, a rememoração, em específico, a rememoração de histórias áridas, violentas. É este o motivo da associação de temas e tempos aparentemente díspares, mas que são, na verdade, um simulacro do próprio ato rememorativo, que associa histórias de acordo com a psicologia, a abordagem e os valores do narrador-protagonista.

Essa hipótese é comprovada exatamente pelo contraste entre os dois primeiros capítulos, que possuem uma clara delimitação entre passado e presente, e os demais: conforme o narrador se aproxima da fazenda, mais as memórias de violência vêm à tona e mais ansioso o narrador se torna, justificando a maior alternância entre tempos, que correspondem, na verdade, às lembranças e à associação, muitas vezes frenética, de histórias. Após o terceiro capítulo, que explora a convivência dos primos, os quais retomam os laços e os problemas passados, essa

justaposição de histórias e tempos se intensifica, sendo agravada pela proximidade da fazenda Galileia e da família que, para Adonias, são o equivalente da madeleine proustiana. Nada mais lógico, portanto, que conforme o narrador avance sertão adentro, mais suas memórias venham à tona, justificando a maior alternância entre passado e presente, fato verificável a partir do quarto capítulo, em que há oficialmente a falência da precisa, mas frágil, divisão entre passado e presente por meio de capítulos.

O caminho contrário – da fazenda à cidade – influencia o protagonista de maneira inversamente proporcional, pois ao final de sua estadia na Galileia, a narrativa faz menos recuos ao passado, concentrando-se no presente de Adonias, aquilo que, teoricamente, acontece ao mesmo tempo em que ele narra, em uma suposta isocronia, que seria a coincidência, hipotética, da sucessão diegética e da sucessão narrativa (GENETTE, s/d). A ênfase dada ao presente também é sintomática, porque significa que o protagonista momentaneamente está vivenciando melhor suas experiências, ao invés de estar imerso em uma profusão de memórias que o distanciam do presente.

Na verdade, depois de uma total imersão na vida e na tradição familiares, a narrativa se modifica: se após o terceiro capítulo a ansiedade e as memórias faziam com que narrativa fosse caótica, devido aos constantes recortes de tempo e conteúdo, a partir do momento em que o narrador se acostuma com o lugar de origem, essas lembranças adquirem outro status, passam a ser mais estáveis, com relações mais diretas com os relatos do presente, na medida em que as relações semânticas entre os núcleos narrativos passam a ser mais evidentes.

Após os momentos de choque, causado pelo súbito contato com as tradições familiares das quais havia se distanciado, e pela presença da outridade, representada pela família, Adonias passa a se concentrar mais no presente, fato constatado pelo próprio protagonista (BRITO, 2009, p.130). Essa situação, no entanto, é provisória, já que após o suposto assassinato de Ismael, Adonias volta a se sentir ansioso e, com isso, também o seu discurso se torna mais caótico, com relações entre fragmentos mais frágeis sintática e semanticamente.

Desse modo, a oscilação entre núcleos narrativos está intimamente relacionada à psicologia do narrador-protagonista, de modo que, quanto maior a angústia de Adonias, maior e mais frequente é a variação entre os fragmentos narrativos, gerando um ritmo bastante acelerado devido à alternância de histórias/segmentos em um espaço relativamente curto. Relaciona-se a isso a questão das anisocronias, porque quanto maior a variação temporal em uma dada extensão textual, mais sumarizada são as ações e histórias do passado e, portanto, menor são os fragmentos narrativos.

Além disso, o teor desses é predominantemente negativo, de tal maneira que a sua ininterrupta e rápida sucessão, potencializa os efeitos de tensão e ansiedade criados pelo compasso acelerado. A aridez humana, então, motiva a angústia, cujo efeito é o ritmo acelerado que reproduz a ansiedade do narrador-protagonista frente às histórias lembradas e narradas. Assim, da mesma maneira como a alegoria é a figurativização da aridez humana, o ritmo é seu efeito. Logo, o ritmo ocasionado pelas operações anacrônicas e anisocrônicas é simultaneamente estrutural, caso da fragmentação do discurso em unidades menores, e semântico, pois as associações entre histórias e o seu teor influenciam diretamente no ritmo.

A alternância entre o presente e as histórias do passado, típica da rememoração e subordinada ao estado psicológico do narrador-protagonista, resulta em um movimento de vai-e-vem anacrônico. A esse respeito, em *Aspects of the novel*, Forster (1970) aborda duas questões interessantes: o conceito de ritmo, ao qual voltaremos, e o de “*pattern*”¹¹¹. Nas concepções deste autor, os movimentos narrativos desenvolvidos no texto de alguns romances dão origem a uma estrutura gráfica metafórica, definida como “*pattern*”. Isto é, as ações do enredo manifestam-se de acordo com um “desenho” gráfico e analógico, como é o caso da forma da ampulheta, usada para definir a estrutura do romance *Os embaixadores* (1903), de Henry James, em que há uma inversão simétrica de papéis actanciais durante o percurso narrativo, simulando o formato da ampulheta.

No caso de *Galileia*, o romance é organizado através da combinação de anacronias em relação ao ponto de arranque narrativo, cuja estrutura – ou “*pattern*” – lembra os movimentos em “zigue-zague”, dado que a narração reveza temas, histórias e tempos, mas sempre volta para o presente. Destarte, se as rupturas instauradas pela mudança de temas e histórias segmentam a narrativa, o *pattern* zigue-zagueante unifica a movimentação rítmica em uma “imagem” estrutural total da obra, tornando-a coesa apesar da segmentação.

Lembrando que para Bosi a construção das figuras e Imagens perpassa justamente pelas “idas e voltas” do discurso, conforme vimos, e, se essas contribuem na construção do dinamismo da Imagem ao subverter as leis de serialidade da linguagem verbal, os movimentos ziguezagueantes temático-temporais também cooperam para a des-construção da linguagem denotativa e usual, alterando-a em função de um simulacro dinâmico da rememoração ansiosa.

Como exemplo inicial do *pattern* e da polifonia narrativos, peguemos o segundo capítulo do romance, de nome “Francisco de Castro”, cujo foco é a história “genealógica” da família. O

¹¹¹ Na versão brasileira desse texto, a palavra “*pattern*” foi traduzida como “estrutura”. No entanto, acreditamos que essa tradução não corresponde ao sentido original do texto, que aborda os procedimentos pelos quais a estrutura narrativa torna-se visual e plástica, especificando-a.

livro, como já afirmamos, é dividido em vinte capítulos, nomeados a partir de algum personagem. Essa diagramação, além de separar histórias, manifesta a tentativa de criar um estudo da ascendência familiar, pois a divisão formal reforça o aspecto “historiográfico” da narrativa de Adonias, cujo desejo de compreender a família beira a criação de uma genealogia, ainda que ele negue a importância dessa.

No entanto, apesar do intertexto, este capítulo não se estrutura segundo as configurações tradicionais do gênero genealógico, isto é, linear e baseado em dados da historiografia ou, ainda, segundo o modelo alegórico proposto pela Bíblia, que utiliza a história de supostos antepassados para estabelecer uma linhagem metafórica – como a raça de Judá, por exemplo – congregando aspectos históricos aos metafóricos a fim de elaborar a história cultural de determinado povo.

Por simular a memória em ato, a narração de Adonias remete a obras de cunho memorialista, dado que a genealogia familiar descrita pelo narrador-protagonista alude a características desse gênero, cujas relações são muito mais subjetivas do que objetivas e historicamente determinadas, fato perceptível pela narração rememorativa de Adonias, que se propõe não só a desvendar e contar fatos familiares, mas, por meio deles, narrar uma história exemplar da humanidade. Nesse sentido, *Galileia* estabelece um intertexto com os evangelhos bíblicos, cuja espacialização é a outra Galileia, a habitada por Cristo. Todavia, enquanto essa é exemplo dos percursos sacros da humanidade, fato latente pela “autoria santa” dos evangelhos, a Galileia romanesca é um lugar decadente, que narra uma genealogia profana – e absolutamente humana – de uma família representante da humanidade, a qual não conta com um messias para salvá-los de sua condição.

No caso do segundo capítulo, seria narrada a origem familiar por meio de Francisco de Castro, o primeiro antepassado a vir para o sertão dos Inhamuns. Sua história, no entanto, confunde-se à história de um judeu famoso, que nunca saíra da Europa, mas cujos feitos são atribuídos ao patriarca pela família, sedenta por uma origem mais gloriosa. Apesar do começo do capítulo, em que se descreve a fazenda atual, indicar uma retomada linear das origens familiares retrocedendo a partir do presente da narração, o que vemos é a instauração do ritmo anacrônico/anisocrônico do romance, relativo à ordenação temporal, à extensão e à duração dos fatos narrados.

Isso porque o capítulo, que se concentra em fatos passados, é uma analepse externa em relação ao ponto de arranque, pois abarca fatos que antecederam em várias gerações à de Adonias, ou seja, o alcance desse capítulo é grande, mas sua amplitude, seu desenvolvimento

temporal, não, pois os fatos narrados não se desenvolvem cronologicamente de modo a chegarem à viagem, eles permanecem anteriores (e exteriores) a esta.

Apesar deste capítulo se concentrar apenas em episódios ou discursos do passado, esses episódios se passam em tempos distintos e não possuem conexão temporal direta entre eles, o que significa que, em *Galileia*, a questão cronológica, mesmo nos capítulos bem definidos, é complexa. Complexidade que aumenta ao pensarmos que, se em relação ao ponto de arranque o capítulo funciona como uma analepse, em relação ao próprio capítulo existem prolepses, como é o caso do seguinte exemplo, no qual o tio Salomão, em um passado recente, descobre novas informações acerca do passado longínquo:

Tio Salomão descobriu nas leituras e pesquisas que a narrativa fantasiosa do nosso antepassado nada mais era do que a história real de um ilustre personagem da comunidade judaica de Amsterdã: Baltazar Álvares de Castro, que mudou o nome para Isaac Oróbio de Castro após chegar à Holanda e judaizar. [...] O golpe de misericórdia nessa fantasia foi dado por tio Salomão com base em documentos. Isaac Oróbio de Castro nunca veio ao Brasil [...]. (BRITO, 2009, p. 26).

Apesar das poucas anacronias em relação ao ponto de arranque, estas se associam à sobreposição de histórias, sem continuidade cronológica e com extensões muito variadas, exemplificando o modo de acesso às informações narrativas, cujas relações explicativas não são sempre evidentes ou imediatas, pois simulam os percursos mentais de Adonias durante a rememoração e a tentativa de reconstrução da ascendência familiar a partir de fatos desconexos.

Por simular a rememoração, existe um movimento de vai-e-vem entre histórias e tempos diferentes, marcando o ritmo macro-estrutural anacrônico de que falamos anteriormente. Se por um lado o *pattern* unifica a obra ao definir a sua estrutura global, os movimentos ziguezagueantes, tomados individualmente, oferecem acesso fragmentado às informações narrativas, instaurando constantes “fraturas” entre os tempos que delimitam as histórias. Soma-se a isso o fato de que, quanto maior a alternância entre histórias em um curto espaço, menor o seu desenvolvimento e, frequentemente, maior a sua sumarização, devido à concisão oriunda da movimentação rememorativa, que trabalha em termos de “tópicos” paradigmáticos. Ou seja, o caráter fragmentário se dá tanto por conta das quebras temáticas e temporais quanto pelo recorte conciso das informações narrativas.

Essas questões são percebidas no seguinte trecho, também exemplar da relação mantida entre a polifonia e os procedimentos anacrônicos e anisocrônicos:

Os umbigos dos nove filhos legítimos foram enterrados na porteira do curral, para que nenhum abandonasse a terra, e todos se tornassem fazendeiros criadores de gado. O feitiço pegou em apenas três deles, Natan, Salomão e Josafá, que fixaram moradia na fazenda. Natan costuma afastar-se em viagens de comércio, mas sempre retorna à Galileia.

Os mascates libaneses chegados ao Ceará *não* tinham parentesco de sangue com os Rego de Castro, de Raimundo Caetano. Famosos por cruzarem os sertões de maca às costas, vendendo quinquilharias inimagináveis, esses comerciantes de ascendência fenícia *não* se estabeleceram no planalto dos Inhamuns. Os antigos patriarcas da família afirmavam que a nossa ânsia por terras e o desejo contrário de abandonar tudo e correr mundo afora vinham do sangue que herdamos dos cristãos-novos. Tio Salomão insiste que somos um povo inacabado, em permanente mobilidade, adaptando-se aos lugares distantes, às culturas exóticas. A errância e o nomadismo, o gosto pelo comércio e as viagens alimentaram o nosso imaginário, sentimento que pertencemos a todos os recantos e a nenhum. As terras do planalto foram durante muito tempo a rota de ciganos e comerciantes, que seguiam as veias do rio Jaguaribe. Por elas, também vieram os pastores com os seus rebanhos, apagando os rastros dos nômades, fincando mourões e levantando telhas.

De acordo com o nosso tio, existem duas categorias de homens, os viajantes e os sedentários. Os primeiros percorrem terras distantes e relatam as histórias de outras gentes, quando voltam ao lugar de origem. Os segundos, artesãos, pastores e agricultores, ouvem as histórias dos viajantes e, enquanto trabalham, pensam nelas. De noite, sonham com as terras que nunca conhecerão, porque não se encorajam a transpor os limites do mundo onde vivem. Com o passar do tempo, adaptam os nomes desconhecidos ao vocabulário local, os princípios alheios aos seus, e de palavra em palavra recriam as narrativas. Surgem fábulas, novelas e romances conforme os sonhos e as necessidades de quem narra.

Tio Salomão garante que dessa maneira se formaram as lendas da família Rego de Castro, sobretudo as que se referem ao nosso passado ibérico e holandês (BRITO, 2009, p.23-24 – grifo nosso).

Esse trecho, com suas anacronias, deixa claro que o segundo capítulo oferece uma genealogia às avessas ao narrar a história de quem *não* pertence à origem familiar, porque narra a história de um famoso cristão-novo que nunca aderiu verdadeiramente ao cristianismo católico e que jamais saiu da Europa, ao contrário do que os antepassados da família Rego de Castro afirmavam.

Esse capítulo é interessante porque, sob a aparente tentativa de reconstrução, a história familiar é desconstruída nas idas e vindas temático-temporais associadas à estrutura de *myse en abyme* dos discursos, que se inserem uns nos outros, marcando a *invenção* de um passado que, mesmo dentro da diegese narrativa, é essencialmente ficcional, textual e dialógico, fato explícito quando Adonias admite que pertence a uma família de fabuladores¹¹².

¹¹² “Sempre fomos uma família de mentirosos e fabuladores. Como os arqueólogos que emprestam a imaginação para recompor uma ânfora etrusca a partir de cinco cacos de cerâmica, nos apropriamos dos bens de cultura ao nosso alcance, enxertamos aventuras na vida insignificante dos antepassados, na louca esperança de nos engradecemos. Que mal havia nisso?/ – A história não se faz dessa maneira – insistia tio Salomão. / – Mas não

Assim, a história da família, momentaneamente relacionada a dos mascates libaneses, prova-se uma ficção construída a partir da alternância e justaposição de fragmentos temporais e polifônicos, deixando claro que a ligação entre esses baseia-se nas associações semânticas do narrador durante seu processo rememorativo, congregando não só fatos separados no tempo, mas as vozes familiares associadas aos acontecimentos e perceptíveis em discursos diretos e indiretos livres, caso da voz de Salomão presente em ambos os trechos acima citados.

Além disso, nesse trecho verifica-se a existência das mencionadas “quebras” de continuidade temática entre as partes do texto, em específico entre os parágrafos, fato que não só oferece acesso fragmentário ao conteúdo narrativo, mas estabelece um ritmo sincopado e seco, na medida em que as mudanças entre partes se dão de maneira brusca, como podemos perceber pela passagem do primeiro parágrafo para o segundo, em que há mudança de assunto, mas não uma explicação da aparente descontinuidade temática.

Na verdade, frequentemente a falta de desenvolvimento das histórias e sua sumarização é resultado do fluxo frenético de associações paradigmáticas, fazendo com que o narrador-protagonista não se detenha em histórias e suas particularidades, mencionando-as sucintamente conforme as relações se imponham, como podemos ver na elipse que marca a passagem temático-temporal da história dos fenícios, resumida em poucas linhas, para a da família. As anisocronias se ligam, então, às anacronias na criação de um ritmo árido, resultado tanto do pouco desenvolvimento das histórias lacunares quanto da ruptura temático-temporal, cuja passagem é geralmente abrupta, sincopando a narrativa e criando efeitos de aspereza, potencializados pela falta de desenvolvimento pleno dos argumentos que ligariam o conteúdo das histórias e explicariam os nexos mantidos entre os fragmentos textuais.

No caso do exemplo acima, somente ao chegarmos ao fim do excerto percebemos que as informações se ligam por pertencerem, teoricamente, à suposta genealogia familiar. No entanto, a informação que contextualiza as histórias narradas só é exposta entrecortada e indiretamente, porque não se explica a relação entre a família Rego de Castro e os fenícios, indicando somente o tema do trecho, isto é, as especulações relativas às origens familiares.

No caso acima citado, a sequidão rítmica é mantida pela cisão abrupta entre as partes, pois inexiste uma conexão semântica óbvia entre os parágrafos e as histórias relativamente autônomas e, embora partilhem de um mesmo assunto geral, abordam temas próprios, os quais

somos historiadores, e sim fabuladores – rebatíamos./– A guerra de Troia teve menos importância para os gregos do que para Homero, um poeta. Não despreze os que enalteceram nosso avô Francisco de Castro com a sabedoria de Isaac Oróbio. Pense em quanto lucrámos com essa mentira. Onde não existe esplendor, inventa-se (BRITO, 2009, p.27).

não possuem relação direta de causa e efeito, fato que potencializa o efeito do *pattern* zigzagueante. Na verdade, percebemos que o narrador fornece apenas informações e dados essenciais, sendo que os conectivos ou expressões de ligação que explicitem as relações, descrevendo-as, são abolidas em nome da economia narrativa, a qual, mais do que narrar e descrever detalhadamente histórias e suas relações, enfatiza o “mostrar” à maneira da montagem cinematográfica, em que o confronto entre cenas e sequências instaura o significado, conforme veremos mais detalhadamente.

A esse respeito, vale recorrer à Calvino, que enumera seis características essenciais à Literatura como arte, sendo uma delas a “Rapidez”, responsável pela economia narrativa, isto é, pelo recorte sistemático e conciso das informações dos programas narrativos. A fim de provar o seu ponto de vista, Calvino analisa várias versões de uma lenda popular sobre Carlos Magno, declarando a sua preferência pela versão sucinta apresentada por Barbey d’Aureville, em detrimento das expostas por Gaston Paris, Petrarca e outros renascentistas (1990, p.48). Assim o faz por preferir “a força sugestiva do despojado resumo, em que tudo é deixado à imaginação e a rápida sucessão dos fatos empresta um sentido de inelutável” (1990, p.49), e à versão de Paris falta justamente “a sucessão encadeada dos acontecimentos” e à de Petrarca falta a rapidez, depreendendo-se, a partir disso, que para Calvino, semelhantemente a Genette, o ritmo romanescos se caracteriza pelo equilíbrio entre a extensão e o encadeamento de fragmentos narrativos.

Sobre isso, o escritor italiano afirma categoricamente que, embora a “rapidez” não seja um valor estético por si, é um elemento intrínseco à natureza do romance, como podemos ver na seguinte citação:

A arte que permite a Sherazade salvar a sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto (CALVINO, 1990, p.57).

Nesse trecho, Calvino aborda uma questão importante para a análise do presente trabalho: as descontinuidades e continuidades temporais, perceptíveis em *Galileia* pelas anacronias instauradas, que contém fragmentos concisos – e sumarizados – de histórias. Para ele as ações narrativas devem contar apenas as informações essenciais para garantir a rapidez narrativa, configurando um tipo específico de ritmo análogo ao exposto anteriormente, formado

a partir da concisão anisocrônica aliada à da combinação anacrônica de histórias.

Ao compará-la com a métrica poética, Calvino atribui uma *função* à rapidez, responsável pela criação do ritmo romanesco e pelo sucesso da progressão narrativa. Isso é particularmente importante porque, ao propor equivalências entre procedimentos literários diversos, baseado em suas funções, ele manifesta sintonia com as concepções de Tynianov, para quem “O estudo do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveria revelar que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIANOV, 1927, *in* TOLEDO, p.108). Dessa maneira, percebemos claramente que a função da rapidez estabelece o ritmo na prosa do mesmo modo como o metro frequentemente o instaura na poesia.

No caso do romance estudado, o ritmo simula o ato rememorativo e a ansiedade de Adonias, motivados pelos “pressentimentos de desgraça” que o assolam e, nesse sentido, a exposição concisa e rápida de fatos funciona como um marcador textual que incentiva e garante a sucessividade da narrativa. Isso porque a concisão e aceleração narrativas instauram um ritmo que remete ao futuro, às histórias que serão retomadas e narradas posteriormente, “empurrando” a atenção do leitor para os desdobramentos desses temas sumariamente elencados, como podemos ver nos primeiros parágrafos, em que os principais temas de *Galileia*, (a rememoração, a violência familiar, simbolizada pelo conflito entre os irmãos, a figura patriarcal do avô, etc.) são elencados sucessiva e sucintamente. Portanto, a rapidez na concatenação enfatiza o *por vir* da narração, na medida em que não se detém pormenorizadamente em cada história, fato que se intensifica pelo conteúdo dessas primeiras linhas e pelo seu caráter de “presságio”, que apesar de motivados pelo passado, têm direção a um futuro, destacando a progressão narrativa em detrimento da cronologia linear. Dessa maneira, as histórias são apreendidas como uma progressão em direção à compreensão de um universo diegético, independentemente do tempo em que se desenvolvem, porque o ritmo acelerado empurra a narrativa para frente, para os desdobramentos *do romance* como *constructo* e não, necessariamente, para a fábula e a cronologia dos fatos.

A rapidez na concatenação das anacronias e a concisão das informações narrativas de cada fragmento que garante que, apesar da movimentação oscilatória entre tempos, a narrativa seja ágil e fluída, na medida em que essa rapidez rítmica equilibra um possível truncamento oriundo das oscilações temporais e da concisão sintático-semântica. Esta, como o ritmo rápido e seco por ele engendrado, é também percebida por meio das elipses e sumários, os quais abarcam longos períodos de tempos em extensões narrativas curtas, hierarquizando e, em alguns casos, retendo informações. No trecho acima, por exemplo, temos a história de povos

sumarizadas em poucas linhas, do mesmo modo como existem elipses que ignoram grandes períodos temporais¹¹³, compassando a narrativa por meio da duração de cada história e pela quantidade precisa de informações repassadas para o leitor. O narrador, então, organiza e hierarquiza a quantidade de informações por meio das extensões dedicadas a cada fragmento narrativo, de modo a criar um ritmo proposto pela alternância temporal, no caso das anacronias, e pela anisocronias, efeitos gerados na variação entre a duração do conteúdo diegético e a sua extensão narrativa.

No trecho em questão, percebemos claramente que as histórias do passado – todas sumarizadas – possuem extensões narrativas variáveis, algumas resumindo em pouquíssimas linhas grandes durações diegéticas, a começar pelo primeiro parágrafo, que abrange o período entre o nascimento dos filhos de Raimundo e a idade adulta dos mesmos. Na verdade, há uma sumarização absoluta das histórias do passado, caso da história dos mascates libaneses e, de maneira mais abrangente, da ocupação do sertão, uma vez que essas narrativas “menores” compõe também a genealogia do espaço, além da familiar. Mesmo que haja uma sumarização geral do passado, os fragmentos narrativos que o compõem possuem durações diegéticas e extensões narrativas específicas, de modo que quanto menor a extensão narrativa em oposição aos acontecimentos diegéticos, mais acelerado é o ritmo, sobretudo se pensarmos na sucessão de sumários, a qual potencializa esse efeito de rapidez rítmica.

Apesar de ser predominantemente acelerada, a narrativa é pontuada por ritmo mais lentos que, longe de diminuir o andamento geral da narrativa, oferecem um contraponto que valoriza os ritmos frenéticos, como podemos verificar na oposição do sumário, marcada, no fragmento acima citado, pela pausa reflexiva, em que o narrador reflete sobre as considerações do tio acerca dos “dois tipos” de homens, “freando” o ritmo narrativo ao fornecer poucas ações diegéticas em uma extensão narrativa relativamente longa.

Ademais, é interessante notar que essa pausa reflexiva, que traz uma clara alusão aos narradores Benjaminianos, é, além de intertexto, um discurso indireto livre com o tio Salomão, “autor” dos pensamentos em questão. Na verdade, o romance é pontuado por essas pausas, em que as ações dão lugar às reflexões que se imbricam nas histórias narradas por Adonias, porque essas histórias passam, obrigatoriamente, pelo seu crivo pessoal, característica comum à configuração dos narradores homodiegéticos, que controlam a sua narrativa segundo o próprio ponto de vista.

¹¹³ Os “assuntos” de algumas dessas elipses são, no entanto, são retomados ao longo da narrativa, em um movimento que Genette classifica de paralipse, classificada como uma analepse que preenche lacunas narrativas anteriores, retomando as mesmas fora de sua ordem cronológica.

Os dois primeiros capítulos também exemplificam o papel de Adonias como narrador: no primeiro capítulo, ele é um narrador autodiegético, pois conta o próprio percurso e a única anacronia que existe também é em relação a uma história que o protagonista vivenciou, ao contrário do capítulo seguinte, no qual é narrado um passado que antecede muito o próprio nascimento do protagonista/narrador. Nesses casos, o narrador de autodiegético passa a heterodiegético, e, como a focalização da narrativa é sempre interna a Adonias (portanto externa aos demais personagens), o acesso às informações modifica-se de acordo com o nível em que o narrador se encontra em relação à história.

A analogia com os narradores propostos por Benjamin e a existência de narradores secundários, exemplificam também a questão dos níveis diegéticos genettianos, pois as histórias contadas por personagens da narrativa primeira, como é o caso dos tios, estão em um nível diegético diferente das histórias contadas por Adonias. Os tios são, portanto, personagens da narrativa primeira e, dentro desta, ocasionalmente exercem a função de narradores, porque contam histórias autônomas, as quais não se confundem com a narrativa primeira, que as engloba. Portanto, estes personagens, mesmo quando assumem a função de narradores (ocasionais), continuam sendo personagens da narrativa de Adonias.

Os diferentes níveis diegéticos propõem, além da polifonia, uma autoreferenciação metaficcional que, por ser inerente à obra em questão, alude ao próprio ato narrativo de Adonias, sobretudo porque, em várias passagens do livro, é mencionado que o protagonista está escrevendo um romance. Desta forma, novamente temos a tematização da estrutura da obra, na medida em que esta, além de ser um ato discursivo, alude diretamente à sua própria feitura, como é o caso do narrador, que se assume como um potencial romancista, ou indiretamente, exemplificada na presença de outros discursos, de outros níveis diegéticos, que também se explicitam como *constructo*, como é o caso das histórias contadas pelos personagens.

Os percalços sintático-semânticos, então, deixam entrever a ação de um narrador atuante na construção discursiva, e se o narrador não participou de todas as histórias que conta, sobretudo porque muitas histórias da família aconteceram em períodos em que ele nem sequer existia, é por meio dos discursos alheios que o imaginário familiar é explorado, representado e retomado por Adonias. Esta polifonia (BAKHTIN, 2005), caracterizada pelas ideologias, psicologias, etc. de cada personagem, é evidenciada pelo uso constante dos discursos referidos, transpostos e narrativizados, desta feita, todas as formas possíveis da “narrativa de falas” (GENETTE, s/d, p.), estão representadas na obra.

Por ser um simulacro do ato rememorativo, a narração é baseada em lembranças vividas

e pela lembrança de histórias que, em sua origem, foram discursos¹¹⁴, como podemos ver no seguinte trecho:

Nossa avó protestou. Não estava à beira da morte para encomendarem seu túmulo. Nem seria obrigada a um convívio eterno com Raimundo, mesmo que separados por uma parede. Enterrassem Tereza Araújo junto dele. Ela, sim, era escabelo dos seus pés. (BRITO, 2009, p.64)

Nesses casos, as vozes de outros personagens são percebidas pelos indícios de ideologias/psicologias diversas daquelas do narrador-protagonista. Logo, apesar deste narrar o trecho em questão, a ideologia da avó está representada tanto pelas ideias expostas quanto pelos vocábulos, como podemos ver pela última frase do recorte, que ilustra bem essa circunstância¹¹⁵. Algumas dessas histórias transpostas não têm identificada a voz alheia, tornando apreensível que a narração de Adonias é, em graus variáveis, um recorte, um mosaico de discursos próprios e de terceiros. Essa polifonia é sintomática da relação que Adonias estabelece com a sua narração, dado que a tentativa de criar uma história da família una, coesa e, mais importante, totalizadora, passa, obrigatoriamente, pelos discursos alheios.

Essas questões influenciam, indiretamente, o ritmo do romance, na medida em que as sumarizações e, até mesmo as alterações bruscas, visíveis no trecho acima citado, são parcialmente justificadas pela falta de acesso de Adonias à plenitude das informações familiares. Se os discursos indiretos não implicam, necessariamente, em uma alteração rítmica, o teor do conteúdo narrado ou lembrado por Adonias, como é o caso dos discursos indiretos livres, influencia diretamente a organização sintático-semântica do mesmo, porque a rememoração frenética se traduz em uma narrativa igualmente acelerada.

Consequentemente, as categorias genettianas da “Voz” e do “Modo” se relacionam, visto que, se a primeira define a relação entre o narrador e os níveis diegéticos, a segunda, o “Modo”, regula a quantidade de informação narrativa por meio da focalização. Assim, nos trechos que o narrador é autodiegético, ele tem maior acesso às informações da história que conta, porque sua focalização interna lhe dá amplo acesso ao próprio estado interior, psicológico. O contrário acontece quando Adonias é narrador heterodiegético, pois a narrativa, ainda sob focalização

¹¹⁴Além de estrutural, os discursos também são percebidos na temática da obra, como podemos ver nas últimas páginas do livro, quando o narrador, ouvindo uma história do tio Natan, constata, não sem uma dose de melancolia, que todos os homens da família são excelentes narradores (BRITO, 2009, p.204).

¹¹⁵ De acordo com a terminologia de Genette, essa passagem seria classificada como um discurso transposto, pois percebemos nele a voz da avó. No entanto, acreditamos que a denominação “discurso indireto livre” é mais pertinente no caso de *Galileia* e, mais especificamente, do trecho citado, porque prevê a conjunção de duas vozes distintas, amalgamadas, em um mesmo trecho narrativo.

interna, se restringe ao que ele pode ver/ouvir, ficando fora do alcance do narrador (e do leitor) tudo aquilo que se passa no interior dos demais personagens, como é o caso de um diálogo mantido entre Ismael e Davi, em que Adonias não sabe o que se passa entre a saída e a volta dos primos, justificando uma elipse que demonstra a sua falta de informações sobre as ações transcorridas em sua ausência.

Desse modo, se a característica estrutural mais marcante da narrativa é a Ordem temporal, a questão do narrador se impõe, pois ambas estão conectadas, já que o narrador é sempre Adonias e a focalização é sempre interna (e fixa, portanto), mas o tempo em que as histórias se passam modifica, no caso de *Galileia*, o nível em que o narrador se situa, mudando também o acesso às informações: ao narrar episódios do passado da família, Adonias se situa em um nível extradiegético, sendo, por isso, um narrador heterodiegético.

Por outro lado, ao contar histórias das quais participou, temos um narrador homodiegético e, enfim, quando os fatos narrados são protagonizados por ele mesmo, como é o caso de algumas histórias, mas também da narrativa principal, a da viagem para Galileia, o narrador é autodiegético, possuindo uma quantidade de informação maior. Como a focalização interna restringe o acesso às informações, a obra também se torna um simulacro da vã tentativa de Adonias de reunir as informações que faltam para elucidar a sua história e a da família e explicar o convívio complicado desta última. Ou seja, Adonias tenta, nessas histórias, descobrir mais informações que possam ter passado despercebidas, a fim de compensar a sua falta de conhecimento, o que resulta fatalmente no movimento de vai-e-vem anacrônico típico da moração. Vejamos um outro exemplo em que anisocronias, anacronias e discursos se interpelam na construção do material narrativo:

Chegamos ao velho açude, uma barragem construída com blocos de pedra. A engenharia de sobrepor blocos de mais de um metro, sem ajuda de guindastes, continua um mistério para mim. As pedras se unem tão bem que entre elas não passa um filete d'água. O avô garante que foram os escravos os autores da façanha. Eu questiono a presença africana no sertão. Tio Salomão mostra nos livros de sua biblioteca que o número de habitantes de sangue negro, nos Inhamuns, excedia o de habitantes de sangue branco, e que os negros foram importantes para a formação sertaneja. [...] Diz que a moral sertaneja não permitia os deslizos com as negras, porém muitos fazendeiros assumiam a paternidade dos filhos bastardos. Não me atrevo a lembrar que o nosso avô Raimundo Caetano não fez o mesmo com os filhos de Tereza Araújo.
- Temos o sangue mesclado desde a Península Ibérica – continua – Orgulho-me disso, mas os portugueses teimam em esconder a mistura. Eles não se envergonhavam de terem sido comerciantes de escravos, mas tentam apagar os sinais da presença negra em Lisboa. Do lado de cá, deitavam e rolavam com as negras, sem qualquer pudor. Na terrinha, Deus nos acuda que é promiscuidade! Herdamos a falsa moral deles, também.

Em nossas conversas repercutem as vozes da família, de pais e avós. Misturam-se as falas, nunca sabemos se alguém sopra em nossos ouvidos o que vamos dizer. É de Elias o texto que ouvimos ou de tio Salomão? Melhorar atirar as roupas fora e mergulhar na água. A cena já aconteceu na noite anterior, não vou repeti-la. Conversar sobre o quê?

- E sua mãe, Marina?

Elias não disfarça o incômodo que a pergunta causa.

- Davi sabe responder melhor do que eu.

Sem se desculpar, afasta-se de nós e vai embora.

Ainda cultiva o orgulho da família, pelo menos isso não se estragou nele.

Ismael olha o irmão que faz questão de ignorá-lo. Despe a camisa e caminha sobre as pedras.

Marina Carelli Rossi é paulista descendente de italianos. Decidiu fazer a tese de doutorado sobre a presença da família Rego de Castro no sertão do Inhamuns. (BRITO, 2009, p.114-115).

Nesse trecho, em que a formação da “raça” sertaneja é abordada, percebemos a tão presente metalinguagem, explícita pelos discursos que se inter-combinam na criação de um único e “oficial”, resultado de inúmeros discursos indiretos livres. Contudo a narração de Adonias deixa implícita a quem pertence o discurso indireto livre, se a Elias ou a tio Salomão, reiterando a importância das histórias familiares na transmissão dos valores e a “repetição” dos papéis sociais.

Nesse caso específico, a linguagem se desdobra em vários níveis diegéticos, pois o narrador não apenas pesquisa, mas reproduz muitas das falas dos personagens de sua narrativa, colocando a suposta veracidade de sua narração em cheque e reiterando que a verdade é uma construção social baseada, justamente, no discurso de uma comunidade, definindo a História oficial como uma narrativa ideologicamente motivada.

Esse trecho também é exemplar do andamento rítmico do romance, dado que as operações no campo da Voz também estão relacionadas as anacronias e as anisocronias. Isso porque percebemos claramente a simulação da coincidência temporal entre o diálogo de Adonias com Salomão e/ou Elias e o tempo da narrativa, mantendo um ritmo equilibrado entre os dois. No entanto, a fala desses personagens instaura um novo nível diegético e, junto dele, sua temporalidade e ritmos próprios, porque os acontecimentos narrados pelos familiares se apresentam como uma analepse em relação tanto à narrativa primeira quanto à secundária, ao mesmo tempo em que configuram-se como sumários, pontuados de elipses, pois desenvolvem fatos passados de grande duração em pequenas extensões narrativas, coincidindo com as falas

às quais se refere Adonias. Assim, esse excerto desenvolve-se de acordo com os pressupostos rítmicos da “cena”, enquanto que as narrativas do passado estão geralmente sumarizadas.

Isso significa que o andamento rítmico do romance está mais relacionado às anacronias do que às anisocronias, existindo essa suposta categorização de tempos: por um lado as memórias do passado são geralmente sumarizadas e por outro, quando o narrador se atém ao presente, ele geralmente narra os acontecimentos em consonância com o seu decorrer, criando cenas. Porém, entre cenas e sumários, temos uma série de elipses, como vimos no caso dos asteriscos ou de pausas reflexivas, em que o narrador faz considerações de cunho existencial, análises sobre a família, etc., como é o seguinte caso:

Marina Carelli Rossi é paulista descendente de italianos. Decidiu fazer a tese de doutorado sobre a presença da família Rego de Castro no sertão do Inhamuns. Formada em sociologia, conheceu um brasilianista americano na Universidade de Berkeley, na Califórnia, dedicado ao estudo de uma outra família, os Feitosa, que dominaram os Inhamuns desde o século XVII até 1930, quando entraram em declínio. Instigada por ele e pela moda de desvendar as famílias ilustres do Brasil, Marina largou o conforto de uma casa de classe média, os pais, os gastos de estimação, o ambiente culto da Universidade de São Paulo, e partiu, munida de gravador, máquina fotográfica, papéis e fitas cassetes.

De portas sempre abertas, a casa de Raimundo Caetano e Maria Raquel acolheu-a com curiosidade; deixou-a trabalhar livremente, sem reprimir os seus modos de moça liberta, avançados para o mundo sertanejo. Marina falava pelos cotovelos, como dizem que falam todos os italianos. Deslumbrava-se com as cercas de varas, os mandacarus, os papagaios, as cruzeiras da estrada, os queijos de prensa, os doces de gergelim, o pôr-do-sol, a lua cheia. Com tantos alubramentos, encantou-se por Natan, quando o rapaz retornou de uma de suas viagens. Ele encontrou-a instalada na casa dos pais, com lugar fixo à mesa, um quarto de dormir, livros e papéis. Arneirós falava na professora paulista, e que tio Salomão finalmente encontrara um interlocutor à altura dos seus conhecimentos. Foi ele quem forneceu os dados mais importantes sobre a família, abrindo as gavetas e os armários onde escondia seus tesouros. A tese da socióloga justificava o esforço de anos de pesquisa do tio, e o dinheiro gasto comprando livros e papéis velhos, sem valor aparente. As árvores genealógicas dos Rego de Castro foram desenroladas diante de um colecionador orgulhoso dos seus achados, e de uma estudante deslumbrada, como se acabasse de avistar as terras do Novo Mundo. Os dois passavam dias e noites conversando, liam em voz alta, discordavam em vários pontos de vista, mas possuíam em comum o gosto pela pesquisa histórica e pelas ideias revolucionárias, desde que não ferissem o nacionalismo do tio. Entre eles surgiu uma amizade sincera. Marina surpreendia-se com o desapego de tio Salomão, e de todos os Rego de Castro, que a receberam em suas casas com simpatia, durante muito tempo, mais do que qualquer visitante pudesse esperar. Os avós imaginaram que tio Salomão finalmente encontrara a mulher que o faria renunciar ao celibato. Ele passou a vestir-se com mais esmero, usava perfumes de manhã, de tarde e de noite, descuidou dos plantios, das criações

de cabras, e era visto revirando papéis atrás de informações que pudessem interessar a Marina. Saíam a cavalo em visitas à parentela, principalmente aos velhos guardiões da memória da família. Certa vez foram surpreendidos por uma chuva e tiveram que pernoitar na casa de um estranho. Contaram que os dois se apresentaram como marido e mulher, e dormiram em redes armadas próximas num quarto de portas fechadas. Raimundo Caetano insistiu para que o tio pedisse Marina em casamento. Ela riu quando soube a proposta do avô, e num tom debochado respondeu que nada acontecera entre eles. Salomão não passava de um amigo, nunca o enxergara como homem capaz de tocar o seu corpo. O comentário ofendeu nosso tio. A partir da injúria diminuiu o empenho em servir a moça, ausentou-se mais vezes da Galileia e viveu a maior parte em Arneirós. Entregou a chave da biblioteca à ingrata, deixando que vasculhasse seus guardados. Nunca mais pronunciou o nome de Marina, nem fez qualquer alusão a sua pessoa. O mais iluminado dos Rego de Castro agia igual a um parente ignorante, quando ofendido. Cortou um dedo, o que significava que Marina já não existia para ele.

As magoas campeavam soltas quando Natan retornou de viagem ao Maranhão. Olhou Marina e desejou-a para si, do mesmo modo que desejava uma pele de onça. Sabia que não era igual às moças de Arneirós, nem a Maria Rodrigues. Mesmo assim decidiu possuí-la. Tornou-se mais decidido quando soube a ofensa sofrida pelo irmão. Sem recursos da palavra, nem livros ratos com que seduzi-la, usou os encantos testado com outras mulheres. Assediou Marina, ofereceu-se para acompanhá-la nas viagens de pesquisa, fingiu conhecer detalhes dos Rego de Castro que ninguém revelava, e numa cartada perigosa sugeriu que experimentasse um dos homens da família. [...] Numa festa me que dançavam, Natan apertou-a entre os braços e sussurrou besteiras no seu ouvido. Quando voltavam de madrugada, retardaram a marcha dos cavalos e se beijaram. Marina escreveu ao orientador, narrando a experiência. Ele aconselhou-a a seguir em frente. A opinião revelou-se desnecessária. Ela já se perdera de amores pelo exemplar viril dos Rego de Castro [...] Uma gravidez abreviou o desfecho do romance, Natan e Marina se casaram e pouco tempo depois nasceu Elias. Antes que a criança completasse um ano, Natan engravidou a mulher novamente. O casamento desfez-se em brigas e Marina foi embora. Natan manteve Elias refém, esperando que a mulher se arrependesse e voltasse. Mas ela nunca mais voltou como esposa, apenas em passeios e férias. Segundo filho do casal nasceu em São Paulo, longe da Galileia e da parentela Rego de Castro. Foi batizado com o nome de Davi, a pedido do avô Raimundo Caetano. Tio Salomão olhava o menino branco e louro de um jeito estranho. Sentia apego por ele e uma ternura que não demonstrava com nenhum outro sobrinho. Quando vinha de férias à Galileia, Davi ficava em sua casa, e foi nela onde tudo aconteceu. (BRITO, 2009, p.114-118).

Nesse trecho percebemos que, geralmente, os fatos passados são narrados em sumário, ou seja, em ritmo relativamente acelerado, narrando fatos emblemáticos um após o outro, sem distensão. Se o sumário é frequentemente utilizado para a descrição e/ou informação de fatos menos importantes para a narrativa (GENETTE, s/d, p.), no caso do romance em questão isso não se aplica, porque a alta concentração de informações diegéticas em uma curta extensão narrativa resulta não só em um ritmo acelerado, mas em um estado de tensão constante, visto

que a escrita britânica aplica os conceitos de concisão e rapidez narrativas propostas por Calvino e, portanto, narra apenas os fatos emblemáticos, cuja alta densidade semântica somada ao caráter árido e violento das histórias narradas mantém a tensão narrativa.

A manipulação dos recursos privilegia a aridez temática e/ou estrutural, independentemente do tipo de ritmo utilizado, como é o caso da utilização da cena em *Galileia*: apesar de ser um ritmo mais “equilibrado”, pois o desenvolvimento diegético é proporcional ao tempo narrativo, no romance de Brito ele não oferece uma distensão narrativa, dado o conteúdo geralmente árido das cenas, de maneira que se o ritmo é menos acelerado, a ênfase recai não na tensão rítmica, mas na tensão conteudística.

A escolha pela cena, segundo Genette (s/d, p.) marca a intenção de aumentar a carga dramática da história narrada, enfatizando-a e, no caso das histórias violentas, dar ênfase à elas significa manter o tom “geral” do romance, que não permite uma distensão narrativa, mesmo nos momentos cujo ritmo anisocrônico é menos acelerado, como podemos ver pela sequência que descreve a manifestação da doença de Raimundo Caetano, episódio cuja narração é relativamente equivalente ao tempo da diegese, dado que o narrador, descrevendo fatos do passado, detém-se em cada detalhe, como se eles estivessem acontecendo simultaneamente à narração – mesmo que esses fatos sejam uma analepse em relação ao ponto de arranque.

Esse fato é importante porque, conforme dissemos, as modificações de velocidade narrativa estão sujeitas às rememorações, anacrônicas por natureza. No caso em questão, a escolha de manter uma relativa isocronia entre diegese e narrativa está relacionada a uma tentativa de tornar presentificado um fato passado com o fim específico aumentar a dramaticidade na ação narrada.

O mesmo acontece, por exemplo, na sequência que narra o assassinato de Donana e a fuga de Domísio, em que as ações, analepses em relação ao ponto de arranque, são narradas em suposta coincidência com o seu desenvolvimento. Logo, mesmo que essas memórias não sejam acontecimento para o narrador, afinal, ele não as vivenciou, existe uma tentativa de enfatizá-las dada a sua importância para o desenvolvimento diegético da narrativa.

Se geralmente as histórias do passado são narradas em um ritmo mais acelerado, por serem sumários, em casos emblemáticos para a narrativa como estes, o narrador faz uso de um ritmo mais lento, para enfatizar as ações em relação a outros acontecimentos, como também é o caso das Imagens ou das memórias-acontecimento, usualmente narradas em suposta simultaneidade com o desenvolvimento dos fatos.

Na verdade, a abordagem às histórias é que determina a sua narração, porque a

rememoração de Adonias pode ser uma memória do acontecido, geralmente consciente, com baixa intensidade, extensividade dilatada e limitada ao mundo diegético do narrador, ou uma memória-acontecimento, usualmente involuntária, acometendo e arrebatando o sujeito imprevisivelmente, fato que é sentido na construção do discurso, também este transformado em um acontecimento, como nos afirma Barros (2011).

No caso de *Galileia*, a memória-acontecimento instaura novas relações de construção discursiva, manifestando no texto, sobretudo por meio das Imagens poéticas, o arrebatamento sensível experimentado pelo personagem. Em outros casos, a memória faz parte “apenas” do universo diegético do personagem, como objeto do discurso. No caso dos exemplos de cena citados, temos, a despeito da organização estrutural da obra, uma memória do acontecido, porque o impacto da memória não é sentido sensivelmente no texto. No entanto, a fim de dar mais dramaticidade ao trecho em questão, percebemos claramente o uso de verbos no presente e uma descrição detalhadíssima de sequência de ações relativas ao desfalecimento de Raimundo Caetano.

Essas considerações remetem, novamente, à concepção de ritmo para Forster, para quem este é predominantemente conteudístico, baseado na presença e na reiteração de objetos/temas ao longo da obra¹¹⁶. Para o teórico, é possível individualizar o ritmo de um trecho em oposição ao ritmo total da prosa, especificando-o, mesmo que ele não chegue a formular o que poderia ser a “sinfonia” final, resultado de ritmos parciais, aos quais se dedica.

No nosso caso, tomamos o ritmo como uma combinação tanto do teor narrativo quanto dos movimentos anisocrônicos, anacrônicos e sintáticos, de maneira que o ritmo local de cada passagem possui características “tonais” próprias. Os movimentos anisocrônicos, sumário e cena, por exemplo, também equivaleriam aos “andamentos musicais”¹¹⁷, cuja combinação e alteração determinam e são determinados pelo plano geral da obra. Isso significa que, se a sinfonia como um todo possui um ritmo seco, cada “andamento musical” contribui na sua execução, apesar de suas especificidades rítmicas, de modo que tanto o sumário quanto a cena

¹¹⁶ Apesar de Forster não definir a natureza da presença e da reiteração de temas e objetos, especificando seu tempo em relação ao ponto de arranque, por exemplo, acreditamos que exista uma correlação entre o seu conceito de ritmo e o de “reenvio” anacrônico de Genette (s/d, p.), o qual oferece um potencial acréscimo operatório a Forster, sobretudo porque o exemplo de reiteração rítmica dada por este autor é, exatamente, uma analepse, que retoma no presente da narração fatos passados.

¹¹⁷ Andamentos musicais, como grave, lento, adagio, allegro e presto, são determinados de acordo com a sua velocidade de compasso. A combinação de andamentos dá origem às sinfonias, sonatas e concertos. A esse respeito, Bosi afirma que existem uma questão semântica envolvida: “O andamento lê-se, na partitura musical, sob as espécies do ‘tempo’. Rápido, moderado ou lento. Mas não só; a tônica semântica da leitura impõe-se nos termos consagrados ao ‘tempo’ pela notação italiana: *allegro*, *allegretto*, *adagio*, *affettuoso*, *agitato*, *vivace*, *grave*, *dolce*, *con anima*, *con brio*, *con fuoco*, *rubato*, *grazioso*, *scherzando*...”

são áridos à sua própria maneira.

Esse trecho, como dizíamos, é exemplo da relação mantida entre as analepses e as anisocronias, ao se desenvolver sob o ritmo do sumário, usualmente atribuído aos fatos passados. Nele, se sucedem vários acontecimentos, motivos menores de tensão diegéticos que desembocam em grandes conflitos: a mágoa de Salomão por Natan, cujo interesse por Marina aumenta quando soube da recusa amorosa sofrida pelo irmão, a briga final entre os cônjuges e o estupro de Davi, o filho de Natan e Marina e fruto de sua complicada relação.

Com isso queremos enfatizar que todos os procedimentos técnico-estilísticos confluem na construção do simulacro rememorativo que, como tal, está sujeito à psicologia do narrador-protagonista de modo análogo à criação das Imagens poéticas, na medida em que é a partir da abordagem psicológica de Adonias que a narrativa ganha corpo. Assim, o ritmo ziguezagueante e acelerado da narrativa, proposto pelas anacronias e anisocronias, são resultado dos estados internos de Adonias, centro organizador da narrativa, incluindo a organização sintática inter e intrafrasal, conforme veremos a seguir.

Logo, nesse primeiro tipo de ritmo, temos um semi-simbolismo que reproduz, no corpo da narração, a ansiedade do narrador-protagonista, expressa por meio da profusão de histórias altamente densas, sumarizadas e concatenadas umas às outras em um ritmo acelerado, que não permite a distensão narrativa, gerando um efeito de tensão efetivamente experimentado pelo leitor. Do mesmo modo como a aridez humana é percebida por meio da figurativização alegórica do sertão, a estrutura rítmica reproduz os efeitos dessa mesma aridez em Adonias, repassando-a para o leitor por meio da estrutura.

3.2 Aridez cinematográfica: ritmo sintático e montagem

À duração, à extensão e à ordenação temático temporal dos fragmentos narrativos acrescenta-se o modo combinatório desses segmentos entre si e entre a narrativa primeira, caracterizando o segundo movimento rítmico do romance, ao qual chamaremos de sintático, pois define a própria construção do discurso como texto inteligível e coeso, por estabelecer a estrutura sincopada do mesmo, com pouco uso de conectivos e de elos explícitos entre os elementos constitutivos do texto final.

Esse ritmo sintático é o grande responsável por definir “o sutil rumor da prosa”¹¹⁸ galileiana, já que ele não se resume à passagem brusca de uma história à outra, mas também define as relações interfrasais, de maneira que a sua principal função é ritmar todas as instâncias do romance – da micro à macro-estrutura, representadas respectiva e progressivamente pelas combinações intrafrasais, interfrasais e entre trechos do discurso. Nesse sentido temos um ritmo frástico/sintático/periódico além do anacrônico/anisocrônico.

A junção dos ritmos anacrônico/anisocrônico e sintático dá origem a uma organização à maneira da montagem cinematográfica¹¹⁹, na medida em que entre as partes do texto existem “cortes” abruptos, especialmente no que diz respeito à mudança de histórias e tempos distintos, frequentemente marcada graficamente pelos sinais não-linguísticos “***”.

A narração em *Galileia* subverte, então, a natureza causal da linguagem denotativa ao “romper” a progressão lógica-linear, caracterizada pela explicitação dos nexos e das relações mantidas entre suas partes constitutivas. Portanto, nesse romance, além da “quebra” causal-cronológica causada pelas anacronias, existe uma “quebra” sintática entre as histórias narradas, provocada pela ausência ou escassez de recursos conectores e coesivos que relacionem, de maneira explícita, as relações mantidas entre os segmentos narrativos e temporais.

Tal qual acontece em obras fílmicas, a conexão entre as variadas histórias familiares e o presente da narração fica por conta da associação semântica e contextual entre os conteúdos desenvolvidos em cada segmento, cuja confrontação instaura os sentidos não explicitados pela sintaxe (e pela narrativa, como vimos) lacunar. Isso significa que a influência dos procedimentos cinematográficos perpassa toda a construção do romance e é responsável, em

¹¹⁸ Expressão do escritor e crítico italiano Giorgio Manganelli em texto dedicado a analisar a diferença entre a fábula e a discursivização, dando particular atenção à última, considerada pelo escritor a característica especificadora da literatura (1994).

¹¹⁹ Lembrando que, para Eisenstein “A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (EISENSTEIN, 2002b, p.35), apesar de traços cinematográficos poderem ser vistos em outras formas de expressão cultural, inclusive em artes anteriores ao cinema.

última instância, pela organização sintática do mesmo, originando o ritmo narrativo característico de *Galileia*. Inclusive, Ronaldo Correa de Brito, em entrevista, aborda as relações intersemióticas instauradas em seus textos, enfatizando a transcrição de procedimentos cinematográficos na sua escritura:

É possível que eu tenha visto mais cinema do que lido. Daí uma certa memória visual manifesta durante a escrita. Prefiro dar ao fraseado dos meus textos um ritmo de corte cinematográfico. Este sintoma vem se agravando cada vez mais, nos contos recentes (BRITO, 2005)¹²⁰.

Além de caracterizar o estilo do autor, a organização estrutural do romance, com cortes bruscos entre fragmentos para posterior montagem, é uma escolha estética consciente e explícita, visto que a manipulação específica de certos procedimentos literários visa não só estabelecer uma homologia entre as artes, mas, por meio desta, criar uma configuração rítmica singular e significativa – a qual, segundo a nossa leitura, relaciona-se intrinsecamente com o conteúdo e os valores da narrativa, dando origem ao semi-simbolismo que define a obra, porque no presente romance esse “fraseado cinematográfico” associa-se à questão da aridez climática e alegórica. Nesse sentido, citamos Bosi para quem é justamente a

[...] análise do estilo que desvende as correlações possíveis entre ritmo e sentido. Não deve fazê-lo, porém, com os olhos postos em paralelos rijos: para tal ritmo tal idéia, ou vice-versa. Seria fixar esquemas precoces, abstratos, duros. Um mesmo pensamento pode ser explorado por frases diversas em ritmos diversos conforme os matizes da percepção a serem configurados (BOSI, 1977, p.86)

Essa citação ressalta a particularidade das soluções estéticas-formais desenvolvidas por cada autor. Dessa maneira, se a linguagem de Graciliano Ramos é seca devido à escassez de verbos, Ronaldo Correia de Brito faz uso de outros procedimentos para mimetizar formalmente o tema. Pretendemos comprovar que, do mesmo modo como as metáforas e as Imagens parciais combinam-se, dando origem a uma Imagem total e alegórica do sertão, o ritmo sintático e a montagem estruturais de *Galileia* se coordenam na construção de uma aridez semi-simbólica, dado a secura sintético-semântica do discurso. Esse ritmo sintático é, desde o começo, acelerado e sucinto, como podemos ver pelos primeiros parágrafos do romance, já mencionados anteriormente:

¹²⁰ Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=590>. Acesso em março de 2015.

Soubemos notícias do avô Raimundo Caetano bem antes da travessia dos Inhamuns. A saúde agravou-se e a festa de aniversário poderá não acontecer. Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família. Davi e Ismael consultam-me com os olhos; temem que eu desista da viagem. Não dependem de mim para continuar, mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles, desde quando tocávamos rebanhos de carneiros e feri o calcanhar, numa tarde como esta.

Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e deprimido.

Há algum tempo dirijo o carro sozinho. Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico.

O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade. (BRITO, 2009, p.7).

A sucessão ininterrupta dos temas da narrativa aliada à ausência de conectivos cria um ritmo acelerado, no qual percebe-se a influência dos procedimentos cinematográficos na estruturação dos períodos, pois as orações não estão ligadas por meio do uso de conectivos, substituídos nesse caso por uma pontuação regular, que as delimita de acordo com o conteúdo, relativamente independentes em relação às demais.

A pontuação, ao contrário dos conectivos, não explicita os nexos entre os períodos, de maneira que a relação entre orações é semântica, indicada por meio de uma associação paradigmática entre os assuntos abordados por cada uma dessas orações, visando reproduzir o modo de concatenação típico do cinema, em que as relações, ao invés de explicadas, são *apresentadas* por meio de cortes, função aqui exercida pelos repetidos pontos finais.

Essa característica tipicamente cinematográfica é abordada por Eisenstein que afirma a necessidade de explorá-la como procedimento capaz de livrar o cinema das "limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases" (EISENSTEIN, 2002b, p.70). Isto é, o teórico russo postula a necessidade de explorar a especificidade de um procedimento cinematográfico na construção da significação, independentemente do suporte linguístico e sem a obrigatoriedade deste.

No caso em questão, o romance faz o percurso exatamente inverso, porque a escassez de conectivos aliada à pontuação frequente visa criar um tipo de progressão narrativa que simula o dinamismo e a simultaneidade da linguagem cinematográfica, fato mais evidente na última parte do excerto, devido à natureza imagético-plástica da descrição do espaço sertanejo. Esse procedimento assemelha-se à linguagem cinematográfica, pois, ao abolir os conectivos, tenta

negar uma especificidade típica dos discursos linguísticos: a capacidade de explicar e argumentar abstratamente um tema com base na diferenciação dos elementos constitutivos ordenados serial e linearmente, segundo definição de Bosi (1977, p.24).

A esse respeito, remetemos a Fiorin (2003) que, em texto sobre as relações entre conteúdo e forma na literatura, aborda a questão da coerção que o material verbal exerce sobre o texto, interferindo em sua própria construção:

[...] o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. Aí, então, sofre a coerção do material que o veicula. Por exemplo, dado que o significante da linguagem verbal é linear, o conteúdo manifesto verbalmente será submetido à linearização (2003, p.77).

No mesmo texto, o teórico aborda a manipulação poética dos signos e procedimentos da linguagem verbal, subvertendo-os em seu próprio benefício, em nome da significação estética. A linguagem poética tenta, então, reverter as coerções do material a partir deste próprio, dando nova função ao uso gramaticalizado e convencionalizado de certos procedimentos. A esse respeito, podemos remeter a Brik, que problematiza a natureza do ritmo ao classificar o verso – ao qual usualmente se atribui a função cadenciadora - como uma unidade rítmica e sintática, significando que a unidade métrica mínima é regida por dois conjuntos diferentes de regras combinatórias, a sintaxe gramatical e usual, denotativa por excelência, e a sintaxe rítmica, enriquecedora da primeira (BRIK, 1920-27 *in* TOLEDO, 1976, p.136). A linguagem poética está, portanto, sujeita a duas sintaxes complementares, pois como toda produção linguística, está fadada a cooptação dos seus vocábulos em uma organização sintática específica, “gramatical”, por outro lado, a sintaxe rítmica procura ir além dessa primeira organização, oferecendo combinatórias que, além de inteligíveis, sejam estésicas e estéticas. Afinal,

A sintaxe é o sistema da combinação de palavras no discurso quotidiano. Na medida em que a língua poética não desobedece às leis principais da sintaxe prosaica, as leis da combinação de palavras são também as leis do ritmo. Essas leis rítmicas tornam complexa a natureza sintática do verso (BRIK, 1920-27 *in* TOLEDO, 1976, p.135)

Brik ainda afirma que, sem respeitar em absoluto as regras gramaticais, focalizando

apenas na estética, no aspecto rítmico “puro”, teríamos “estruturas transracionais”¹²¹, isto é, ininteligíveis racionalmente, apesar da possibilidade de suscitar reações sensoriais. Apesar da impossibilidade de uma linguagem adâmica, em que a estética pura comunicasse plenamente, a linguagem poética tenta subverter o aspecto convencionalizado da linguagem comum, seja através da Imagem, seja através da manipulação estrutural e rítmica.

Nesse sentido, vale ressaltar que para Bosi uma das especificidades da Imagem poética é a tentativa de recriar o dinamismo e a simultaneidade da realidade, dessa maneira, no trecho acima citado, a concepção de ritmo – acelerado, seco e cinematográfico, também é fator determinante à criação da Imagem-Paisagem inaugural, já analisada. Nossa hipótese é corroborada por Paz, para quem o ritmo já indicia a construção de uma Imagem:

O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa (PAZ, 1972, p.13).

Nesse trecho, Paz aborda uma questão essencial aos textos poéticos: a relação entre o plano de expressão e o plano do conteúdo, igualmente manipulados por meio de procedimentos técnico-estilísticos com fins expressivos específicos, sendo que a Imagem poética e o seu ritmo são faces complementares de uma mesma moeda, na medida em que um não existe sem o outro, como podemos perceber pela Imagem-Paisagem inaugural do romance, em que o dinamismo e a simultaneidade da Imagem poética, já explanados, são sentidos também no ritmo, em um movimento de influência mútua.

Por isso, se a poesia pura é impossível, posto que ininteligível, a Imagem e o ritmo pretendem re-significar o referente e tornar inteligível o sensível a partir da própria linguagem, de suas regras e coerções. Não à toa, Barthes, que crê em uma língua fascista, também acredita que a literatura é o reino onde o fascismo é deposto:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, *trapacear a língua*. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 1977, p.16 – grifo nosso).

¹²¹ Brik aborda as duas vertentes possíveis na conceptualização do verso: a que privilegia a semântica e a que privilegia o ritmo, sendo que ambas, separadas, são insuficientes na definição da linguagem poética, que é combinação intrínseca desses níveis. Especificamente sobre a possibilidade comunicativa das “estruturas transracionais”, Brik afirma que “se todo mundo tivesse aprendido a pensar com a ajuda de imagens transracionais, a língua poética não precisaria de nenhum tratamento semântico” (BRIK, 1920-1927 in TOLEDO, 1976, p.137)

O mesmo teórico ainda afirma que “literatura” para ele equivale a “prática de escrever”:

Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 1977, p.16).

Dessa maneira, vemos que a sintaxe rítmica, do mesmo modo como a Imagem, é uma maneira de trapacear a língua dentro do seu próprio sistema e consigo mesma, dando ênfase aos seus procedimentos técnico-estilísticos. Isso relaciona-se com os conceitos de Jakobson, para quem metalinguagem é característica inerente à toda obra poética. Assim, creditamos que o semi-simbolismo é o resultado dessa “trapaça salutar”, na qual os procedimentos sintáticos da linguagem cotidiana são utilizados metalinguisticamente e com uma função complementar, “subvertida”.

Ainda que a “famosa *linearidade* do significante linguístico, [seja] muito mais fácil de negar em teoria do que de evacuar na realidade” (GENETTE, s/d, p.32 – grifo do autor), a escrita britiana pretende “trapacear a língua”, isto é, abolir as coerções do seu material, como é o caso da pontuação e dos elementos coesivos, elementos sintáticos elementares à progressão linear do texto, mas cujas funções em *Galileia* são totalmente invertidas¹²², pois ao invés de sugerirem uma ordenação sequencial, progressiva e linear, simulam a simultaneidade das linguagens visuais, em especial, da cinematográfica.

No caso em questão, vemos que a pontuação faz parte tanto da sintaxe prosaica quanto da rítmica e, assim sendo, possui dupla função: de um lado, como procedimento essencial à concatenação de ideias no discurso, ela organiza e hierarquiza as informações textuais e, de outro, estabelece o ritmo acelerado, seco e cinematográfico tão característico de *Galileia*.

Dessa maneira, o discurso de Brito subverte as amarras da linguagem verbal, em especial os processos lógico-causais da linguagem denotativa, manipulando de tal forma os procedimentos verbais que o plano da expressão tem significação *per se*, além de instaurar um ritmo acelerado por conta da concisão de elementos sintáticos e semânticos, situação perceptível logo nas três primeiras frases do trecho acima citado, em que as implicações entre as notícias obtidas sobre o avô, sua saúde e sua suposta festa de aniversário são meramente sugeridas por meio do elenco das informações veiculadas por cada oração, à maneira da

¹²² Lembrando que, para Tynianov, os mesmos procedimentos, utilizados em sistemas¹²² diferentes terão funções igualmente diferentes (1927, in TOLEDO, 1976, p.108)

montagem cinematográfica, isto é, sem conectivos e interligados apenas pela pontuação que estabelece uma sucessão diagramática, apesar de sugerir uma simultaneidade.

Portanto, desde o início do livro percebemos a relação entre a concisão na descrição das ações diegéticas, a pontuação e a falta de elementos coesivos – sejam estes sintáticos ou semânticos, gerando tanto o ritmo seco e acelerado da narrativa quanto a simulação do dinamismo cinematográfico, porque ao invés de dedicar-se a explicar as relações entre os períodos, descrevendo vínculos e conexões entre cada frase, a narração enxuta concentra-se apenas no registro dos elementos essenciais à progressão narrativa, distribuídos fragmentariamente em cada núcleo frasal.

Nesse sentido, o ritmo acelerado do romance, construído formalmente por meio das sincopadas e curtas frases, pela pontuação, pela pouca quantidade e variedade de conectivos e pelos cortes secos é sobremaneira perceptível nos sumários, com sua rápida e incessante sucessão de acontecimentos diegéticos em uma curta extensão. Isso se relaciona com o conceito de rapidez calviniano (CALVINO, 1990), anteriormente exposto, caracterizado pela escolha lapidar das informações e ações diegéticas a serem narradas, cuja concisão aliada à alternância resulta em um ritmo direto e rápido, oriundo das frequentes descontinuidades e continuidades temporais. Para Calvino, a sucessão entre os acontecimentos é justamente a “rima” da prosa (CALVINO, 1990, p.49), significando que não basta haver alternância entre tempos e histórias, essas têm que ser interrompidas e retomadas no momento exato, pois quanto mais enxuto são os fragmentos diegéticos, maior a velocidade e o ritmo narrativos.

As descontinuidades e continuidades abordadas por Calvino são verificáveis nos primeiros parágrafos de *Galileia*, visto que o narrador passa de um fragmento narrativo a outro, todos devidamente despojados de qualquer elemento “superficial”, como expressões ou elementos coesivos. Logo, percebe-se como a rapidez é a causa do ritmo seco, pois é a procura de uma velocidade narrativa acelerada que acarreta na abolição de todo elemento sintático e semântico que não seja extremamente essencial ao desenvolvimento da história narrada, cuja progressão é obviamente influenciada pelo ritmo acelerado. Dessa maneira, as continuidades e descontinuidades narrativas das quais fala Calvino são enfatizadas pelas pausas sintáticas e temáticas que delimitam com precisão a passagem entre ações e histórias, função exercida pela pontuação, porque, segundo a nossa leitura, a pontuação em *Galileia* possui função semelhante à da acentuação na poesia, que estabelece as pausas essenciais à criação do ritmo.

Este, para autores como Brik (1920-27 in TOLEDO, 1976), Tomachevski (1927 in TOLEDO, 1976), Paz (1972) e Bosi (1977), não é instaurado pelo verso ou pelo metro, mas,

pelo contrário, como uma consequência deste elemento “anterior ao verso”, como afirma Brik (BRIK, 1920-27 in TOLEDO, 1976, p.132)¹²³, reiterado por Paz, para quem o ritmo é anterior à própria fala (1972, p.11). Essa discussão¹²⁴ é bastante pertinente para nossa análise, na medida em que o ritmo romanesco difere-se do poético, mas, ainda assim, utiliza o mesmo repertório sígnico, o que significa que procedimentos comuns terão funções diferentes de acordo com sua tipologia e natureza textual, como afirma Tynianov: “O estudo do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveria revelar que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIANOV, 1927, in TOLEDO, 1976, p.108).

Se Brik e Tomachevski creditam à acentuação a criação da métrica poética, a qual “reproduz” um “impulso rítmico” (BRIK, 1920-27 in TOLEDO, 1976, p.133), no presente caso acreditamos que a pontuação oferece uma função equivalente ao discurso romanesco, porque instaura as pausas – as continuidades e descontinuidades temporais das quais fala Calvino – responsáveis pela fragmentação sintática de elementos do discurso, cuja “alternância regular” dá origem ao ritmo *lato sensu*, de acordo com Brik (1920-27 in TOLEDO, 1976, p.132).

Para este, o verso não existe como “lei do ritmo”, mas como consequência de um “certo movimento rítmico” e de um “impulso rítmico”, o qual colocaria o acento em determinadas sílabas em detrimento de outras, resultando no verso métrico. De maneira semelhante, Paz acredita que o metro não é inerente ao ritmo e, enquanto aquele é histórico, o ritmo é natural da linguagem, sendo que a acentuação e as pausas, aqui associadas à pontuação, remetem à verdadeira natureza linguística:

Os acentos e as pausas constituem a parte mais antiga e mais puramente rítmica do metro; estão ainda próximos da pancada do tambor, da cerimônia ritual e dos calcanhares dançantes que batem no chão [...] Os acentos, as pausas, as aliterações, os choques ou uniões inesperadas de um som com outro, constituem a parte concreta e permanente do metro. As linguagens oscilam entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso. Em algumas é visível o predomínio rítmico; em outras se observa um crescimento excessivo dos elementos analíticos e discursivos, às expensas dos rítmicos e imaginativos (PAZ, 1972, p.15)

Em suma, em *Galileia* a pontuação exerce função semelhante à do acento na poesia, mantendo relações com a concisão semântica/sintática, em especial no que diz respeito à

¹²³ “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1920-1926, in TOLEDO, 1976, p.132)

¹²⁴ É interessante notar que, apesar da diferença de abordagem e de corrente teórica, os dois autores estabelecem um certo paralelo partindo de pontos de vistas diferentes.

economia de elementos coesivos ou expressões de ligação intra e interparagrafal. A concisão é, então, sentida principalmente pela pontuação que reforça e privilegia as descontinuidades por meio de pontos finais incisivos, marcando um compasso que, em termos de funcionalidade, remete às pancadas ritualísticas mencionadas por Paz. Isso porque a pontuação se faz ritmo, interferindo no desenvolvimento discursivo (e narrativo) ao interrompe-lo regular e bruscamente, mesmo quando não há mudança temático-temporal na narrativa, como podemos ver no seguinte trecho, caracterizado pela pontuação sincopada:

Barracas de comida e pequenos comércios de roupa e artesanato enfeitam a rua comprida. As pessoas soltam fogos, sobem e descem a rua. Os brinquedos giram num parque de diversão.

Avisto duas lan houses. Entro em uma delas, peço um computador. Meninos brincam em jogos de rede. Numa folha de papel colada na porta, a frase seca: ‘Proibidos sites pornográficos’. Abro o meu e-mail, ordenam que eu esvazie a caixa. Percorro as mensagens, nada importante no período em que estive fora. Se eu me ausentasse eternamente, não faria diferença. Não leio a correspondência. Prefiro observar os meninos, ouvir o que falam. Eles chegam com dois reais na mão, o preço do ingresso no mundo.

Christian ganha dinheiro transportando água numa carroça. Maycon carrega sacolas de feira no mercado. Cinco horas no sol quente e o apurado é um real e cinquenta centavos. Dêyvisson empresta os centavos que faltam (BRITO, 2009, p.234)

Mais do que interromper o fluxo narrativo em seu desenvolvimento linear, a pontuação *irrompe* no discurso como elemento estético significativo, dado o seu uso reiterado e, frequentemente, excessivo, cuja função é estabelecer uma cadência entrecortada:

Nada para junto de mim, mergulha, gira em cambalhota, me dá uma pernada, ele é bom nisso, sempre foi, também sou ligeiro, revido, ele se esgueira e foge, nada como peixe por entre minhas pernas, sinto o contato de seu corpo liso sem pelos. Tento agarrá-lo, mas ele escapa. Dá uma cambalhota de costas e me acerta outra pernada. Rio apesar da dor. Lutamos. Mergulhamos, cambalhotas, pernadas, capoeira aquática; nos atracamos, bebo água, fujo num nado ligeiro, já sem fôlego alcanço a parede do açude, alço o corpo, Ismael puxa minha perna e eu desabo na água, agora ele tenta sair e eu o puxo, ficamos na brincadeira até que finalmente saio, deito-me sem folego, meu corpo branco sem gorduras machucado nas lajes, não sinto dor, só enlevo quando Ismael pousa a cabeça em meus quadris, e delicadamente estende a mão e toca minha barba. Rimos (BRITO, 2009, p.42-43).

Em *Galileia*, percebemos que as pausas mencionadas por Paz, rítmicas e “ritualísticas”, subvertem a natureza absolutamente denotativa e racional da linguagem, indo em direção a uma abordagem conotativa e semi-simbólica e, por isso, tendentes ao ritualismo estésico-sensorial. Dado que a pontuação excessiva e regular substitui os “elementos analíticos” responsáveis pelas

explicitações discursivas que dariam origem a um discurso denotativo, predominantemente referencial, como vemos no fragmento acima citado, em que a maioria das ações está simultaneamente organizada e individualizada por meio da pontuação, em especial das vírgulas, que estabelecem fragmentos narrativos de extensão abreviadíssima ao mesmo tempo em que garantem uma ordenação e o mínimo de inteligibilidade linear, impedindo que o discurso se torne absolutamente balbuciante e desorganizado.

O excesso de pontos e vírgulas, então, dá origem a um discurso “seco”, marcado pelas constantes e bruscas rupturas sintáticas, conforme notamos no seguinte excerto, em que as ações estão segmentadas pela pontuação, independentemente de seu vínculo temático/semântico, dando um aspecto entrecortado ao texto:

Um rapaz que bebia no balcão se encaminha para o grupo. É o vocalista. Usa três argolas na orelha esquerda, um piercing no nariz e roupa preta brilhosa. Passa a mão nos cabelos pintados de louro, endurecidos pelo excesso de gel fixador. Repete o gesto inúmeras vezes, mas nem um fio de cabelo se move. Temo que minha ansiedade se agrave. Resisto heroicamente a tomar mais um tranquilizante. Capitulo e enfio o comprimido goela adentro. Melhor prevenir, não sei o que me espera (BRITO, 2009, p.34)

Nesse trecho, a pontuação se interpõe, dividindo a descrição à maneira cinematográfica e criando segmentos com diversas focalizações do personagem. Ou seja, mesmo no interior de fragmentos diegéticos de teor temático contíguo, existe a quebra sintática instaurada pela pontuação que, no entanto, é evidenciada na mudança entre assuntos diversos, caso da passagem da descrição do vocalista para as constatações dos estados emocionais do próprio narrador-protagonista, por sua vez também fragmentadas pelas delimitações instauradas pela pontuação.

A pontuação estabelece, portanto, um compasso bem marcado, incisivo. A esse respeito, recorremos a Bosi, que discorrendo sobre a temporalidade rítmica da linguagem poética, aborda a recorrência histórica de ritmos secos, baseados na alternância binária:

A alternância seca, de tipo maquinal, com elemento justaposto a elemento, apareceu muito cedo na vida do *homo faber*: ela corresponde ao uso de instrumentos que, desde as suas formas primitivas (enxada, machado, martelo, serra), foram ritmados em compasso binário do tipo: golpe/pausa; golpe/pausa; ou forte/fraco; forte/fraco (BOSI, 1977, p.88-89).

A alternância binária dá origem a um compassado seco e, no caso em questão, esta alternância de ausência *versus* presença é manifestada por meio da pontuação, cuja utilização marca o “golpe” que fratura fragmentos narrativos – independentemente da mudança entre

temas, conteúdos e tempos diegéticos. Essa alternância “binária” e seca é até mesmo tematizada na narrativa, conforme percebemos no exemplo que se segue, em que se alude ao ritmo das batidas do coração tematicamente e, logo após, as mesmas são exemplificadas estruturalmente:

Pulamos da camioneta, os três ao mesmo tempo. Parecemos bailarinas de nado sincronizado: as batidas do coração marcam o nosso ritmo, direita, esquerda, direita, esquerda. Pisamos o chão de cascalhos, contemplamos a paisagem, sacudimos a poeira do enfado e nos dirigimos para a casa de Raimundo Caetano. Ninguém corre ao nosso encontro, nem Aleph, o cão do avô. A bagagem continua no carro, estamos de passagem. Transponho a porta, avisto as primeiras pessoas na sala, desejo recuar mais uma vez. Retrocedo ao ponto de onde não deveria ter saído: Recife, Joana, as crianças (BRITO, 2009, p.91).

As vírgulas e os pontos finais estabelecem fraturas que segmentam o discurso à maneira dos golpes, cujo binarismo é sentido em todo o texto, mas que está sobremaneira explicitada na passagem que menciona as batidas do coração e, em seguida, reproduzem-nas por meio da variação esquemática entre “esquerda” e “direita”, que sintetizam tematicamente e formalmente a cadência rítmica seca do trecho e do romance. Isso significa que, entre o plano da expressão e o do conteúdo, também existe uma montagem, que justapõe ambos na construção do discurso.

Logo, se a pontuação estabelece “pausas” temático-narrativas, em termos de ritmo ela instaura os golpes que tornam o ritmo galileiano seco, de modo que a estrutura da obra é significativa por si própria, não estando em função de um conteúdo referencial, mas em conjunção com este na construção da obra estética. Assim, em *Galileia* há relações semi-simbólicas entre o plano de expressão e o de conteúdo¹²⁵, característica comum a obras cuja função poética é predominante.

A esse respeito, citamos novamente Fiorin, que, retomando as considerações de Hjelsmlev, aborda a diferença entre os sistemas simbólicos e semióticos para, então, explicar o caráter semi-simbólico de alguns textos: enquanto no primeiro caso há conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo, “termo a termo”, como é o caso dos símbolos convencionais, no segundo essa conformidade inexistente – caso da língua que se divide em semas, no plano do conteúdo, e em femas, no plano da expressão, sendo que não há correspondência entre ambos (FIORIN, 2003, p.78).

Já no caso dos sistemas semi-simbólicos, há uma tentativa de “burlar”, ou trapacear, a falta de correspondência entre planos, manipulando o sistema semiótico da língua de modo a “simular” uma equivalência entre plano de expressão e do conteúdo:

¹²⁵ Relações que também são baseadas em uma “montagem” entre os planos da expressão e do conteúdo.

A partir daí, a Semiótica cria o conceito de sistemas semi-simbólicos, que são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ vs /horizontalidade/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ vs /negação/. Os sistemas semi-simbólicos constituem a base dos textos poéticos (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 343). / Na análise dos textos poéticos, essa definição é claramente insuficiente, pois as categorias do conteúdo homologadas às categorias da expressão são categorias abstratas, que remetem aos níveis mais profundos do percurso gerativo do sentido. No entanto, quando se vai explicar os efeitos de sentido gerados pelas aliterações, pelo ritmo, pelas rimas etc., verifica-se que as homologações ocorrem em todos os níveis do percurso gerativo de sentido e não somente nos níveis mais profundos (FIORIN, 2003, p.78).

A manipulação formal da língua a fim de sugerir correspondências entre os planos se dá em todos os níveis do discurso. Para Eisenstein (2002b), essa junção de diferentes planos e procedimentos passa, obrigatoriamente, pela montagem¹²⁶. Ao abordar a concepção de montagem no teatro Kabuki, o estudioso russo afirma que esta não se dá apenas na união e ordenação de segmentos narrativos, mas também na devida combinação de elementos de igual importância e significância, apesar da natureza diversa, caso do som e da atuação dramática no teatro Kabuki. Neste, a excelência na montagem dá origem à sinestesia, capaz de proporcionar sensações múltiplas como “ver o som” (EISENSTEIN, 2002b, p.29).

No caso em questão, a aridez temática e metafórica, representada pela Imagem poética que dá origem à alegoria, é retomada no plano de expressão por meio da montagem sintática, que faz uso ocasional de conectivos e vocábulos, dando privilegio à pontuação excessiva na ligação entre partes. Esse arranjo formal dá origem a uma prosa enxuta e, por isso, seca, apesar de dinâmica, manifestando formalmente a aridez do conteúdo por meio de uma sinestesia metafórica. O semi-simbolismo, tal qual a Imagem, manifesta-se então por meio do sensível, em detrimento do inteligível, propondo novas representações e re-semantizando a linguagem pois

Nesses casos, pode-se afirmar que a relação entre expressão e conteúdo não é convencional ou imotivada. A expressão concretiza sensorialmente os temas do conteúdo e, além disso, instaura um novo saber sobre o mundo [...] Os

¹²⁶ Na verdade, analisando o teatro Kabuki, Eisenstein concebe duas possíveis formas de montagem: uma natural a esse tipo de teatro, em que procedimentos e aspectos diversos se combinam na elaboração de um todo significativo e expressivo, caso do som e da imagem, que possuem igual importância na elaboração do material artístico, e o “auge do conceito de montagem”, isto é, a operação técnica realizada com precisão maquinal, sendo que o cinema é exatamente a junção desses dois tipos de montagem. Essa opinião relaciona-se com os conceitos de Pasolini, para quem o cinema era um trabalho artesanal apesar de seu suporte técnico-mecânico. Isto é, para o crítico italiano, o cinema autoral, de poesia, subverte a natureza inicial do Cinema como arte símbolo da revolução industrial.

sistemas semi-simbólicos podem ser denominados poéticos e ocorrem no texto literário, na pintura no desenho, na dança, no quadrinho ou no filme, que procuram obter os efeitos acima mencionados de recriação da realidade [...] (BARROS, 2010, p.82)

Nessa citação, Barros explora um conceito já delineado pelos formalistas, para os quais o “traço distintivo da percepção estética [é] o princípio da sensação da forma”, segundo definição de Eikhembbaum (1925 in TOLEDO, 1976, p.13). Em *Galileia*, é por meio do aspecto sensível do ritmo seco que o semi-simbolismo, ou a “sensação da forma”, instaura uma relação inegável entre a organização discursiva e a aridez temática, sugerindo uma analogia sinestésica entre as ligações sintáticas bruscas e a sequidão climática e a alegoria humana análoga, instaurando “equivalências” sensíveis, como se a falta de conectivos e a pontuação excessiva correspondesse à falta de água e de humanidade, em última instância.

Essa concisão máxima de conectivos e informações narrativas oposta à abundância de pontuação é perceptível no próximo trecho, em que praticamente não existem conjunções ou elementos conectivos explícitos:

Ismael pede uma cerveja, pergunta o que tem para comer. O dono informa que o único cardápio é bode assado. Há dois dias está sem cozinheira. Sua esposa precisou viajar para Fortaleza, ficando apenas ele e o filho de onze anos. Não escuto o resto da conversa. Davi retomou o brinquedo enervante, e eu sinto ímpetos de arrancá-lo das suas mãos, pisando-os até que não sobre uma única peça inteira. Olho as pessoas, todas me parecem acostumadas ao chão de cimento esburacado, às paredes cobertas de calendários antigos. Três homens jogam dominó. De vez em quando discutem, como se fossem brigar. Ismael propõe dividirmos o prato. Por mim, tudo bem. Tenho certeza que não conseguirei engolir um naco de carne. A garganta arde e sinto queimar o estomago. Davi deseja apenas uma coca-cola. (BRITO, 2009, p.33)

Percebemos uma “sensação da forma” que privilegia a aridez sinestésica, oriunda da brusquidão e constância dos cortes estabelecidos a partir da pontuação. Essa “equivalência” entre aridez humana e aridez sintática também é evidente logo nos parágrafos que compõem a Imagem inaugural:

Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico. / O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade. (BRITO, 2009, p.7).

Verificamos nesse excerto que a tendência ao uso escasso de conectivos e desenvolvimento semântico, conjugada a fartura da pontuação é um elemento presente desde o início do romance e, nesse caso específico, a relação sinestésica entre aridez temática e sintática é destacada, haja vista que o excerto é uma descrição seca sobre a aridez do cenário. Nesse sentido, Bosi afirma que entre a materialidade sígnica e o seu significado há uma rede de relações sinestésicas

Não se pode, sem forçar argumentos, negar a intenção imitativa, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopéias, nem o caráter expressivo das interjeições, nem, ainda, o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão: fofo, retinir, clarim, guincho, roufenho, ronronar, regougo, ribombo, ruflar, ululo, paul, miasma, lesma, lasca, rascante... A expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste. (BOSI, 1977, p.40)

Dessa feita, a sequidão do discurso é ambivalente: se de um lado a concisão narrativa e o uso limitado de coesivos gera uma impressão de *falta*, análoga à seca e à aridez, de outro, esses elementos aliados ao uso incisivo da pontuação, em especial do ponto final, visam criar sinestesicamente a seca exposta no plano do conteúdo, já que a repetição e o excesso de pontuação, “imita” sensorialmente o atrito entre elementos duros, secos, desprovidos de umidade ou de lubrificações naturais, reforçando, em outro nível, a mencionada sensação de *falta* proposta pelo discurso. O semi-simbolismo em *Galileia* cria então uma representação formal sensível para uma questão temática, já que o ritmo bem marcado, seco, gera uma sensação símile, pois apesar da rapidez e da fluidez narrativa, instaura também uma “sensação da forma” que privilegia as rupturas, as discontinuidades que tornam o discurso sintaticamente áspero, em correlação com o que acontece quando há falta de água.

Vejamos, por exemplo, o excerto em que as discontinuidades sintáticas e semânticas, bem como a aridez sensorial, atingem seu grau mais elevado:

- Oitenta e cinco anos, Raimundo Caetano ... Casou com dezenove... Maria Raquel com treze ... Uma bela festa de aniversário... Dançaram três dias seguidos, no casamento ... Maria Raquel bonita no vestido de noiva, o cabelo preto de índia ... Esconderam o retrato depois que brigaram ... Os filhos querem a festa ... De braços dados os dois, olhando para a frente, um ramo de bogaris na mão direita... Sinto o cheiro das flores e lembro a avó bonita... Por que o amor se transforma em rancor?... três anos na cadeira de rodas, dependendo dos outros.... Jacó e Esaú limpam as escaras podres... Cheiro adocicado de flor ... Jasmim, bogari... Festa ou enterro?... Enterro... As pernas

não dançam mais ... Melhor morrer ... O avô dançou na festa de oitenta anos, parecia eterno... Joana sabe que ele morreu... Não quis me dizer, mas sabe... Joana... Esqueci o fio dental... O cinto me aperta, acho que minha barriga cresceu... A pasta de dentes eu trouxe... (BRITO, 2009, p.79).

Este fluxo de consciência¹²⁷ reproduz o estado psicológico de Adonias, conotando a sua rememoração ansiosa combinada à ação dos ansiolíticos, pois além da falta de linearidade temporal característica do ato rememorativo, vemos a falta de coerência e coesão do discurso atribuídas tanto à síncope psicótica quanto à ação sedativa do medicamento. Portanto, a dupla natureza das descontinuidades está evidente nesse trecho, porque existe tanto uma quebra sintática, operada pela pontuação irregular, quanto uma extrema concisão semântico-narrativa, dado que a história se conta por meio de vocábulos e orações parcamente relacionados e o único elemento sintático de coesão é a pontuação, em específico, o uso dos três pontos, cuja função não é apenas fragmentar o discurso, mas aumentar a pausa entre fragmentos, aumentando a duração e a intensidade das interrupções. Isso ocasiona a mencionada aridez sensorial, na medida em que supervaloriza as rupturas, interferindo na continuidade fluida do discurso denotativo convencional.

Logo, a falta de desenvolvimento semântico-sintático aliada à pontuação gera um discurso sincopado, em que as orações curtas se sucedem sem as devidas ligações lógico-causais explicitadas pela sintaxe e pelos elementos coesivos. Mesmo no interior dos períodos percebemos a falta sistemática de elementos sintáticos coesivos, a substituição dos conectivos pela pontuação, sua escassez ou mesmo a sua subversão, como podemos perceber na seguinte oração, em que a regência nominal e verbal usual não é respeitada: “Sinto o cheiro das flores e lembro a avó bonita”.

Já a substituição interna de conectivos por vírgula é evidente na primeira frase do fragmento, em que não há um elemento textual que una o avô à sua idade: “Oitenta e cinco anos, Raimundo Caetano”. Essa situação ainda se repete em outro exemplo, no qual a conexão mantida entre orações é apenas uma vírgula, instaurando uma fratura à maneira dos cortes cinematográficos: “Maria Raquel bonita no vestido de noiva, o cabelo preto de índia”.

Todos esses procedimentos rompem com as relações lógicas causais essenciais à linearidade do material linguístico verbal, causando um estranhamento e oferecendo um

¹²⁷ Segundo terminologia proposta por Genette em *Discurso da narrativa (s/d)*, esta passagem seria um discurso transposto, pertencente à categoria da Distância, subdivisão do Modo, a qual é subdividida em narrativas de acontecimentos e de falas. Se o primeiro tipo de narrativa transforma em linguagem os acontecimentos, o segundo trabalha justamente com fatos que são, em sua natureza, também linguísticos

discurso áspero *porque* entrecortado, sobretudo quando associado à concisão narrativa, em que os núcleos de ação estão circunscritos às orações curtas, tornando a sensação de fragmentação, e a conseqüente descontinuidade, ainda mais intensa. Em suma, a passagem entre vocábulos, orações e períodos não é apenas seca devido ao seu caráter sintético e direto, mas devido à pontuação, a qual enfatiza as fraturas, as descontinuidades.

Paradoxalmente, esses mesmos procedimentos também geram um encadeamento ágil de orações e núcleos narrativos, por acelerarem o ritmo da narrativa ao veicularem apenas as informações “básicas”, sem a explicação linguística das relações mantidas entre as partes que “retardaria” o andamento do romance. Dessa maneira, o processo combinatório no interior de cada oração se dá por meio das associações semânticas, à maneira da montagem e analogamente à passagem entre histórias e temporalidades diversas.

Dessa feita, tanto a associação de histórias quanto a sua manifestação textual são regidas pela psicologia de Adonias e, se a complexidade das anacronias se deve ao fluxo alinear da memória associada à ansiedade do protagonista, a sistematização seca e direta da narrativa “traduz” sensorialmente a aflição do narrador-protagonista frente às histórias que recorda, uma vez que os estados emocionais de Adonias refletem-se no ritmo árido da rememoração, como pudemos verificar no excerto acima citado, em que o discurso de Adonias, sob efeito da ansiedade e dos remédios de que faz uso para contê-la, é absolutamente caótico. Este ato rememorativo, propositalmente confuso, é o menos linear de todo o livro, contrapondo-se ao às passagens em que, devido ao seu estado emocional, Adonias estabelece ligações mais estáveis sintática e semanticamente entre passado e presente.

O estado emocional de Adonias é percebido claramente por meio da exígua presença de conectivos e da inversamente proporcional abundância de pontuação, somadas ao discurso lacunar, em que orações mínimas se sucedem rápida e secamente. Isso significa que, do mesmo modo como a representação do espaço era mediada pela psicologia e pelas ideologias do personagem, ocasionando em Imagens da aridez que funcionavam como metáfora e/ou alegoria da condição humana, o ritmo também possui uma relação semi-simbólica com o tema da aridez humana, na medida em que cria uma sequidão sintática e semântica que visa expressar essa mesma condição humana, também mediada pelas impressões do narrador-protagonista.

Isto é, as relações familiares disfuncionais da família, simbólicas da violência humana motivam uma apreensão negativa do espaço, a qual dá origem às Imagens alegóricas, e uma angústia rememorativa, criando o ritmo seco e semi-simbólico do romance. Na verdade, a própria concepção de Imagem no romance já se liga ao ritmo, na medida que, conforme vimos,

elas se caracterizam pela alta densidade semântica e pela brevidade extensiva, de maneira que a *secura* do ritmo narrativo também é evidente na construção das Imagens, nas quais percebemos o primor pela economia narrativa, em que se privilegia a expressividade construída por meio da sensorialidade.

Esse fato reitera e exemplifica as já citadas ideias de Paz, para quem ritmo e Imagem são elementos complementares e imbrincados de tal modo que a existência de um alude necessariamente ao outro. Ainda a esse respeito e discorrendo acerca da tensão entre linguagem denotativa e poética, Paz retoma essa concepção e reafirma a relação intrínseca entre essas duas categorias:

A prosa sofre mais do que o verso desta contínua tensão. E é compreensível: a luta se resolve, no poema, com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los. O conceito, ao invés disso, tem que forcejar entre duas forças inimigas [...] Por isso a prosa espanhola triunfa na narrativa e prefere a descrição ao raciocínio. A frase se alonga entre vírgulas e parênteses; se a cortamos com pontos, o parágrafo se converte numa sucessão de disparos, um arquejo de afirmações entrecortadas e os pedaços da serpente saltam em todas as direções. E, alguns casos, para que a marcha não se torne monótona, recorreremos às imagens. Então o discurso vacila e as palavras se põem a dançar. Roçamos as fronteiras do poético ou, com mais frequência, da oratória. Só o retorno ao concreto, ao palpável com os olhos do corpo e da alma, devolve à prosa o seu equilíbrio (1972, p.30).

O equilíbrio, de que fala o crítico, diz respeito à tentativa poética de devolver, à linguagem, o seu ritmo “original”, o seu ritmo inerente, abolido em nome da “violência da razão” (PAZ, 1977, p.11). No caso em questão, a aridez humana gera a angústia do narrador-protagonista, sendo esta *sentida* por meio do semi-simbolismo sensorial que instaura o ritmo seco e entrecortado, como pudemos ver no excerto acima, em que realmente cada oração se transforma em um disparo ao ser cortada pela pontuação. No entanto, diferentemente do crítico, acreditamos que ao uso do ponto é acrescida a vírgula, que também instaura cortes e, conseqüentemente, um ritmo. Assim, as rupturas são sintáticas, perceptíveis na sintaxe fragmentada, apesar da continuidade semântica.

O mesmo estudioso ainda afirma que

O ritmo é condição do poema, enquanto é inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as pessoas se despreendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impendendo-o de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e repulsão. Mas este desenraizamento nunca é total, porque então a linguagem se extinguiria. E com ela, o próprio pensamento. A linguagem, por inclinação natural, tende a

ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente (PAZ, 1972, p.11-12)

Bosi abordando a questão da tendência natural da linguagem ao ritmo e da coerção da razão, não só reitera que o ritmo é o ponto de equilíbrio da linguagem como afirma, retomando Schopenhauer, a sua importância sensorial na construção discursiva, pois as palavras “produzem um conhecimento apenas indireto, mediado, do real, mas o ritmo dá o sentimento dos contrastes de que é feita a vida do cosmos e a vida da alma”. Desse modo, tanto as Imagens alegóricas quanto o ritmo sincopado são responsáveis por trazer para estrutura da língua denotativa aspectos que minimizem a sua distância com os objetos e temas retratados ou simulem a sua presença. Em suma, a “sensação da forma” em *Galileia*, é obtida por meio da concisão e da pontuação.

O excesso dessa determina, portanto, frases curtas, estabelecendo o ritmo sincopado e árido do qual falamos, perceptível no trecho que reproduz o fluxo de consciência alucinado do narrador. Essa situação, recorrente no romance, também pode ser percebida no seguinte exemplo, já citado parcialmente, em que a psicologia do personagem influencia a construção rítmica:

Os pés machucam o meu coração, não suporto a dor. Devolvo os livros ao esconderijo onde sempre estiveram guardados. Não me interessa em procurar o papel escrito com a fala de Tobias. *Nem* mesmo se tivesse certeza de que o papel existe. A avó morra com o segredo dela, com os pés descalços, o riso provocante. Morram todos, vão para o inferno, enterrem o passado que me acovarda. Bato a gaveta com força, corro para o alpendre, agarro-me a uma viga para não cair. Tomo consciência de minha histeria. A psicanálise não funciona. Calma! O que posso fazer? Choro (BRITO, 2009, p.215 – grifo nosso).

Nesse trecho, a ansiedade do narrador-protagonista gera uma aceleração do discurso, expresso predominantemente pela sucessão de orações simples, cuja coordenação não é sintática, mas semântica. Esses “disparos”, utilizando vocabulário de Paz, são especialmente claros no período que começa com o “Bato a gaveta”, em que as orações são separadas por vírgulas, oferecendo um encadeamento frenético entre as ações, porque não instauram pausas mais longas, como é o caso do ponto final ou dos conectivos.

A supressão destes diminui a duração do período, ocasionando uma “rapidez” no plano da expressão que corresponde ao comportamento histérico de Adonias e sugere uma linguagem cinematográfica, ainda que, no presente caso, não tenhamos uma descrição propriamente dita ou correspondências entre os núcleos narrativos e supostos planos cinematográficos, conforme

veremos futuramente.

No entanto, percebemos que há uma “contaminação” entre procedimentos técnico-estilísticos de dois códigos semióticos diversos, porque mesmo que cada oração não corresponda a um plano específico, fato verificável em outros fragmentos, a estruturação do período, em pequenas orações, justapostas, com poucos conectivos ou bastante fragmentada pela pontuação, com o mínimo de informação possível, remete a um tipo de construção típica dos meios cinematográficos, na medida em que não se aproveita uma característica básica do texto linguístico: a progressão linear na explicitação de relações.

A utilização, na última parte da citação, dos pontos de exclamação, interrogação, além dos pontos finais, também é interessante para a comprovação desse nosso ponto de vista, pois delimitam pontualmente as ações e abolem as relações linguísticas que demonstram causalidade, instaurando tanto o ritmo seco-cinematográfico quanto a inexorabilidade do estado de Adonias, porque as orações, independentes e não relacionadas sintaticamente, ecoam como sentenças definitivas, dada a fragmentação frástica que atesta um sujeito também fragmentado, incapaz de estabelecer relações pertinentes e duráveis entre as próprias ações.

Além disso, percebemos que a falta de *ação* narrativa combinada à falta de ligação sintática entre os núcleos, isolados em cada núcleo frasal, faz com que o discurso pareça não só árido, como sedimentado, incapaz de continuidade. Ou seja, se em alguns momentos o ritmo sintático árido propicia um andamento acelerado do discurso devido à sua concisão, remetendo ao porvir narrativo, nesse trecho o mesmo procedimento, aliado ao conteúdo desenvolvido e à falta de ações, propicia a impressão de estagnação, de aceleração sem desenvolvimento.

Por outro lado, a fragmentação operada pela pontuação é evidenciada não só pela presença de orações curtas, mas também de frases curtas, fragmentadas respectivamente pelas vírgulas e pelos categóricos pontos finais que retransmitem um teor tenso, em especial nas últimas três orações, marcando, desse modo, sinesteticamente a aridez do tema. Isso porque a estrutura reproduz o temático por meio da extensão das frases e por meio de suas conjunções, fato evidente na progressão do fragmento, que começa com frases compostas, seguidas de frases independentes e curtas e, ao fim, ao invés de orações completas, temos expressões diminutas, duas delas de apenas uma palavra.

No seguinte exemplo, essa situação também é nítida:

Ismael dirige a camioneta, sombrio. Ninguém sugere escutar música, nem puxa conversa. Deixo passar. Andamos uns bons quilômetros assim. De repente, Ismael para o carro, abre a porta, desce e caminha pela estrada. Davi dorme e eu me arrisco com o celular. Dou sorte. (BRITO, 2009, p.69).

Valdevino Soares de Oliveira, em seu estudo sobre as relações intersemióticas entre a escrita de Alcântara Machado e o cinema, aborda as considerações de Othon M. Garcia sobre a extensão das frases na construção do significado, afirmando que:

O que verdadeiramente é abusivo, na obra de Alcântara Machado é o largo uso da frase curta. Ela define, segundo Othon M. Garcia, um estilo entrecortado e soluçante [...] Essa atomização do pensamento, prossegue Othon M. Garcia, apresenta, é claro, a vantagem de lhe tornar mais fácil a compreensão. O leitor apreende prontamente o enunciado de cada unidade nas pausas que se intercalam. (OLIVEIRA, 1998, p.38-39).

Desse modo, se de um lado o excesso de pontuação e a concisão sintático-semântica criam o semi-simbolismo árido, a “sensação da forma”, devido ao “estilo entrecortado e soluçante”, por outro lado essa configuração modifica o acesso ao discurso, dado que a sucessão de frases curtas apresenta as informações à maneira cinematográfica, mostrando as relações ao invés de descrevê-las.

Paralelamente ao que acontece em Alcântara Machado, em *Galileia* há um paradoxo discursivo, na medida que a pontuação e as frases curtas criam “entraves” linguísticos que tornam a fluência rítmico-sintática entrecortada, ao mesmo tempo em que essa estrutura oferece um novo modo de acesso ao texto, baseado em uma homologia estrutural com o cinema, fato sobremaneira nítido nas descrições e Imagens plásticas, conforme veremos.

O recurso ao cinema na construção discursiva, portanto, é uma tentativa de subverter a própria natureza dos textos linguísticos, simulando, por meio dos próprios elementos textuais, procedimentos cinematográficos. Em *Galileia*, vemos que a pontuação delimita segmentos e instaura a fragmentação, incumbência atribuída, nos filmes, aos cortes cinematográficos. A pontuação estabelece, portanto, os recortes e as pausas, cuja duração e incisão varia de acordo com o sinal utilizado e do seu contexto, indo da pausa mais longa à mais curta: três pontos, asteriscos, pontos finais e, por fim, as vírgulas.

Além de estar sujeita à gramática usual, a pontuação está sujeita a uma *função* estética-estilística, no caso, simular os cortes cinematográficos e dar origem a um ritmo árido, seco, perceptível no uso do ponto final até mesmo em substituição à vírgula, instaurando assim uma ruptura maior, como podemos ver pela separação entre as orações que se referem ao papel que transcreve a fala de Tobias: "Não me interesso em procurar o papel escrito com a fala de Tobias. *Nem* mesmo se tivesse certeza de que o papel existe" (BRITO, 2009, p.215). Neste excerto, o uso do “nem” é precedido por ponto final, e não pela usual vírgula que coordenaria os períodos.

Nesse sentido, remetemos novamente a Oliveira, que afirma a importância da pontuação e da escrita concisa não só para o estilo cinematográfico de Alcântara Machado, mas também a sua efetivação como *procedimento expressivo* de maneira geral:

Parece haver uma preocupação em montar o texto, a partir da montagem das frases em sua estrutura íntima; em alguns casos, inclusive, o autor busca um tipo de montagem a partir da fragmentação linear do enunciado fraseológico. Na realidade, ele rompe aquilo que sintaxe tradicional teria como exigência de uma sequência lógica do pensamento. Ele procede, então, a uma desmontagem, fazendo uso de uma pontuação mais afetiva do que lógica. Separa sujeito do verbo, adjuntos adverbiais da oração, enfim, os termos regentes dos respectivos regidos. Com isso ele dá à linguagem um tom coloquial, que revela, por sua vez, toda a expressividade de que se reveste o texto (OLIVEIRA, 1998, p. 44-45).

Paralelamente, Eisenstein, a partir dos preceitos de Zhirmunsky, aborda as relações semânticas da montagem e afirma que a não coincidência métrica e sintática causa uma situação de estranhamento expressivo, perceptível nos *enjambement* poéticos (2002b, p.42). Para nós, o caso mais evidente desse estranhamento causado pela pontuação, que resulta em uma “desmontagem” da sintaxe tradicional e uma “montagem” rítmica-cinematográfica, é justamente o ponto final que precede a oração que começa com “nem”, a qual comunica-se com a anterior, fazendo com que esperássemos uma vírgula em seu lugar. Além disso, conforme vimos no fluxo de consciência de Adonias, a pontuação de fato é afetiva, seja para o narrador, seja para o leitor, visto que de um lado os sinais grafam os estados de Adonias, de outro reproduzem os mesmos para o leitor, em uma simulação dupla, recriando neste processo sinestesticamente a sequidão. As relações entre forma e conteúdo, em específico, as relações entre psicologia do personagem e narração, são também visíveis em outro trecho, imediatamente posterior à citação que aborda a procura de Adonias pelo papel com a fala de Tobias. Dando continuidade a esta, percebemos um fragmento em que a histeria de Adonias e a falta de conexão sintática correspondem à sua incapacidade de relacionar fatos e incorporar dados externos ao próprio fluxo de consciência, circular, na medida em que se referem apenas ao próprio processo mental: “Ismael tem a cara de bobo e é melhor que todos nós. Melhor em quê? Não sei, não raciocino, minhas razões pifam, o sistema analítico entra em pane; processarei Freud, quero meu dinheiro de volta. Não suporto ser igual a Ismael” (BRITO, 2009, p.216).

A circularidade do presente excerto corresponde à aparente falta de progressão e continuidade do fragmento que lhe é anterior, ambos causados pela pontuação precisa, pelo uso

restrito de conectivos, pelo teor e pela concisão do conteúdo, em que não existem propriamente ações, mas um elenco de afirmações pouco desenvolvidas e pouco relacionadas. Esses dois últimos exemplos são bastante interessantes porque, conforme vimos, a descoberta de uma “nova” avó representa uma ruptura epistemológica para Adonias, por romper com suas certezas definitivas. Portanto, nada mais natural que o plano de expressão representasse essa estagnação que o narrador-protagonista sente devido à descontinuidade de seus valores, abolidos sumariamente.

Outro momento em que a sincopação discursiva atinge um grau elevadíssimo ocorre após o suposto assassinato de Ismael por Adonias, devido à culpa remoída pelo narrador, sentida na própria narrativa por meio do monólogo interior que, apesar de ser mais coerente do que o fluxo de consciência previamente citado, deixa entrever a psicologia do personagem, cujo caos também é representado pela incoerência e pela falta de coesão textual. Assim, os trechos que se seguem a esse suposto assassinato são, também, menos lógicos e racionais, pois simulam a irrupção dos pensamentos do narrador:

Os lajedos queimam a sola dos meus pés. Os tênis de nada servem; melhor seria calçar botas de couro. Talvez eu não tombasse à direita e à esquerda, igual a câmara nas mãos de um cinegrafista inexperiente, deixando vazar a luz para a película, cegando os espectadores de luminosidade. Por que retornei à Galileia? Porque retornamos aos lugares que nos expulsam feito aborto indesejado? O que vim fazer aqui? Apenas cometer o crime que a família premeditou há anos. Ser o Caim eleito, o que desfere a pedrada contra o irmão. Matei por inveja, um passo, por inveja, dois passos, por inveja, três passos. Caio novamente. Nos três fomos embora: primeiro Davi, segundo eu, terceiro Ismael. Ninguém acertou o nosso encontro na Galileia, mas ele parece traçado. No jogo de baralho traçam as cartas, cortam, dá o naipe de espadas. O valete cai morto pelo rei, na primeira rodada. Embaralham as cartas novamente. Meu juízo se embaralha. Preciso compreender a estratégia do jogo, senão enlouqueço. Embaralham as cartas, cortam no naipe de ouros. O valete de cabelos encaracolados lembra Davi sangrando debaixo do sol. As pernas finas correndo; os pés descalços deixando marcas vermelhas nos lajedos. Para onde corre meu primo vitimado? Para onde eu corro assassino? Os homens da família assistem à corrida, um automóvel derrapando em curvas dá três cambalhotas, cai. Derrapo. As lajes são escorregadias mesmo quando não chove. Caio. A família em seus observatórios de portas e janelas, olhando o primo correr despido, os genitais expostos sob a camisa branca que mal esconde. Esconder o quê? A camisa suja de sangue atrás. Minha camisa suja de sangue na frente, na pala, no colarinho, nas mangas, nos pulsos. / Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia (BRITO, 2009, p.141-142).

Representando os processos cognitivos e psicológicos do narrador, nesse trecho a aridez

da estrutura é perceptível tanto pela pontuação e pela falta de explicitação entre orações e ações, quanto pela descontinuidade temática (e não apenas sintática) entre algumas orações, como é o caso das relações entre a situação atual do narrador-protagonista, o abuso sexual cometido contra Davi e as figuras do baralho, cujas relações não são explícitas, apesar de indicar que os personagens, tais quais as figuras das cartas, são elementos de um jogo, cujas regras fogem ao seu próprio controle.

Na verdade, principal característica desse trecho é a aparente descontinuidade temática a qual torna difícil a relação entre orações mesmo quando há a utilização de conectivos, de maneira que temos uma montagem emocional ou metafórica entre os temas abordados em cada oração, cuja justaposição indica não só um conteúdo, mas uma forma expressiva que indica os estados do narrador-personagem¹²⁸.

Nesse exemplo temos um problema tanto temático quanto sintático, ao quais refletem os estados de Adonias. No entanto, a partir do momento em que Adonias descobre que o primo está vivo, uma nova ordem gramatical se impõe e, se sua narrativa continua intercalando fatos do passado e do presente, o discurso é mais estável, assim como a alternância entre tempos, pois os recuos ao passado são mais definidos e mais justificados em relação ao que se narra, dando a impressão de maior consistência psicológica e mais consciência de seu discurso retrospectivo. Assim, continuamos com uma linguagem e uma narração secas e concisas, mas cuja estrutura não simula o titubear do narrador-protagonista, ao contrário de exemplo anterior em que a ansiedade era mais desenvolvida.

Portanto, a fragmentação em frases ou orações curtas pela pontuação não acontece somente em momentos de ápice ansioso, mas ao longo do romance, em parte devido ao estado angustiado geral de Adonias, de tal maneira que o discurso adquire uma rapidez e uma progressividade por meio da sintaxe precisa e da narrativa concisa. Na verdade, nesse sentido, percebemos que em *Galileia* os aspectos estéticos formais estão intrincados de maneira peremptória entre si, e não só no que toca à rememoração, como podemos ver pela relação mantida entre esta, a rapidez, a homologia estrutural com o cinema e o semi-simbolismo árido, todos consequência da pontuação incisiva aliada à concisão sintática e semântica, como podemos verificar no seguinte excerto:

Observo as carnaúbas, esguias como o corpo do primo Davi, e revejo a tarde dolorosa, ele fugindo nu, coberto apenas por uma camisa branca, o sexo à

¹²⁸ Esse fato evidencia uma montagem, segundo concepção de Eisenstein, para quem esta é essencial para a criação de um “efeito emocional” em oposição à mera informação narrativa (EISENSTEIN, 2002b).

mostra, o sangue escorrendo entre as pernas. Sinto a náusea de sempre, o pavor de não compreender nada, mesmo depois de anos de psicanálise. Desejo voltar, acelerar o carro, recuo na poltrona. Retorno mais uma vez ao passado, à tarde em que tudo aconteceu. Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer de quinze ou vinte minutos. Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir.

Prossigo entre campos de futebol de areia, margens comuns em estradas do Brasil. Rapazes se atacam em cima de uma bola, índios de tacape arrasando o inimigo. Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo (BRITO, 2009, p.7-8).

Comprovando nossa hipótese, percebemos a conjunção dos aspectos formais na construção da narrativa, dado que o ritmo é acelerado e cinematográfico *porque* conciso e seco. Fato perceptível sobretudo na primeira parte, em que existe uma profusão de verbos, uma escassez sistemática de conectivos e o uso pontual de vírgulas, as quais, apesar de não serem tão incisivas e não proporem pausas tão bruscas entre orações como os pontos finais, também oferecem uma quebra sintática por substituírem os conectivos que ligariam sintática e semanticamente os núcleos narrativos.

Isto é, nas primeiras frases as orações separadas por vírgulas foram reduzidas ao mínimo: o verbo e o objeto direto, configuração que privilegia, portanto, as ações, já que há uma profusão dos verbos e falta de outros elementos sintáticos. Nesse excerto, portanto, temos um excelente exemplo da paradoxal narrativa de *Galileia*, simultaneamente seca e dinâmica, pois se de um lado há a pontuação que instaura a sensação da forma e a abolição quase completa de elementos coesivos e semânticos, dando origem à sequidão discursiva, por outro lado esses procedimentos aliados à concisão e ao fato das orações privilegiarem a *ação* narrativa, por meio dos verbos, faz com que a narrativa tenha uma dinamicidade típica da rapidez calviniana e se aproxime da linguagem cinematográfica.

Na verdade, o conceito de rapidez diz respeito à síntese dos acontecimentos da fábula e não, necessariamente, à concisão semântico-sintática, na medida em que ao abordar o assunto, Calvino enfatiza mais o aspecto diegético-narrativo do que o discursivo. Dessa maneira, acreditamos que a escrita britânica potencializa a rapidez calviniana, extrapolando-a até que se atinja a fronteira entre a linguagem verbal e a visual, porque essa configuração específica sugere

uma alta densidade visual, justamente por se concentrar nas ações, retirando o “excesso” de elementos característicos da linguagem verbal, como os já mencionados conectivos, substituídos pela pontuação, cujo uso não apenas delimita núcleos narrativos e ações.

Retomando a problematização de Brik (1920-1927, *in* TOLEDO, 1976, p.136) acerca da dupla natureza sintática do verso, simultaneamente rítmica e convencional, podemos afirmar que os pontos finais, por exemplo, não funcionam *apenas* como sinalização do fechamento de ideias, ou como elemento necessário à progressão e linearidade discursiva. Isso porque a essas funções gramaticalizadas acrescenta-se outra, a rítmico-poética, que define o andamento seco e acelerado da narrativa, ao mesmo tempo em que propõe uma analogia não apenas com o modo de significação do cinema, mas com procedimentos cinematográficos específicos, caso da pontuação que delimita “planos” filmicos.

A diferença entre os pontos finais e as vírgulas diz respeito justamente ao tipo e à intensidade das pausas que instauram, influenciando, conseqüentemente, o ritmo. No caso das vírgulas do primeiro parágrafo, elas instauram um ritmo mais rápido e agitado, porque, ao contrário dos pontos finais, não instauram quebras entre ações, mas propõem um quadro evolutivo dessas ações, como podemos ver no seguinte fragmento, que corresponde à anacronia inaugural de um romance repleto delas¹²⁹:

Desejo voltar, acelero o carro, recuo na poltrona. Retorno mais uma vez ao passado, à tarde em que tudo aconteceu. Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer de quinze ou vinte minutos.
Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir (BRITO,2009).

Se cada oração é centralizada no verbo, o que já gera uma concisão e um ritmo acelerado, o fato das orações estarem separadas por vírgulas acelera ainda mais o andamento narrativo, visto que a vírgula não instaura uma pausa durativa entre os núcleos narrativos, como é o caso dos pontos finais. No entanto, mesmo as vírgulas propõem a “sensação da forma” por sugerirem sinesteticamente a aridez devido as constantes rupturas que estabelecem.

Desse modo, a separação por vírgula dos verbos indica uma progressão ininterrupta de ações dentro de um dado núcleo narrativo, enquanto o ponto final marca a passagem de um núcleo para outro. Assim, o uso da pontuação visa simular um procedimento típico da linguagem cinematográfica: o corte, pois enquanto o ponto final equivale a um corte entre

¹²⁹ Existe mais de uma anacronia referente à história do estupro de Davi, cuja constante retomada também é indicativa de um tipo de ritmo, ao menos segundo Forster, para quem a retomada constante de certos temas e elementos influencia no caráter “sinfônico”, isto é, na combinação de diferentes ritmos narrativos, ainda que ele tenha dificuldades na definição do que seria um ritmo narrativo unitário “isolado” (FORSTER, 1970, p.165).

sequências e cenas distintas, a vírgula propõe um corte dentro de uma mesma cena, ou seja, um corte menos drástico entre partes contíguas.

No caso em questão, acreditamos que as vírgulas funcionam como cortes cinematográficos entre “planos” filmicos, unidades mínimas a partir dos quais a montagem instaura significados, organizando-os em um *continuum* narrativo em que as relações entre fragmentos não são descritas linguisticamente, mas antes mostradas em ato.

Cada oração, predominantemente separada das demais pelas vírgulas ou pontos finais, oferece geralmente uma “tomada”, um “plano” cinematográfico, sobretudo no caso das descrições, cujo apelo visual é maior, como é o caso do trecho que narra o estupro de Davi, em que cada oração equivale a uma tomada de câmera e cuja montagem, por meio dos cortes propostos pela pontuação, dá origem a uma “cena”, isto é, uma totalidade de ação, cuja combinação dá origem, por sua vez, a uma unidade narrativa, ou uma “sequência”.

Dessa maneira, a descrição do crime sexual cometido contra Davi é uma sequência, enquanto que a descrição de sua figura é uma cena, montada por meio de orações-planos que “focalizam” a sua figura, as partes de seu corpo em uma crescente especificação, como se cada vírgula separasse um plano de outro, desembocando em um plano detalhe do sangue que escorre pelas suas pernas. Esse procedimento, segundo Eisenstein, também é utilizado por Puchkin na descrição de Pedro em *Poltava*, em que a organização das palavras “com absoluta exatidão [...] ordena o aparecimento sucessivo de cada elemento, os quais finalmente se fundem na imagem do personagem, 'revelando-o' plasticamente” em uma crescente expressividade (2002b, p.40). Portanto, de acordo com Eisenstein cada oração da “representação” de Pedro corresponderia a um plano cinematográfico (EISENSTEIN, 2002b, p.39).

Ou seja, podemos afirmar, junto com Oliveira que

Os fracionamentos [...] emprestam ao discurso um poder de expressão muito grande. São postos em destaque e chegam ao leitor com ênfase especial. Tem-se a impressão de que o autor, em primeiro lugar, nos dá o todo da cena: em seguida, não contente, detalha aquilo que deve impressionar o leitor. (OLIVEIRA, 1998, p.40).

Isso confirma nossa hipótese inicial, de que a narrativa é cinematográfica *porque* seca, dado que os “fracionamentos”, evidenciados pela pontuação de sensorial árido também são responsáveis pela delimitação de fragmentos narrativos à maneira dos planos cinematográficos, em especial quando se trata de conteúdos plásticos-descritivos, modificando, assim, a abordagem do romance. A repetida fragmentação aliada à escolha do conteúdo e à exposição

consciente desse assemelha-se, então, ao uso e focalização de uma câmera que filma seus objetos, simulando um maior “imediatismo” entre esses e o texto.

No entanto, vale ressaltar que, ao contrário de toda uma tradição de cunho realista, crente na possibilidade de uma narração imparcial, no caso de *Galileia* temos um narrador sobremaneira presente – fato evidente no simulacro da sua lembrança – e, justamente por isso, a narração simula não o distanciamento, mas o imediatismo entre narrador e conteúdo narrado. Assim, a manipulação do material linguístico rumo à homologia estrutural com o cinema tende a abolir os preâmbulos característicos da linguagem verbal, abstrata, conceitual e simbólica que, fatalmente, estabelecem uma maior mediação entre enunciado e referente.

Em outras palavras, podemos dizer que a função estética da pontuação é dupla, pois cria sensorialmente a sensação de aridez ao mesmo tempo em que propõe analogias com os planos da linguagem cinematográfica, fato evidente na última citação do romance e na citação de Oliveira, na medida em que este evidencia a fragmentação como um modo particular de acesso à narrativa.

Além dessa homologia estrutural proposta pela pontuação, há a menção explícita ao cinema, na voz do narrador que compara as características de suas memórias-vividas a elementos e procedimentos cinematográficos, caso da câmera fixa. No caso de *Galileia*, esse “filme” é, na verdade outro exemplo de memória-acontecimento (BARROS, 2011), porque o passado vem à tona, presentificado e sensorializado pelas lembranças do narrador-protagonista, suscitadas pelo espaço sertanejo no qual acaba de entrar. Desse modo, a descrição das carnaúbas funde-se à descrição do corpo do primo Davi, seguindo o desenvolvimento da lembrança de Adonias, cuja passagem da árvore à lembrança do estupro de Davi se dá sob a influência da memória involuntária, a qual estabelece relações metafóricas, e não metonímicas, entre fatos, histórias, objetos, conforme conceitualizado por Barros.

Em termos estruturais isso é bastante interessante porque é um exemplo da sutil, mas eficiente, montagem operada por Brito na manipulação do material narrativo, isto é, a passagem entre uma história e outra é motivada semântica e metaforicamente, porém não existem conclusões e introduções entre o fim e o começo de cada uma dessas histórias e, nesse caso específico, nem mesmo a pontuação, substituída pelo “e” conectivo, cuja classe será abolida nas frases seguintes devido à ansiedade de Adonias.

À falta de explicação detalhada na passagem entre fragmentos e tempos narrativos, corresponde uma mudança por meio da continuidade, como se houvesse uma fusão entre duas imagens, fato condizente com a memória-acontecimento, em que duas realidades se sobrepõem

no campo de presença do personagem, como podemos perceber pelo verbo “rever”, que conota que a cena não apenas é lembrada, mas presentificada e sobreposta ao presente narrativo.

Se a associação da árvore com o corpo de Davi indica uma montagem sutil, o mesmo não se pode dizer da mudança temático-temporal marcada pelos três asteriscos, que explicita uma ruptura maior, ou categórica, entre fragmentos ou “sequências” narrativos, como podemos perceber pela mudança brusca entre um assunto, o trailer/filme que passa a Adonias, e à volta ao presente narrativo. Assim, a mudança de histórias entre a descrição do estupro de Davi e o retorno ao presente justifica o corte mais brusco e de maior duração em relação à vírgula e ao ponto final. Apesar da ruptura entre as partes, temos uma ligação por meio da oposição entre o não querer prosseguir a viagem e, após o corte, o prosseguimento da mesma, cuja montagem não deixa de indicar uma sutil ironia.

Dessa forma, se o ponto final instaura um corte entre sequências e a vírgula um corte entre cenas, os três asteriscos representam a ruptura semântica total, a descontinuidade entre sequências narrativas completamente diferentes e, portanto, indica um corte mais incisivo em relação às histórias narradas, tal qual um corte seguido de tela preta, comum nos filmes mudos. Esses sinais gráficos têm em comum o fato de instaurarem rupturas de maior ou menor grau ao mesmo tempo em que criam a sensação de brusquidão árida. Isso significa que o uso da pontuação – incluindo os asteriscos – é “sinfônico”, pois combina elementos a fim de criar diferentes ritmos parciais¹³⁰.

Este recurso visual, apesar de recorrente, não é utilizado todas as vezes em que há mudança de história ou tempo e, neste caso, as diferenças temporais são percebidas pelo próprio conteúdo semântico desenvolvido. Isso significa que o uso da delimitação gráfica segue as prerrogativas da intencionalidade do autor na criação do simulacro rememorativo. Assim, no caso da falta de separação gráfica entre tempos e histórias diferentes, podemos pensar em uma relação de contiguidade que não está, nem mesmo para o narrador/protagonista, polarizada em tempos diferentes, marcando um tipo de rememoração involuntária, enquanto as fraturas marcadas pelos asteriscos caracterizam, frequentemente, a volta à um estado de vigília e rememoração conscientes.

Após esses três asteriscos, a narrativa volta ao presente narrativo e novamente percebemos a influência do cinema na construção da estrutura e do ritmo em *Galileia*, já que a sequência descritiva que se segue também é brusca, mas, ao contrário de outras passagens, na

¹³⁰ Conforme hipótese levantada por Forster (1970) acerca da repetição de temas narrativos.

qual essa rispidez rítmica e cinematográfica está relacionada à ansiedade de Adonias, no trecho em questão, o ritmo brusco e cinematográfico está relacionado à descrição de uma paisagem “em movimento”, uma vez que o narrador-protagonista a descreve a partir de seu ponto de vista como ocupante de um carro, de maneira que as orações descrevem “cenas” cotidianas que se sucedem umas às outras, separadas por cortes simples:

Prossigo entre campos de futebol de areia, margens comuns em estradas do Brasil. Rapazes se atacam em cima de uma bola, índios de tacape arrasando o inimigo. Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo (BRITO, 2009, p.7-8).

Aqui percebe-se o já mencionado uso das vírgulas e pontos finais como cortes secos internos às cenas e entre sequências respectivamente, pois cada frase descreve núcleos espaciais ou narrativos específicos e, dentro desses, se dá o uso da vírgula na separação de “planos” específicos, como podemos ver pela descrição da região central da cidade, em que coexistem Igreja, praça e bar, cada um desses elementos separados pelas vírgulas que delimitam os seus planos individuais, mas simulam o dinamismo da imagem cinematográfica. Em especial, percebemos que apesar do uso pontual de conectivos, cuja diversidade também é limitada, eles não estão completamente ausentes, de modo que é a sua escassez combinada à pontuação que funciona como força motriz do ritmo narrativo seco e cinematográfico.

No exemplo em questão, ainda temos outro fator primordial à rapidez e secura narrativas, porque a sucessão de cenas é uma tentativa de colocar em concomitância o tempo da história e o tempo na narrativa. Não à toa, essa situação é denominada por Genette como “cena”, (GENETTE, s/d), pois pressupõe uma suposta equivalência entre a extensão/duração da narrativa e a duração diegética dos fatos, em uma relação proporcional.

Nesse exemplo, como outros ao longo da narrativa, o aspecto cinematográfico é intensificado pela hipotética coincidência da duração diegética e da extensão narrativa e diegéticos, tal qual no cinema clássico e tradicional. Esse é, portanto, um dos segmentos galileianos em que a “cinematograficidade” atinge alto grau, devido à falta de conectivos na primeira parte, à utilização da pontuação em analogia aos cortes cinematográficos e à tentativa de colocar em concomitância os fatos narrados e narrativa durante a descrição de um cenário, cuja plasticidade imagética também remete ao cinema, visto que se trata de uma sequência

essencialmente descritiva, e não narrativa *latu sensu*. No entanto, essa “cinematograficidade” está exposta em todo o romance, mesmo quando o teor do fragmento é essencialmente narrativo, conforme vimos pela organização sintática-rítmica dos primeiros parágrafos, analisados no começo do capítulo.

Vejamos outro exemplo em que a plasticidade da descrição alia-se à aridez sintático-semântica na construção de uma homologia interestrutural:

O vendedor não tem pressa, as mulheres não têm pressa. Não consigo imaginar sobre o que eles discutem, até que o homem retira um bujão da carroceria, entra numa casa e retorna com outro botijão. A compradora entrega uma célula ao vendedor, ele olha a nota contra o sol e confere se não é falsificada. Saca um maço de notas do bolso, entrega o troco, conta todas as células do maço, molhando os dedos na saliva. Enfia o dinheiro no bolso esquerdo da calça, retira e põe no bolso direito. Uma mulher traz água num copo de alumínio que reflete o sol quente. O homem bochecha a água, cospe o bochecho e depois engole a sobra do copo. Tudo isso leva um tempo infinito, parece não acabar nunca, como se as pessoas não tivessem em que gastar as horas. O carro parte, mas estanca logo adiante. O motorista liga e acelera, dá ré, para junto da compradora que não saiu da porta de casa. Os dois conversam, e ele parte novamente, acenando com o boné (BRITO, 2009, p.83-84).

A manipulação do material linguístico resulta em uma analogia com procedimentos linguísticos cinematográficos e, por isso, de acordo com nossa hipótese, “secos”. Nesse trecho em específico, vemos uma descrição que se assemelha muito a um *script* cinematográfico, tamanha é a semelhança entre a organização de cada oração a planos cinematográficos, os quais sugerem uma progressão que parte, novamente, de grandes planos aos menores. Isso porque em momento imediatamente anterior o narrador-protagonista se focava na paisagem geral, até se deter nos atores da sequência narrada, na qual percebemos que o uso das vírgulas e dos poucos conectivos (essencialmente, “e”) referem-se ou a ações ou a micro-cortes dentro da unidade da cena, enquanto o ponto final parece sugerir mudança de plano e de focalização.

Além disso, nesse caso específico, a descrição parece absolutamente desvinculada de Adonias, que narra a sequência de cenas de maneira absolutamente imparcial, com o distanciamento de cineasta que Davi, em sonho, o acusara de ter, conforme vemos no seguinte trecho:

Pretende escrever sobre nós, mas não sabe de nada. É incapaz de tocar feridas, sujar-se de sangue. Nem parece médico, lembra mais um cineasta por trás das lentes de uma câmera. Adonias, você filma panorâmicas, grandes angulares. Os pequenos enquadramentos, os quartos escuros não lhe interessam. (BRITO, 2009, p.80)

Neste excerto, novamente a metalinguagem estrutural é tematizada, dessa vez pela voz de Davi, que atribui o comportamento de Adonias não a um genealogista, mas a um cineasta, enfatizando procedimentos cinematográficos utilizáveis na narração do protagonista. No entanto, ao contrário do sonho, na descrição acima citada, Adonias “filma” mentalmente até os pequenos detalhes, expressos pela especificação de pequenas ações, como o retirar e o colocar dinheiro no bolso.

Em trecho imediatamente anterior, a homologia com o cinema já era presente formal e tematicamente, pois a descrição de Adonias privilegia a pontuação que cadencia o discurso de maneira sincopada, ao dividir regularmente e bruscamente as ações em orações curtas e pontuais:

Levanto-me e sinto tonturas. No banheiro de paredes sujas, sem nenhum revestimento cerâmico, tenho ânsias de vômito por causa do cheiro forte de merda. Lavo o rosto com uns pingos de água que caem da torneira. Água escura e malcheirosa, nem escovo os dentes. Abro a porta do quarto com cuidado, saio num corredor escuro, depois numa recepção com a TV ligada num noticiário policial. Uma delegacia, um delegado, um jornalista, um rapaz com algemas, o tórax nu cheio de tatuagens. A câmera gira, o rapaz sem camisa veste uma bermuda baixa, as nádegas à mostra. A câmera aproxima o rosto em primeiro plano. O jornalista lê numa folha de papel a relação de crimes que o bandido praticou, pede que ele confirme roubo, estupro e assassinato. Mas o garoto nega, o rosto moreno sem expressão (BRITO, 2009, p.83).

Ademais, como dissemos, o presente trecho é metalinguístico e interestrutural, porque a descrição textual do conteúdo da TV é um “duplo” da abordagem fílmica, na medida em que se estrutura de maneira análoga aos meios de organização cinematográficos descritos, com a pontuação definindo planos cinematográficos, como podemos notar na passagem que começa com a descrição da delegacia, pouco a pouco focalizada com maior especificidade visual, caso do dorso tatuado do rapaz e, depois, do plano detalhe seguido do *zoom* em primeiríssimo plano.

Apesar de mais evidente nas descrições, a homologia estrutural com o cinema perpassa todo o romance, seja devido à sua concisão temática seja devido à sua organização sintático-semântica, conforme podemos verificar na primeira parte da citação acima, em que a narração não descreve exclusivamente o espaço, mas os estados de Adonias e sua relação imediata com o mundo. Desse modo, a organização do romance efetua-se à maneira cinematográfica, independentemente do teor conteudístico do fragmento narrado. Sendo assim, a pontuação, ao delimitar “planos cinematográficos”, estabelece, necessariamente, uma *montagem* que combina

os diferentes fragmentos em uma unidade coesa e significativa.

4 ESTÉTICA DA ARIDEZ ALÉM DA LITERATURA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir das considerações desenvolvidas sobre o romance *Galileia*, propomos uma análise que não circunscreva as questões relativas à expressão temática e formal da aridez à literatura, mas que abranja outras formas artísticas e sistemas semióticos, caso do cinema, no qual nos focaremos nessas páginas finais.

No caso específico das relações entre a literatura e a cinematografia da seca, apenas 46 anos separam a obra *Os retirantes*, de Patrocínio (1879), ponto de referimento em relação à abordagem literária do ambiente sertanejo árido e o início das produções que abarcam o sertão como espaço, ainda que não em sua aridez, como é o caso dos filmes sobre o cangaço *Filho sem mãe* (1925) e *Sangue de irmão* (1927) (VIEIRA, 2011, p.64). O sertão, “revelado” por meio do cangaço e de suas figuras, viés que originou um gênero cinematográfico próprio¹³¹, é nessas obras cenografia ou apenas se resume a conteúdo temático, caso do filme *O cangaceiro* (1953)¹³² de Lima Barreto, que, apesar de se passar no sertão nordestino, teve como locação das filmagens o interior do estado de São Paulo (ANDRADE, 2008, p.39).

O espaço sertanejo, especificado a partir do binômio sertão-árido, será abordado no filme *O Canto do Mar* (1954), de Alberto Cavalcanti, que retrata migração provocada pela seca. No entanto, em um percurso semelhante ao da literatura, o sertão *como estética* só será elaborado alguns anos após a abordagem temática, a partir do movimento “Cinema Novo”, nos anos 60, que, tal qual o regionalismo de 30, propunha uma nova abordagem desse espaço.

Desse modo, quando os jovens cineastas de meados de 1960 se proclamam representantes de um Cinema Novo, a seca, além de fazer parte do imaginário cultural popular, já foi discursivizada, em moldes parecidos, pelo Regionalismo literário. Isso significa que, se na literatura a preocupação estética e social se dá entre as décadas de 20 e 30, é nos anos 60 que o cinema conhece um movimento semelhante, de procura pela brasilidade temática, estética e estrutural. Em suma, “Foi com os filmes dos anos de 1960 que nosso cinema extravasou da literatura, indo além do que esta pretendia. O romance da década de 1930 trouxera uma novidade com relação ao primeiro e ao segundo Regionalismos: a denúncia social” (GALVÃO,

¹³¹ A figura do cangaceiro como protagonista e herói narrativo é comparado por Vieira (2011, p.63) aos cowboys norte-americanos, dada a presença no imaginário coletivo brasileiro e, em específico, na filmografia nacional, pois a personagem está presente desde o início da produção cinematográfica no país, a partir dos anos 20, contabilizando cerca de 48 produções até a atualidade (VIEIRA, 2011, p.63).

¹³² Filme que inaugura o gênero cinematográfico “Nordestern” (ANDRADE, 2008, p.38). (BERNARDET, 1977, p. 46). A respeito desse filme, o primeiro brasileiro a ser premiado em Cannes, Galvão estabelece as relações mantidas não só com o faroeste norte-americano, mas com *Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan, por sua vez influenciado por *Que viva México!* (1931), de Eisenstein (2004, p.386).

2004, p.384).

Em 1962, Glauber Rocha, a voz do Cinema Novo, sintetiza as aspirações do movimento em um manifesto (2004, p.50), cujas ideias são complementadas, em 1965, pelo famoso artigo sobre a “Estética da fome” (ROCHA, 2004, p.63). Neste, Rocha discute a necessidade de se procurar uma forma estética capaz de dar vazão aos elementos culturais e sociais do país, contrapondo a estética do movimento às estéticas estrangeiras, funcionais para as culturas às quais pertencem, mas não para a brasileira.

O Cinema Novo assume as próprias carências e a situação político-social do país como dados estilísticos, transformando-os, combinando-os de tal modo que esses elementos díspares assumem coesão estrutural e fator estético. A famosa frase que caracterizou o movimento, “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, define a intenção dos cineastas que, mesmo com a defasagem tecnológica, a falta de uma indústria cinematográfica forte e de um público abundante, pretendiam não só vencer as limitações, como produzir filmes de rigor artístico. E, por abordar a realidade e ser notadamente um cinema de autor, isto é, filmes com a “assinatura” estilística de seus realizadores, na contramão do padrão usual estabelecido pelo cinema comercial de grande escala, o Cinema Novo foi associado à *Nouvelle Vague* francesa e ao Neo-realismo italiano, nos quais a marca autoral e o apelo à realidade empírica também eram marcantes.

E é justamente por ser contra o formato fechado, hollywoodiano, como o próprio Glauber coloca em outro texto (ROCHA, 2004, p.50), que o Cinema Novo não tem uma fórmula pronta a ser preenchida pelos cineastas, pois é, antes de tudo, um cinema de autor, de experimentação e de oposição aos modelos tradicionais. Por isso mesmo deve se renovar constantemente, a fim de que a originalidade, a resistência, elementos inerentes ao movimento, sejam mantidas. O manifesto incita os jovens cineastas a denunciar a situação do Brasil e, simultaneamente, procurar formas de que essa situação seja *sentida* pelo “espectador, que entrou na sala escura para *ver* um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta forçá-lo não a *ver*, mas a *participar* do drama da seca” (2004, p.139)¹³³. E esta agressão só é possível porque a estrutura da obra reitera o tema, logo o discurso áspero assimila as características da seca, transpõem-na para o nível formal, fazendo, assim, com que se processe uma redundância da aridez temática em todos os aspectos da obra.

Ismail Xavier, escrevendo sobre a “Estética da fome”, diz que o próprio nome do manifesto indica a chave de leitura do mesmo:

¹³³ Retomo aqui a citação já apresentada no capítulo dedicado à alegoria.

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema (2007, p.13).¹³⁴

Apesar de o trecho citado tratar da temática da fome, acreditamos que ele também é pertinente às considerações feitas sobre a seca porque, além de fome e seca estarem eventualmente ligadas, tanto na realidade objetiva quanto nas representações artísticas, tanto a fome quanto a seca são figuras escolhidas pelos artistas para representar, mais do que um contexto social específico, que se desenvolve dentro e fora da ficção, um modo de representação estética.

Esta dupla preocupação – estética e social – aproxima, conforme mencionamos, o movimento literário chamado de Regionalismo e o movimento cinematográfico do Cinema Novo, pois entre eles há paralelismos semântico e estrutural, hipótese corroborada por Ismail Xavier que, na apresentação de *Sertão Mar*, diz que seu objetivo era “[...] tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do *cinema novo*: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjectura dos anos 1960” (XAVIER, 2007, p.7).

Tomamos, como exemplo das constatações mencionadas a obra literária *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e sua versão cinematográfica homônima, de Nelson Pereira dos Santos (1963), que, além de representarem com pertinência os movimentos aos quais pertenceram, o Regionalismo de 30 e Cinema Novo, oferecem um modelo emblemático da relação entre os referidos movimentos. Em outras palavras, tanto o livro quanto a sua versão sincrética são representativos no que diz respeito à conjunção de elementos estéticos e sociais e comprovam a retomada, pelo Cinema Novo, de ideologias – sejam políticas ou artísticas, se é que tal diferença possa ser delimitada – apresentadas no decênio de 20 e desenvolvidas na década seguinte, a de 1930.

Se no caso da literatura nunca houve um desaparecimento propriamente dito do regionalismo, apenas um esmorecimento, potencialmente ocasionado pela industrialização geral do país, inclusive de áreas de sertão, no caso do cinema, as produções atuais dão continuidade ao cinema dos anos 60, tendo vista que entre esses dois movimentos, a produção

¹³⁴ Retomo aqui a citação da introdução deste trabalho dada a sua importância para a explicação dos conceitos relativos ao Cinema Novo.

cinematográfica foi esparsa e inconstante, sendo retomada somente em meados de 1995, incentivada por leis de apoio à cultura após um longo período de dormência. Dentre os temas abordados pelo cinema da Retomada, como ficou conhecido o período de produção pós 1995, está o da seca, da aridez, cujo ápice coincidiu com o auge do próprio cinema nacional, isto é, o Cinema Novo¹³⁵. Assim, os novos artistas, ao retomarem a seca, além de se inserirem em uma tradição, estabelecem laços com um período fértil e bem sucedido do cinema nacional, cujo fim foi simultâneo a uma significativa redução da produção cinematográfica brasileira.

Discutindo essas questões, Walnice Nogueira Galvão levanta a hipótese de que os filmes pós anos 90

Deixam transparecer uma rejeição muito decidida dos valores que imperam nas matrizes do capitalismo. Não se sabe bem o que buscam, mas buscam ‘outra coisa’: algo que passe por fora do fundamentalismo do mercado, com suas regras inclementes, da idolatria do consumo, do evangelho digital que atomiza e isola as pessoas ao arrebatá-las na ilusão de se conectarem numa rede internacional -ou até intergaláctica- de sociabilidade. (2004, p.4).

Razão pela qual estes filmes se voltariam para a temática do “sertão” na contramão das tendências artísticas da atualidade, mais urbanas. No caso da literatura regionalista contemporânea, ela faz o percurso inverso, ela volta-se para o sertão, após anos de predominância figurativa urbana, o que implica em uma postura crítica e em uma autonomia criativa ao abordar temas possivelmente considerados ultrapassados e mesmo banalizados, sem potencialidades artísticas, dado o enorme número de obras que deles fizeram uso. Juliana Santini (2009), em artigo sobre Ronaldo Correia de Brito, retoma essa hipótese levantada por Galvão, propondo que a motivação da atual literatura regionalista também pode se dar pelos mesmos motivos.

Em consonância com Galvão (2004), Jakob (2009) afirma que a atual abundância de imagens paisagísticas, *Onnipaesaggio*, é reação à “*Onnicittà*”, isto é, ao domínio absoluto do urbano sobre o natural, resultando em uma tentativa do Homem de (re)encontrar-se e de recuperar espaços naturais intactos ou preservados. O mesmo autor aborda a construção de imagens “pós-paisagísticas” por meio das tecnologias, tais como os satélites, que propõem uma abordagem perspectiva que não é mais humana, mas tecnológica (JAKOB, 2009, p.9). Esse

¹³⁵ O cinema da Retomada, na verdade, retoma temas caros às produções cinema-novistas, incluindo as figuras do cangaço, relidas nas obras *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile perfumado* (Paulo Caldas; Lirio Ferreira, 1997) e *O cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997). A abordagem do assunto, no entanto, diferencia-se da executada pelos cinenovistas, explorando o aspecto subjetivo dos temas, característica geral da nova produção cinematográfica (VIEIRA, 2011, p.71)

fato, alude ao discurso de Galvão (2004) sobre a tentativa de escapar dos valores, dos modos de representação e de produção típicos de uma sociedade de mercado profundamente afetada pelas tecnologias.

Segundo Jakob (2009), o aumento do interesse pela natureza, geralmente oposta à cidade, cresce após as modificações territoriais ocasionadas pela guerra, em que os limites territoriais e culturais usuais sofrem uma profunda modificação, assim como a separação em zonas rurais e urbanas, a crescente crise dos meios usuais de agricultura e industriais, a urbanização e, por fim, o nascimento das periferias urbanas, fatos que desconstroem a noção de espaço, tornando-o “ilegível” (JAKOB, 2009, p.9). Esses espaços intersticiais, ou não-lugares, ocasionam uma procura pelos locais naturais preservados. Ainda que isso não se aplique ao presente caso, é interessante pensarmos na falta de setorizações bem definidas como preceito fundamental para a construção da “Imagem-Paisagem” nos pós-guerra¹³⁶.

As considerações feitas sobre tradição, universalidade e regionalismo na literatura e, mais precisamente, na Paisagem, também poderiam ser feitas em relação ao cinema, visto que os aspectos abordados são comuns às formas artísticas.

No que concerne à tradição regionalista cinematográfica, verifica-se uma situação análoga à relação mantida entre o romance de 30 e as produções contemporâneas, dado que no cinema também existe uma problemática entre a Retomada e o Cinema Novo, como nos confirma José Luiz de Oliveira e Silva (2008), o qual retoma considerações de Jean Claude Bernardet acerca de uma suposta “marca de qualidade” assegurada pelo vínculo com o Cinema Novo, motivo pelo qual:

A recente produção cinematográfica brasileira irá significar o universo sertanejo por vezes em oposição, outras vezes em concordância, com aquelas representações do sertão como local de natureza áspera e sociedade violenta, exemplo da marca inconfundível da histórica situação periférica vivida pelo Brasil. Não há como negar que mesmo nas mais recentes produções nacionais ainda persistem camadas de discursos que se cristalizaram no imaginário social acerca do sertão brasileiro. [...] Fazendo uma analogia, seria como se os novos cineastas não tivessem conseguido se livrar do “fardo” do Cinema Novo, impondo às novas representações o peso do passado do cinema brasileiro na forma de idéias e valores que influenciam diretamente no modo de ver o mundo e reconstruí-lo nas telas de Cinema. (SILVA, 2008, p.5)

Todavia pensamos que, mais do que uma angústia da influência (BLOOM, 1991) dos

¹³⁶ Fato também influenciado pela lista de espaços “patrimoniais” da humanidade elaborada pela UNESCO, que faz circular imagens dos lugares elencados, criando imagens mundialmente conhecidas e pré-concebidas.

próprios cineastas da Retomada, repete-se neste caso a situação semelhante à da literatura, na qual foi estabelecido um *modo* de se ler os filmes recentes dentro de parâmetros semelhantes aos cinenovistas, já que os filmes da atualidade são lidos tendo como parâmetro, como “chave de leitura”, o Cinema Novo. No entanto, nos parece que, ao contrário do que acontece na literatura, os cineastas contemporâneos se assumem como regionalistas “descendentes” do Cinema Novo e, justamente, jogam com as obras precedentes, sobretudo porque o Cinema Novo não passou por (grandes) desvalorizações como algumas vertentes do regionalismo literário, muitas vezes considerado ultrapassado, antiquado frente à emergência de novos fatores culturais e à banalização de formas e temas¹³⁷. Seja como for, acreditamos que as releituras da tradição feitas pela literatura e pelo cinema se definem muito mais em termos de intertextualidade e interdiscursividade do que em termos de angústia da influência.

Em texto sobre a relação entre o Cinema Novo e o “novo cinema” da retomada, Nagib aborda justamente essa questão, indagando:

[...] por que tantos dos jovens cineastas se voltam de novo para temas explorados pelo Cinema Novo, que era movido pela necessidade de explicar e conformar a identidade nacional? Uma resposta cautelosa e provavelmente verdadeira é que eles acham necessário olhar de novo para esse país, e com um novo olhar. Seguramente, esse novo olhar não é de orientação política como no passado, porque nada existe, na conjuntura política real do país, que dê base a uma tal postura./ Não obstante, o curioso ciclo nordestino contemporâneo constantemente evoca, a título de homenagem nostálgica, o tom nacionalista do passado. (NAGIB, 2000, p.119)

A reapropriação de temas da tradição sob um novo viés também é abordado por Ismail Xavier, para quem

O cinema atual exhibe sua diferença, mas não está preocupado em proclamar rupturas. Privilegia os dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizam o tema do sertão e da seca, num retorno ao universo típico do Cinema Novo. Trabalha-se esta questão em chaves diferentes - no grande espetáculo, como em *Canudos* (Sérgio Resende, 1997); no filme experimental mais voltado para um encontro que enseja o inventário antropológico, como em *Crede-mi* (Bia Lessa, 1997); na reciclagem do ciclo do cangaço, como em *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996), em *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) e em *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini, 1997); ou na evocação de trajetos familiares de migração catalisados por estagnação econômica, seca, esquemas exploratórios e retóricas de modernização espúrias, como em *Sertão das memórias* (José

A figura do cangaceiro como protagonista e herói narrativo é comparado por Vieira (2011, p.63) aos *cowboys* norte-americanos, dada a presença no imaginário coletivo brasileiro e, em específico, na filmografia nacional, pois a personagem está presente desde o início da produção cinematográfica no país, a partir dos anos 20, contabilizando cerca de 48 produções até a atualidade (VIEIRA, 2011, p.63).

Araújo, 1996). (XAVIER, 2000, p.82)

Portanto, contrariamente à literatura de tema regionalista contemporânea, o novo cinema sobre o sertão assume a verve da tradição que o influenciou, fazendo uma (re)leitura muito específica dessa, em especial devido ao caráter particularmente autoral e singular das produções cinematográficas recentes que, não pertencendo a nenhum movimento estético que as englobe e unifique sob a mesma alcunha, dão vazão à singularidade de seus realizadores, ainda que hajam certas similaridades, caso da retomada da temática do sertão, e de um “tom” comum ao “novo cinema de Pernambuco”.

Este último não se caracteriza como um movimento estético propriamente dito, dado que lhe falta um manifesto com programa, ideologia e estética, mas como uma “estrutura de sentimento”, terminologia de Raymond Williams utilizada por Amanda Mansur Custódio Nogueira (2009) para a definição do cinema pernambucano contemporâneo e da relação de “brodagem” estabelecida entre os seus realizadores¹³⁸, isto é, um modo de produzir cinema baseado na cooperação mútua de cineastas.

É justamente com um filme baseado na “brodagem” da nova geração de cineastas pernambucanos que o Cinema da Retomada volta a abordar o sertão: com *Baile perfumado* (1996), dirigido por Lírío Ferreira e Paulo Caldas, o grupo de cineastas formados a partir do núcleo da faculdade de Comunicação social da UFPE (NOGUEIRA, 2009) se reúne na produção do filme que marcará não só a história do cinema do/sobre o sertão, mas da própria Retomada do cinema estadual e nacional:

O grande marco da produção do grupo foi mesmo o filme *Baile Perfumado* (1996), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Na realização do *Baile*, todos os que estiveram envolvidos na produção de curtas na década de 80 voltaram a se reunir para realizar um filme de longa-metragem em Pernambuco, após um período de quase duas décadas sem a realização de um filme de longa duração no Estado. Nomes como Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Hilton Lacerda, entre outros, voltam a se encontrar na produção do *Baile Perfumado* e, a partir daí, continuam a manter relações afetivas e pessoais e interlocuções profissionais, uns trabalhando nos filmes dos outros (NOGUEIRA, 2009, p.42)

Em *O cinema da Retomada* (2002), livro que marca o início dos estudos sobre a

¹³⁸ Nogueira, em sua dissertação de mestrado, analisa a atual cena do cinema pernambucano, explorando as relações entre autores e realizadores a partir dos seus repertórios culturais em comum que, apesar de não assegurarem uma homogeneidade em termos de movimento, caracteriza um modo de fazer cinema característico de uma geração que, aprendendo o ofício na e pela prática, se divide entre a direção das próprias obras e a participação no trabalho dos colegas cineastas contemporâneos e conterrâneos. Frequentemente, essa troca artística se estende à cena cultural mais ampla, caso da parceira com os músicos do *manguebeat*, por exemplo, verificável em *Baile Perfumado* (1996) de Paulo Caldas e Lírío Ferreira (NOGUEIRA, 2009).

cinematografia nacional dos anos 90, após as políticas de incentivo fiscal que possibilitam a nova safra de filmes, Nagib organiza e sistematiza a nova produção filmica, reunindo depoimentos dos realizadores, como Paulo Caldas, que aborda a “brodagem” na execução de *Baile Perfumado*:

Baile Perfumado teve esse aspecto marcante da reunião de pessoas. Foi uma espécie de transe, estávamos todos apaixonados, todos tínhamos uma relação visceral com o que estava sendo feito ali, era preciso que aquilo desse certo. Havia um cuidado, uma atenção, uma dedicação total. Baile não é um filme de autor, não é de jeito nenhum apenas meu e do Lírio, mas o resultado desse grupo. É uma maneira de fazer cinema que eu gostaria de continuar buscando, mas não sei se ainda será possível. (CALDAS *In*: NAGIB, 2002, p. 141)

Assim, de maneira análoga à história das primeiras representações cinematográficas do sertão, a nova abordagem desse espaço também passa pelas figuras do cangaço, como podemos notar não só pelo *Baile*, mas por *Corisco e Dadá*, (1996) de Rosemberg Cariry, e *O Cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaini.

No caso, apesar do cinema de Pernambuco como grupo não ser nosso foco, ele nos interessa na medida¹³⁹ em que produziu obras nas quais o sertão e a aridez são revisitados, a começar pelo *Baile* e continuando com *Cinema, aspirinas e urubus* (2007), *Árido Movie* (2008), *O céu de Suely* (2006), *Deserto feliz* (2008), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), etc., obras escolhidas para comparação em razão de sua proximidade temporal, além de temática e formal, com *Galileia*, lançado em 2008.

Em *Cinema, aspirinas e urubus* (2007), um alemão, Johann, vem ao Brasil para fugir de uma guerra iminente com a qual não concorda. O filme, que se passa em 1942, retrata a viagem conjunta de Johann, representante do medicamento "Aspirina", e de um retirante nordestino, Ranulpho, a quem dá carona. A paisagem, a cultura e o povo nordestinos são mostrados no decorrer das viagens de Johann que, para vender a sua Aspirina, recorre à fascinação do meio cinematográfico, expresso aqui em filmetes de propaganda do medicamento. Ao longo do filme, os papéis arquetípicos vão se apagando, cada um dos personagens assume características do outro, até que trocam por definitivo de papéis: fugindo da guerra e da deportação iminente, o alemão embarca em um trem, com destino à Amazônia para ser trabalhador braçal, sina de muitos nordestinos sem opção, enquanto Ranulpho herda seu caminhão, que passa a dirigir pelo sertão afora. Com essa breve descrição, fica evidente que

¹³⁹ Datas de lançamento: *Cinema, aspirinas e urubus*, 2005, *Árido Movie*, 2006.

as narrativas contemporâneas sobre o sertão retratam valores universais, perceptíveis na relação entre Ranulpho e Johann que possuem diferentes nações, realidades – inclusive a climática, fato abordado em um dos diálogos do filme – e perspectivas, mas também uma profunda identificação inter-pessoal.

O sertão é o veículo pelo qual esses valores são expressos e a inspiração estética para a sua abordagem. Ao contrário do livro, no qual o sertão é primeiramente visto como disfórico, no filme há o contraponto de duas visões diferentes, a de Johann, para quem o Brasil e o sertão são um refúgio, uma alternativa à guerra, e a de Ranulpho, a qual reitera a visão de subdesenvolvimento do seu país e de sua região. Em um determinado momento, ele chega a dizer que, no Brasil “nem guerra chega”. Ou seja, sua visão do país é exatamente oposta à de Johann. No entanto, com a troca de papéis, que acarreta em uma síntese dos pontos de vistas diversos, o final do filme também sugere que o sertão, ou seja, a aridez é humana, representada em última instância pela guerra e não pelo ambiente sertanejo que serve de cenário para a narrativa – similarmente ao que acontece em *Galileia*.

Árido movie (2008), retrata a viagem de Jonas à terra natal, uma cidade no meio do sertão, para o enterro do pai. Na casa da família, sua avó tenta lhe convencer a vingar a morte do pai, que fora assassinado. O protagonista, que vive na região Sudeste e longe das tradições regionais, entra em contato com uma realidade cultural que ele julgava inexistente, digna de uma mitologia folclórica. A profissão do protagonista, “homem do tempo” de uma rede de televisão, é abordada reiteradamente ao longo do filme, pois, ao aparecer no jornal, a família sente que “convive” com ele, mas a recíproca não é verdadeira, o que causa o estranhamento frente às convenções sociais do sertão que ele supostamente deveria conhecer. Aqui, como no livro *Galileia*, há um embate ideológico entre gerações e entre as representações que estas fazem da realidade. Nesse sentido, a cidade e o sertão estão imbricados um no outro, a se ver pelo fato de Jonas ser visto na televisão por pessoas que habitam o sertão. Isto é, a cultura globalizada se infiltra em todos os espaços disponíveis, gerando uma situação onde os valores estão em constante choque.

Por fim, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) é narrada a auto-descoberta de José Renato que, recém-separado, descobre-se a partir das pessoas e dos cenários sertanejos que encontra e documenta como parte de seu trabalho de geólogo, responsável pela análise da viabilidade de uma obra de infra-estrutura federal. A narrativa ficcional é, no entanto, montada a partir de tomadas “esparsas”, capturadas pelos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes em uma viagem de estudo do espaço para a produção do documentário de média duração

Sertão de acrílico azul piscina (2004). Às mesmas imagens capturadas para o documentário são acrescidas uma narrativa e uma montagem, dando origem a um *road movie* sertanejo, com narração em primeira pessoa por José Renato que, por ter sido criado após as filmagens, não aparece fisicamente, apenas em *voz off*. A imaterialidade do personagem acentua o caráter intimista, subjetivo do filme, contrastando com a plasticidade concreta de um sertão que, no entanto, é furto da subjetividade do narrador-protagonista, à maneira da Paisagem galileiana.

Nesses filmes, como em *Galileia*, o próprio gênero Regionalista é questionado pela natureza de seus personagens, cujas consciências críticas não apenas possibilita a reconstrução de suas histórias com autonomia, mas, devido aos diferentes registros de tempo ou de mundo que possuem, releem o espaço circundante de acordo com os próprios preceitos, ultrapassando a adesão aos espaços sertanejos ou urbanos, suas culturas e os estereótipos usualmente a eles atrelados. Esses personagens estabelecem, portanto, um paralelo com o narrador-protagonista de *Galileia*, Adonias, que questiona constantemente o sertão e suas representações, principalmente as próprias, em seu contínuo processo de auto-descoberta.

Analogamente ao que acontece no romance, quando a inserção de uma figura ou palavra distante do paradigma da seca evidencia a especificidade de cada categoria, nesses filmes o espaço sertanejo, ao ser colocado em contraste com outros elementos, tal como a urbanidade de Adonias ou o “estrangeirismo” de Johannn, torna-se mais evidente, enfatizando a diversidade e outridade, de forma que percebemos melhor tanto as diferenças quanto as semelhanças das diferentes abordagens da realidade.

A exemplo dessa expressividade construída por meio de associações não usuais, que relacionam elementos de campos paradigmáticos diversos, podemos citar, no caso do romance, a motociclista que tange um rebanho, situação que desconstrói o estereótipo patriarcal do “sertanejo forte” montado a cavalo, como o próprio narrador de *Galileia* constata. Em *Cinema, aspirinas e urubus*, percebemos o contraste entre a falta de recursos básicos no sertão, o caminhão, símbolo da modernidade e urbanidade¹⁴⁰, e os filmetes cinematográficos, que além de serem objetos tipicamente modernos, retratam tematicamente a modernização, como é o caso das narrativas sobre São Paulo, uma “cidade civilizatória”. Assim como em *Galileia*, cujo protagonista acredita possuir os valores civilizados *porque* modernos (em contraposição à “barbárie” e ao “atraso” sertanejos), nesses filmes a modernização é característica instauradora da civilidade, argumento que será refutado ao final do filme de Marcelo Gomes, com a sugestão

¹⁴⁰ Segundo o diretor de arte, Marco Pedroso (in GOMES, 2007), o caminhão, além de representar valores opostos aos do sertão, é “o” lugar do filme, pois em ao menos sessenta por cento das cenas ele está presente, tendo sido concebido justamente para “interagir” com os personagens por meio de suas portas, aberturas, janelas, etc.

de que o produto típico dessa mesma civilização é a guerra generalizada, mundial.

A oposição modernização *versus* atraso é explicitada no filme pelo próprio Ranulpho, ao notar que a falta de acesso à água contrasta com o acesso aos bens modernos que são o Cinema e a Aspirina, um medicamento que promete curar uma infinidade de males, dentre os quais não se encontra a sede¹⁴¹. Já no livro, o contraste é entre o sertão e a globalização, ambos imbuídos um no outro de maneira paradoxal. Situação também verificável nos filmes *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009) e *Árido Movie* (2008).

Nesse último, além da globalização manifesta e difundida pela televisão e sua programação, da qual Jonas faz parte, percebemos o sertão como o espaço híbrido, que, tal qual em *Galileia*, subverte a tradicional imagem do sertão resumida à seca ou à produção de algodão e açúcar, culturas substituídas no filme pela maconha, cujos jagunços, ao invés de cavalos, também utilizam motos. Essas, em profusão, remetem ao caos das cidades brasileiras, em que *motoboys* compõem o cenário tipicamente urbano.

O mesmo filme exemplifica, ainda, a superação da oposição entre sertão e litoral mencionado por Santini (2009), como podemos ver nas imagens dos créditos iniciais, em que a câmera filma o mar, em *travelling*, até chegar, enfim, ao litoral, refazendo às avessas o trajeto, muitas vezes metafórico, das obras regionalistas precedentes e de tom político, em que a escassez e o atraso econômico-social sertanejos contrastam com a abundância e o desenvolvimento das cidades litorâneas. No mesmo filme, nota-se essa inversão quando Jonas se desloca ao interior e, depois, quando seus amigos da capital decidem segui-lo, em uma viagem que começa retratando novamente o mar que estão prestes a deixar para trás, em direção ao sertão simultaneamente fértil e árido, representado respectivamente pela viçosa plantação de maconha e pelas planícies pedregosas e arenosas.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), a não-oposição entre sertão e espaços urbanos também é pouco explícita, marcada mais por conta do subdesenvolvimento econômico do que por elementos tipicamente rurais e sertanejos. A falta de delimitação entre espaços “opostos” no imaginário tradicional, é acentuada pelas condições de trânsito incessante do geólogo Renato que, assim como os protagonistas de *Cinema, aspirinas e urubus* (2007), não se firma em nenhum lugar, tampouco tem um destino após o fim de sua viagem, fazendo desta o ponto central de toda a sua experiência.

Com isso, depreendemos que nessas obras a estrada atinge seu valor máximo como

¹⁴¹ “Mas fossem assim todos os males do mundo” (GOMES, 2007) afirma o narrador de um dos filmetes frente aos problemas “civilizados”, situações que não nem de perto terríveis como a seca, a fome e a sede presentes nesse sertão.

cronotopo, uma vez que é o espaço diegético absoluto, figurativizando tanto a passagem cronológica do tempo quanto a evolução psicológica dos personagens. No caso de *Viajo*, o caminho percorrido por Renato é de auto-conhecimento e de libertação, em especial de laços afetivos esmaecidos. Já no caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, vemos o exato oposto, uma vez que as experiências transcorridas na estrada consolidam uma relação solidária entre os dois homens de contextos, ideologias e personalidades completamente distintas. A estrada é elemento comum aos dois protagonistas, possibilitando a evolução e o desenvolvimento de um percurso inter e intra subjetivo.

Em todos esses exemplos, percebemos claramente a existência de um sertão particular a cada um dos protagonistas, de maneira análoga ao que acontece em *Galileia*, o que dá origem a uma representação espacial não apenas subjetiva, mas plasticamente desenvolvida a fim de recriar, estruturalmente, a percepções e os valores dos personagens principais, fato que desencadeará também em uma metalinguagem formal. Assim, acreditamos que nesses filmes, também a aridez, a seca e o sertão são, mais do que representações “realistas”, metáforas para as condições particulares de sujeitos em crise.

A respeito da crise representativa, comum não apenas à literatura, Ismail Xavier afirma:

[...] todos [estão] às voltas com os problemas de representação da experiência que não são exclusivos ao cinema brasileiro. Reconhecida a crise do realismo e, no Brasil, de um alegorismo nacional totalizante, constatada a onipresença de fórmulas narrativas que engessam a imaginação, os cineastas têm buscado a composição de histórias que tematizam o seu diálogo com a ficção mais popular (o melodrama, o filme *noir*, a chanchada, o *thriller*), referindo-se, em seus filmes, à questão do peso do cinema e da mídia em geral (XAVIER, 2000, p.83).

Os cineastas contemporâneos, refutam fórmulas – entre essas a do realismo – e fazem uso da cultura popular, fato perceptível em todos os filmes mencionados, em que a presença de elementos da cultura de massa é abundante, caso da trilha sonora de *Viajo*, composta em sua maioria por músicas populares, como “Morango do Nordeste”, destaque musical do filme, de teor “brega”.

Se de um lado percebemos uma abordagem de elementos tipicamente populares, usualmente opostos aos registros considerados eruditos, por outro lado a abordagem de ambos é semelhante, uma vez que os dois registros são trabalhados como textos *a priori*. Dessa forma, mesmo que percebamos, ao contrário do que Xavier afirma, um alegorismo do sertão nos filmes citados, este se configura como um intertexto com as obras da tradição regionalista precedente,

cuja chave de leitura do espaço sertanejo era alegórica.

A hipótese de uma abordagem voltada ao popular mas sem paternalismo, populismo, demagogias ou politização também é levantada por Nagib, ao questionar a motivação dessa nova geração de cineastas, sobretudo após a retomada dos anos 90, ao retomar o sertão e seus temas:

Como é que os cineastas de hoje, vindos de classes sociais privilegiadas, distantes do sertão árido que enfocam e sem o projeto político como elo de ligação com ele, se relacionam com seu objeto? Alfredo Bosi dizia que 'a cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem', e essa atração pelo exótico e o diferente, como um *chic*, poderia em certa medida ser atribuída aos novos cineastas. Com todas as mudanças que sofreu, o Brasil continua sendo um país de divisão social injusta e de abismo entre as classes, o que obviamente transparece nas diferentes camadas culturais do país e na forma como se inter-relacionam. Mas se há deslumbramento diante do diferente, há sem dúvida também solidariedade - o que difere em muito da postura paternalista de outrora, cujo resultado era frequentemente o cinema ou a arte populista, de alto grau de manipulação e distorção. Os cineastas de hoje, muito menos ambiciosos que os do passado (ninguém aspira a uma revolução ou à inauguração de uma nova arte), parecem estar simplesmente observando e registrando uma população em geral excluída dos meios culturais eruditos (da classe alta e/ou intelectualizada), deixando-a expressar-se a seu modo. Nesse processo, o desejo de denúncia de antigamente dá lugar a uma atitude respeitosa com relação à cultura popular, uma atitude não política, mas *politicamente correta*. Assim, formas de arte popular como o cordel ou os cantos religiosos aparecem nesses filmes de maneira mais direta, sem a intermediação interpretativa do "intelectual orgânico" - conceito de Gramsci que tanto inspirou Glauber e outros diretores do Cinema Novo (NAGIB, 2000, p.120)

No caso dos filmes em questão, a religiosidade está presente em *Viajo* quando o protagonista, cansado da solidão, procura a cidade peregrinatória de Juazeiro, e em *Árido movie* na figura mística do “Meu velho” e dos cantos ritualísticos do velório. Mais importante que isso, no entanto, é a presença de outras formas de cultura popular, como as já citadas músicas que, em todos os filmes desempenham relação direta com o repertório cultural dos protagonistas, caso dos forrós-axés de *Viajo porque preciso, volto porque te amo, o mangue-beat* de *Árido Movie*, cujas músicas remetem diretamente à tradição regionalista, em específico ao Cinema Novo. Por fim, a música-tema de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, “Serra da Boa-esperança”, cuja data coincide com o período histórico retratado pela narrativa e, mais do que isso é reproduzida em sua versão radiofônica, sem remasterização digital, simulando o meio pelo qual o protagonista Johann mantém contato com o espaço local e com o mundo distante.

Em todos esses filmes a música, como elemento especificamente cultural, remete a tradições populares e outros comportamentos, caso da prostituição que, com exceção de *Árido*

movie, também é elemento comum ao romance e aos filmes e, no caso destes, frequentemente associada à música, como podemos notar no prostíbulo de *Cinema, Aspirinas Urubus*, em que toca-se forró com sanfona, e em *Viajo*, no qual às imagens de mulheres, representadas como prostitutas, acrescenta-se a trilha sonora. Apesar da prostituição não ser, obviamente um produto artístico/comunicativo, é fruto da pobreza local e das relações sociais áridas instauradas nas narrativas e, portanto, não deixa de ser uma característica cultural, tal qual as feiras, também local de encontro em *Árido Movie* e de prostituição em *Viajo*.

Em suma, além do intertexto claro com obras da tradição regionalista precedente, em específico com as obras do Cinema Novo, que abordou exaustivamente o sertão e seus elementos, os filmes contemporâneos seguem uma nova “cartilha” de interpretação desse local tão presente no imaginário cultural e, por isso, retomado e textualizado à exaustão, atribuindo à essas manifestações da tradição o mesmo caráter de texto que se atribui ao elementos culturais populares acima citados, também reelaborados esteticamente a fim de dar vazão à construção de uma Imagem própria do sertão.

Nagib aborda essa convergência de influências nos filmes do período imediatamente subsequente à Retomada, e em específico no filme *Baile perfumado*, marco da nova produção:

Quando os diretores do filme trazem como referencial próprio não mais a cultura erudita, mas a cultura de massas, a hierarquia em relação ao popular naturalmente se inverte: passa a haver um tratamento de igual para igual - o que de fato ocorre no filme. Ao mesmo tempo, desaparece o medo do 'imperialismo cultural' americano: 'mangue beat', 'árido movie', 'Chico Science' etc são justaposições propositais de palavras em inglês e português (que fazem um longínquo eco para o northeastern paródico do tempo de Glauber), dentro daquele mesmo nordeste outrora eleito pelos nacionalistas como celeiro cultural do Brasil, e hoje, pelo menos no cinema, internacionalizado (NAGIB, 2000, p.123).

O Nordeste no cinema é internacionalizado e globalizado em parte em consequência da industrialização geral do país, no entanto, a mudança na representação desse espaço não é motivada apenas pelas suas transformações “concretas” (econômico-sociais), mas por uma modificação dos modos de abordagem do Sertão, fato explicitado por Nagib quando a autora afirma que o medo do “imperialismo cultural” é substituído por um diálogo interdiscursivo intenso com outros produtos culturais, inclusive estrangeiros.

Relacionado a essa questão, vale destacar o termo “árido movie”, criado por Amin Stepple na tentativa de chamar a atenção para a produção cinematográfica pernambucana que se desenvolvia nos idos de 90, o já mencionado “Novo cinema pernambucano” que, se não

delimita um movimento com preceitos estéticos muito bem definidos, teorizados e praticados, ao menos classifica o tipo de cinematografia produzida por jovens de um mesmo contexto temporal, geográfico, histórico, social e estético. Conjecturas que dão origem, segundo Nogueira (2009), à uma “estrutura de sentimento”, conforme já mencionamos.

Oricchio, abordando o grupo pernambucano e o termo de Stepple afirma que

A expressão ‘árido movie’ define algumas premissas estéticas bem precisas. Segundo Stepple, os cineastas do Recife pretendem reciclar a cultura nordestina para a linguagem moderna. Parafraseia Oswald de Andrade: ‘Temos que fazer uma recuperação embrionária de todos os nossos erros estéticos’. Por exemplo, os árido boys se referem à linguagem do cinema underground (Sganzerla e Bressane, digamos) dos anos 70, com uma ressalva: ‘Queremos recuperar o prazer de contar uma história, dialogando assim com um público mais amplo’. Ou seja, buscam um experimentalismo capaz de comunicação, uma modernidade com pé na tradição [...] Os cineastas do árido fazem também uma distinção entre o regional e o regionalismo ‘Regional é o nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado.’ diz Stepple. [...] Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino. ‘Não flertamos nem com a incomunicabilidade nem com a apologia da pobreza’, pontifica Stepple. ‘Nossas referências vêm do próprio cinema’. (ORICCHIO *apud* NOGUEIRA, 2009, p.58-59).

Nessa citação, nos interessa o elenco de características atribuídas por Stepple ao grupo de cineastas pernambucanos que realizam uma re-leitura da tradição regionalista inserindo-se nela – ainda que supostamente a contragosto – justamente a partir da modificação na abordagem do espaço e da cultura nordestinos. Essa mudança é patente seja pela influência da cultura popular, seja pela consciente reelaboração da tradição regionalista, abordada como texto a partir do qual se estabelece uma relação intertextual e metalinguística, fato explícito na última frase da declaração de Stepple, quando este afirma que o grupo mantém um diálogo intenso com o Cinema *enquanto* sistema semiótico.

Essa questão é sobremaneira importante para a nossa hipótese de que a abordagem metalinguística do sertão cria um espaço que, embora extremamente plástico, e por isso “concreto”, é de celuloide, haja vista a alusão constante aos próprios meios de produção e à tradição cinematográfica, em especial à regionalista. Isso porque o tema em si, não obstante a mudança de pressupostos estético-ideológicos, é um elemento de intertextualidade com o regionalismo.

Apesar da subsequente renegação do termo por parte de Stepple, existiu, de fato, um grupo preocupado com as questões que envolviam a produção regional/regionalista, focando em aspectos já abordados anteriormente, situação evidenciada pela escolha do adjetivo “árido”,

significativo *per se*, mas que, combinado ao vocábulo estrangeiro, revela um novo modo de ler e fazer cinema da aridez que se reflete na produção contemporânea, haja visto o filme *Árido movie*, de Lírío Ferreira.

A declaração de Stepple coincide temporalmente com estréia de *Baile Perfumado* e, passados dez anos de ambos, Lírío Ferreira faz uma homenagem a esse estilo de produzir cinema ao nomear homonimamente o seu filme *Árido movie*. Em ocasião do lançamento do filme, o diretor nega a existência de uma escola ou movimento estético específico, mas confirma a existência de um grupo com preocupações e aspirações parecidas:

“Árido movie” nunca foi um movimento nem um manifesto. É uma mística. É uma expressão cunhada pelo cineasta e jornalista Amin Stepple, com quem dirigi “That's a Lero-Lero”. Era uma mística sobre o momento em que a gente estava vivendo, em que Marcelo estava escrevendo o roteiro de “Cinema, Aspirinas e Urubus”, em que Cláudio estava pensando no “Amarelo Manga”, em que a gente estava acabando de sair do “Baile Perfumado”. Era também um contraponto ao mangubeat. Mas era mais um estado de espírito do que um movimento em si. O filme resgata esses momentos. É uma grande homenagem àquela época e àquele momento inquieto em que a gente tentava colocar Pernambuco na geografia cinematográfica do país (FERREIRA *apud* NOGUEIRA, 2009, p.59).

Esse estado de espírito resulta, então, em uma série de filmes, dentre os quais os escolhidos para contraposição semiótica em relação ao romance *Galileia*, nos quais a seca, a aridez e o sertão são abordados de maneira predominantemente estésica/estética, sobretudo devido à preocupação em dialogar com o Cinema como língua. Dado que nos filmes mencionados a aridez define tomadas, contrastes e intensidade da luz, cromaticidade e a velocidade das montagens, como podemos verificar pela iluminação estourada que simula a luminosidade típica do sertão, pela granulação da imagem, responsável pela transmissão da sensação arenosa do espaço sertanejo seco e pela cromaticidade que, devido ao uso de cores desbotadas, tendentes a uma monocromia terrosa, associa-se à infertilidade e à aridez, metafórica ou literal.

Esses são temas que a estrutura do filme procura assimilar, dando à câmera usos específicos, modificando a coloração e a iluminação das cenas, o ritmo de montagem, etc. Elementos que nos fazem, obrigatoriamente, reconhecer que o que estamos vendo é uma obra de ficção, elaborada segundo critérios estéticos bem delimitados, e não uma pretensa reprodução inequívoca da realidade. Além disso, do mesmo modo como a linguagem, quando assimila características da *secura*, se distancia da linguagem puramente comunicativa e torna-se mais expressiva, margeando a linguagem poética, nos filmes os procedimentos técnico-

estilísticos que remetem à aridez e ao sol inclemente do sertão são índices de um cinema de poesia (PASOLINI, 2000).

Esse conceito, em resumo, é criado por Pasolini para especificar filmes que fogem das soluções técnico-estilística da cinematografia tradicional, uma vez que valoriza a construção e a estrutura da obra em detrimento da história em si, enfatizando os aspectos metalinguísticos, como toda obra poética (JAKOBSON, 2010). Portanto, nessas obras, a ênfase é transposta para o *modo*, ou *processo*, pelo qual o filme é construído. Fato que remete aos conceitos da montagem, da Paisagem e da Imagem poética abordados ao longo do trabalho, em que os teóricos creditam especial destaque para o *processo* artístico-imagístico¹⁴².

A manipulação poética dos procedimentos técnico-estilísticos a fim de recriar estruturalmente a aridez temática, desvelando outros significados, manifesta-se na coloração sépia de *Cinema, aspirinas e urubus*, na predominância de cores claras em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, no contraste entre luzes e sombras presentes nesses dois filmes, na iluminação estourada deles e de *Árido movie*, e na falta de foco ou definição de algumas tomadas, elemento presente em todos os filmes e, no caso de *Cinema* e *Viajo*, resultado da granulação da imagem.

Em *Árido movie*, a aridez é sentida, principalmente, pela iluminação abundante das cenas transcorridas no sertão em oposição às cenas de São Paulo, filmadas à noite com pouca luz, resultando em uma monocromia azul-acinzentada que conota a umidade e urbanidade da cidade, cenário chuvoso para a apresentação do protagonista. A mesma construção dualista se verifica na oposição entre as cenas do sertão-árido, nas quais a luminosidade possui tons terrosos, e as cenas azuladas, dotadas de um brilho frio, do templo do personagem místico “Meu velho”, onde a água é abundante. Em ambos os casos, a estrutura reproduz o tema dos fragmentos por meio da temperatura de cor, cuja cromaticidade caracteriza a falta ou abundância de água ou, no caso das cenas iniciais que retratam Jonas no estúdio televisivo, distinguem o ambiente natural daquele urbano, simulando o grau de calor e de frio das luzes naturais, caso do sol, daquelas artificiais, caso do estúdio televisivo.

Assim, as imagens do sertão são predominantemente marcadas pela temperatura de cor quente, mesmo nas cenas internas, cuja pouca iluminação contrasta com o excesso de luz dos ambientes a céu aberto, caso da cena em que Soledad, par romântico de Jonas, filma cenas¹⁴³

¹⁴² Além disso, o cinema de poesia privilegia a polissemia. Essa ambiguidade, relacionada às construções metalinguísticas, faz com que o leitor participe de uma *inconveniência* artística (PASOLINI, 2000, p.272), pois se submete a uma dificuldade interpretativa a fim de participar ativamente da obra, reconstruindo o percurso criativo do autor.

¹⁴³ Segundo a personagem Soledad, essas cenas são rodadas em uma localidade chamada “Deserto feliz”, mesmo

para o seu documentário sobre a escassez de água, entrevistando um senhor famoso por “encontrar” fontes subterrâneas de água. Nesse fragmento, o grau reduzido de saturação aliado a um elevado grau de iluminação resulta na impressão de monocromia das partes constituintes do cenário, apesar dessas possuírem cores distintas. Mesma situação dos trechos em que os amigos de Jonas são flagrados em uma plantação de maconha por jagunços e nas cenas em que Jonas ingere um chá alucinógeno na paisagem rochosa e árida ou, ainda, na caminhada que faz pela vegetação sob efeito das drogas. Em todos esses exemplos, há pouca ou nenhuma distinção de cor entre os elementos das cenas, cuja tonalidade ocre-bege determina a apreensão do espaço.

Já nas cenas internas, há uma fórmula inversamente proporcional à das externas, apesar de manter a temperatura de cor quente, pois os ambientes escuros possuem luminosidade mínima e com muita saturação de cor, gerando um efeito sépia, cujo jogo de sombras resulta em reflexos ocre, como podemos ver em todas as cenas do velório do pai do protagonista. Ou seja, a temperatura de cor quente, aliada ao excesso de luminosidade, reproduz, estruturalmente, a aridez do sertão decorrente do sol abundante e as cores terrosas do ambiente natural. A manipulação da cor e iluminação também aumenta a sensação de granulação da textura da imagem, o que remete às partículas de areia seca.

Além de iluminadas, as cenas que transcorrem no Nordeste possuem um uso pontual de cores vibrantes e primárias, caso do azul royal dos portões da fábrica onde trabalha a mãe de Jonas, do céu azul, do mar verde-esmeralda, da plantação de maconha e do carro dos amigos de Jonas, cujo vermelho intenso contrasta com a paisagem natural árida e de tonalidade bege (devido à iluminação e à saturação), em que os elementos nativos mal se distinguem.

Por fim, as últimas cenas do filmes, que também transcorrem em uma chuvosa São Paulo, retratam a mostra artística de Soledad sobre a escassez de água, em que as cores frias e quentes estão colocadas em um mesmo ambiente, a fim de recriar o tema da abundância e da falta de água no sertão. Dessa forma, há uma metalinguagem que refere-se aos próprios meios de estruturação fílmica, uma vez que os procedimentos utilizados ao longo do filme para enfatizar expressivamente a diferença entre espaços e valores é re-utilizado pela personagem no interior do seu universo diegético, criando uma estrutura de *mise en abyme*.

Há também óbvios exemplos de metalinguagem temática, dado que o protagonista trabalha na televisão e sua namorada é uma cineasta que está fazendo um documentário sobre a região, sendo que os recursos fílmicos utilizados parecem transitar entre a possibilidade de se fazer um filme realista ou um filme subjetivo. Fatos que reforçam a metalinguagem e o caráter

de revisitação cultural do filme, características comuns às demais produções cinematográficas contemporâneas sobre o sertão.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* a aridez do cenário é tematizada na narração do protagonista José Renato, que comenta sobre a falta de chuva na região e sobre a “infertilidade do terreno”. Já a filmagem em super-8 gera imagens pixeladas que, além de remeterem aos primórdios do cinema, constituem a principal característica de conotação estrutural da aridez do espaço, dado que a granulação proposital das imagens simula a textura de grãos de areia, gerando um efeito de “nuvem” de poeira que potencializa a aridez temática sertão.

Em especial, essa característica é percebida nas cenas diurnas em que a paisagem passa rapidamente pela janela do carro, de modo que à granulação da imagem soma-se a extrema luminosidade e a alta velocidade, elementos que tornam as imagens ainda mais indefinidas e fugidias. Isso porque, como em *Árido movie*, em algumas tomadas externas há um alto grau de luminosidade oposto a uma saturação mínima, o que gera uma discreta diferença cromática entre os elementos terrestres do cenário e um grande contraste entre esses e o onipresente céu azul e cristalino. Tal fato reforça a impressão do narrador de que “tudo é igual” no cenário, apesar dos quilômetros rodados.

A granulação das imagens também conota o estado de indefinição do protagonista Renato, que passa por um imperfeito processo de auto-descoberta, figurativizado pela figura cronotópica da estrada que ele percorre, abundantemente retratada. No filme, como em *Galileia*, o espaço sertanejo é uma Paisagem (JAKOB, 2005, 2009), dada a subjetividade envolvida na sua apreensão, explicitada pela narração em *off* e em primeira pessoa de José Renato. Essa, mais do que descrever de maneira onisciente as ações transcorridas visualmente, é um fluxo de consciência desencadeado pelo espaço. Como o ritmo da narração é fluído e sagaz, opõe-se à “monotonia” do cenário, criando uma cadência acelerada.

Se em *Galileia* a relação do protagonista com a Paisagem sertaneja é em termos de aridez humana, em *Viajo* o sertão figurativiza a solidão que o personagem sente após o término do seu casamento. Assim, a ausência de pessoas nas estradas que percorre, mencionada pelo narrador¹⁴⁴, bem como o isolamento do espaço, faz com que Renato atribua os próprios sentimentos ao espaço, enfatizando essas características em sua abordagem paisagística, fato perceptível nas Paisagens que raramente mostram pessoas. Nesse sentido, há associação entre

¹⁴⁴ Em determinado momento, cansado da solidão das estradas, Renato vai a Juazeiro, cidade de peregrinação, a fim de ter contato com pessoas.

o sertão e deserto, seja por conta da aridez, seja pelo despovoamento local.

Dessa forma, a jornada psicológica de José Roberto é potencializada pela aridez estrutural e pelas figuras da seca, caso da câmera que privilegia elementos e aspectos áridos, simulando a análise geológica que Renato executa. Esses elementos, assim como a aridez e a iluminação do sertão, são típicos do espaço segundo a leitura dos cineastas Aïnouz e Gomes, que empreenderam eles próprios uma viagem à procura do sertão e de seus elementos, cujo resultado é, primeiramente, o documentário *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004).

Dentre os elementos típicos do sertão enfatizados pela filmagem, estão as pedras e as formações rochosas que Renato examina para o seu trabalho, cuja aridez e infertilidade são reforçadas nas frases iniciais de *Galileia*, quando o protagonista afirma que “nada lembra mais o sertão do que as pedras, matéria prima da região” (BRITO, 2009, p.7). Outra figura comum ao filme e ao romance é o intenso sol, percebido sobretudo devido à iluminação “estourada” que exacerba as regras de equilíbrio da gramática cinematográfica clássica.

Este procedimento técnico-expressivo, comum a outras obras que abordam o sertão e a seca, como *Vidas Secas* (1963), simula a percepção sensorial da forte luminosidade do sertão, dando a impressão da onipresença solar, além de reforçar a associação, comum no imaginário cultural, entre a falta de água e o excesso de sol e calor.

Em *Viajo*, a iluminação estourada é percebida sobretudo nas abundantes imagens do pôr-do-sol, que reúnem em si as características mais marcantes dos dois períodos do dia e criam um jogo de sombras que enfatiza a contraposição do dia e da noite, sentida em menor grau na alternância, por meio de cortes secos, entre as cenas noturnas e diurnas.

Nessas, como nas imagens do crepúsculo, o sol estourado é filmado em contraluz, aumentando a sua intensidade e expressividade, como podemos ver na sequência dedicada à cidade de Juazeiro, em especial nas cenas dos caminhões coloridos repletos de peregrinos, em que a luz estourada é ofuscamento puro, tão intensa que domina totalmente a tela, impedindo momentaneamente a visualização de qualquer elemento além da própria claridade, relacionada à primeiridade perciana.

Apesar dessa iluminação reproduzir a temperatura de cor quente do sol, de tons dourados, como podemos ver nas cenas de entardecer ou até mesmo avermelhada, caso das cenas dos caminhões, frequentemente o excesso de luz aliado à mínima saturação cria, como em *Árido movie*, uma indiferenciação cromática entre os elementos da Paisagem, cujas cores desbotadas dão origem aos tons terrosos, que conotam a falta de água.

Por outro lado, existe um pontual uso de cores, sobretudo nas cenas em que o aspecto

humano domina, mesmo quando retratam temas áridos, caso da prostituição nas feiras, dos quartos de hotéis e motéis paupérrimos, dos bares, do colchão forrado de chita tomando sol após o sexo.

Se ao longo do filme há a ausência de imagens associadas à água e o predomínio do monocromatismo que conota essa falta, as cenas finais, em que se vê um caudaloso rio, são uma evidente metáfora do renascimento que se opera no protagonista, marcando a conclusão da jornada literal e metafórica de Renato. Isto é enfatizado pelo uso das cores, tais quais o azul profundo do rio, o azul brilhante do céu, o verde da mata circundante e, por fim, o mar esverdeado de Acapulco, em que homens saltam do penhasco no mar e que são, para o narrador-protagonista, metáfora da sua renovação psicológica e da sua disposição em “mergulhar na vida”.

No caso de *Cinema, aspirinas e urubus*, a aridez humana é representada pela solidão, pela guerra, pela seca e pelo descaso ou uso político da miséria dela advinda, caso do coronelismo, citado mais de uma vez por Ranulpho. Já a guerra da qual Johann foge é mencionada constantemente, criando um paralelo entre as duas situações, entre os dois tipos de “violência” que estão em correspondência paradigmática, pois se há a guerra, também há o descaso com a miséria do sertão, flagelado pela seca. A diferença, que ficará explícita ao fim do filme, é que a guerra, mundial, é a generalização da aridez humana, sendo que a relação particular e solidária entre os dois protagonistas é o seu contraponto. Dessa maneira, o que era para ser uma simples carona, é o mote inicial de uma relação de companheirismo fraternal, decisiva na transformação dos personagens e (também) figurativizada pelo cronotopo da estrada que percorrem.

No entanto, esse vínculo não é imediato, e o re-conhecimento mútuo é um *processo* que move a narrativa¹⁴⁵, pois ao longo do percurso os dois personagens manifestam opiniões opostas, sobretudo em relação ao sertão, cujas percepções subjetivas geram duas Paisagens do mesmo espaço. Dessa feita, Johann repudia a ideologia de Ranulpho¹⁴⁶, que no começo do filme recusa veementemente se identificar com o seu local de origem¹⁴⁷, demonstrando desdém por

¹⁴⁵ Inclusive, a narrativa parece progredir a partir do momento em que Ranulpho entra em cena, já que antes Johann parecia realizar atos isolados, sem uma sucessão causal. Ranulpho, dentre os vários passageiros que o alemão transporta, é, então, o elemento humano faltante, a partir do qual a trama se desenvolve a contento.

¹⁴⁶ Em determinado momento, em resposta a Johann, que afirma que está cansado porque “esse Brasil parece que não acaba nunca”, Ranulpho, pensando alto, afirma que “Lugar que não presta é assim. Demora pra acabar” (GOMES, 2007).

¹⁴⁷ Em determinado momento, Ranulpho se refere aos sertanejos como “esse povo”, ao que Johann questiona: “Esse povo que o senhor está falando, o senhor também faz parte dele, não é?” (GOMES, 2007). Ranulpho responde, gestualmente, “mais ou menos”, o que causa admiração e gera um novo questionamento de Johann. Nas últimas cenas, no entanto, Ranulpho critica um policial que destrata pessoas por serem flageladas e, diante da

todos os aspectos do sertão, incluindo as pessoas da região, a quem parece atribuir culpa pelos próprios males, do mesmo modo como faz o narrador de *Galileia*. Por outro lado, Johann classifica como “interessantes” situações e elementos do sertão, mesmo quando se trata de infortúnios do estio prolongado, desagradando profundamente Ranulpho, para quem essa situação é realidade cotidiana, e não algo distante e “peculiar”, como aos olhos do estrangeiro.

Ao longo do percurso, eles colocam suas visões de mundo e seus valores em constante atrito e negociação, até que, ao final, os valores díspares começam a se fundir, criando uma nova categoria de valores que ultrapassam os primeiros rumo a uma significação ainda mais ampla, em que há aceitação da outridade. Desse modo, os papéis típicos¹⁴⁸ delineados no começo do filme são modificados pouco a pouco, culminando com uma inversão dos mesmos, quando Johann embarca no trem e Ranulpho herda seu caminhão.

Nesse sentido, é importante ressaltar a simetria da narrativa, tanto em termos de *pattern* narrativo, segundo a concepção de Forster (1970), quanto de procedimentos técnicos-estilísticos, que reiteram o *pattern* da inversão de papéis, caso do paralelismo estrutural presente nas cenas iniciais e finais, muito semelhantes: o filme começa com o título grafado em branco sob um fundo cinza que, progressivamente, transforma-se em branco para, em seguida, adquirir pouco a pouco a cromaticidade característica do filme, em tons de branco, bege, marrom e preto. Esse *fade-in* branco revela lentamente Johann dirigindo o caminhão, enquanto ao fundo escuta-se, além do barulho de motores, a música “Serra da Boa Esperança”, de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves¹⁴⁹.

Já a última cena é simetricamente inversa: um *fade-out* branco faz as imagens da paisagem e de Ranulpho dirigindo o caminhão clarearem até desaparecerem por completo em uma tela dominada pela luz branca. Por fim, esta é transformada em uma tela cinza em que os créditos finais aparecem escritos em branco, ao mesmo tempo em que a música “Serra da boa esperança” volta a tocar. A música reforça, então, o aspecto cíclico da narrativa, que começa e

constatação de Johann de que o amigo fazia o mesmo, Ranulpho responde, assumindo a sua transformação: “Eu fiz o que fizeram comigo. Agora eu mudei. Posso não?” (GOMES, 2007).

¹⁴⁸ Apesar de papéis sociais, Johann e Ranulpho são representantes não-icônicos de suas “nacionalidades”, propondo um outro modelo que questiona as generalizações: Johann é o alemão pacifista e tranquilo e Ranulpho é o retirante nordestino que se afasta da imagem do imigrante iletrado, inculto e incapaz, política e socialmente, de modificar o próprio destino, prova disso é o seu sarcasmo crítico.

¹⁴⁹ “Serra da Boa Esperança/ Esperança que encerra/No coração do Brasil/Um punhado de terra/No coração de quem vai./ No coração de que vem./ Serra da Boa Esperança./ Meu último bem/ Parto levando saudades./ Saudades deixando./ Murchas, caídas na serra./ Bem perto de Deus/ Oh, minha serra./ Eis a hora do adeus/ Vou-me embora/Deixo a luz do olhar/No teu luar/Adeus!/ Levo na minha cantiga/ A imagem da serra/ Sei que Jesus não castiga/ Um poeta que erra/Nós, os poetas, erramos/Porque rimamos, também/ Os nossos olhos nos olhos/ De alguém que não vem/ Serra da Boa Esperança./Não tenhas receio,/Hei de guardar tua imagem/Com a graça de Deus!/Oh, minha serra,/Eis a hora do adeus,/Vou-me embora/Deixo a luz do olhar/No teu olhar/Adeus!”.

termina com a presença de apenas um dos seus protagonistas, em circunstâncias símile¹⁵⁰.

Essa simetria entre o início e o fim do filme indica também a sobriedade na execução do filme, revelando significados sem explicitá-los. A despedida contida dos dois protagonistas, por exemplo, foi pensada para que a personalidade de cada um se mantivesse coerente até o final (GOMES, 2007), bem como a singeleza do seu relacionamento, evitando sentimentalismos. Desse modo, os procedimentos técnicos e as relações contextuais são os responsáveis por revelar a potencia e a melancolia dessa despedida.

A construção do filme e suas soluções técnico-estilísticas privilegiam o minimalismo, sem prolixidades, fazendo com que nada “sobre”, conforme intenção manifestada do diretor no *making of* do filme (GOMES, 2007). Esse minimalismo faz com que, assim como em *Galileia*, a estrutura da obra seja seca, dada a concisão e precisão dos elementos constituintes, caso, por exemplo, da trilha sonora pouco variada, dos cenários “homogêneos”, em função dos protagonistas e do sintetismo e precisão e pontualidade das falas destes, alternadas com grandes períodos de silêncios que preenchem a tela. Os silêncios, de alta densidade, suspendem as falas em momentos em que estas poderiam desviar/competir a atenção com a atuação dos atores¹⁵¹, maximizando-as¹⁵².

Assim como em *Viajo*, em que o sertão era um duplo de José Renato, em *Cinema*, o sertão também figurativiza os estados psicológicos dos personagens. Os procedimentos acima citados reforçam o sentimento de desolação e de solidão dos protagonistas, sozinhos, imersos e emoldurados pela natureza grandiosa. A iluminação exagerada das tomadas, por exemplo, invade todos os espaços extensiva e intensivamente, de modo inversamente proporcional à capacidade de ação dos personagens, pois enquanto eles são limitados pelo espaço, seja esse geográfico ou político e pelas situações socioeconômicas, tendo suas ações cerceadas por agentes externos, a natureza domina sem restrições.

Essa solidão também é enfatizada pelos usos da câmera, caso das cenas iniciais em que

¹⁵⁰ Além dos sentidos autônomos, a música ao ser confrontada com o contexto do filme, ganha novos significados, os quais são atualizados ao fim da narrativa. Isso porque a letra da música coloca o trânsito como condição necessária para a onipresente nostalgia que vemos abordada na tela e, se no começo a música parecia remeter aos sentimentos de Johann pela sua terra natal, ao fim, acrescenta-se a estes um novo sentimento de falta, pois além de saudade da terra natal ele é privado de suas viagens pelo Brasil e de sua liberdade ao embarcar para o exílio na Amazônia. Assim, a frase que se refere à Serra da Boa esperança como o “último bem” adquire uma gradação literal e profundamente melancólica no caso de Johann, desprovido finalmente da sua nacionalidade, de sua autonomia e do sertão, seu último bem, pelo qual ele percorria com liberdade.

¹⁵¹ João Miguel Leonelli Serrano, o intérprete de Ranulpho, ganhou seis prêmios pela sua atuação em *Cinema, aspirinas e urubus*.

¹⁵² Para o cineasta Manoel de Oliveira, o principal elemento de suas obras é a atuação dos atores, de modo que os demais elementos técnico-estilísticos devem estar em sua função, sem chamar atenção demais para si (*in* MACHADO, 2005).

Johann, a única pessoa em meio à caatinga, é mostrado por meio de seu reflexo no retrovisor do caminhão ou quando o vemos abrindo uma porteira e, depois que ele sai de cena, a câmera demora-se no ambiente vazio, enfatizando a predominância da natureza, sem interferência humana, e a conseqüente solidão do protagonista. Na verdade, nesses primeiros momentos de filme, antes de Johann encontrar Ranulpho (ou os outros caronistas), existem poucas tomadas suas em *close* ou em primeiro plano, predominando planos médios e planos conjuntos, de modo a ressaltar a sua identidade em contraste com o cenário, árido e inabitado¹⁵³, ao contrário do resto do filme, em que a câmera “gruda” nos personagens. Nas cenas iniciais essa câmera é variável, filmando Johann cada vez de um jeito, como se a impaciente solidão do personagem contaminasse a câmera, que procura variação de planos e ângulos quando não há alternância de elementos diegéticos que romperiam a monotonia do protagonista.

Se na literatura, e em *Galileia*, o uso do discurso indireto livre é usado a fim de dar vazão à subjetividade dos personagens, aqui esta é construída por uma câmera que “cola” nos personagens, seja por meio dos planos, no geral próximos, a curta distância dos rostos, seja pela câmera que segue os movimentos dos atores, deslizando pelos seus corpos a fim de especificar os movimentos. O próprio cineasta, em entrevista, afirmou que a câmera é “o anjo da guarda” de seus personagens¹⁵⁴. Ou seja, a câmera opera quase em conjunção com os atores, como se fosse uma extensão dos seus corpos, deslindando significados sem a necessidade do apoio linguístico, o que torna a narrativa enxuta.

As mencionadas sequências da abertura e do final do filme atestam a manipulação dos procedimentos técnicos na construção de significados e na sua potencialização por meio da expressividade estética, dado que a estrutura reitera a aridez temática e metafórica da obra, caso dos *fade-in* e *fade-out* que, ao invés de pretos, são de um branco excessivamente luminoso, simulando a potência do sol do sertão.

A iluminação que domina a tela *per se* é qualidade pura e, por isso, remete à primeiridade peirciana, porque é apreendida imediata e sensorialmente, sem a mediação, em um primeiro momento, de outros signos. De acordo com Peirce, conforme já mencionamos, a arte se

¹⁵³ A solidão do protagonista é ainda reiterada quando ele é filmado em um tipo de plano que lembra a composição plano-contraplano, muito utilizada durante diálogos entre dois personagens, mas no qual “falta” tanto o interlocutor pressuposto por esse tipo de técnica, quanto o outro plano, simetricamente oposto. Desse modo, a solidão do personagem é enfatizada, sobretudo porque em outros momentos da narrativa, quando Johann está acompanhado, a técnica do plano-contraplano é utilizada da maneira habitual, isto é, para focar sucessivamente o protagonista e o seu interlocutor. Assim, quando Johann está sozinho no caminhão, vemos ele lateralmente, a câmera posicionada no lugar onde estaria o caronista, mas sem o plano-contraplano complementar, que apresentaria o seu interlocutor.

¹⁵⁴ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70334-5856,00.html>

desenvolve predominantemente sob o domínio da primeiridade e, segundo a nossa leitura, o cinema de poesia, assim como a Imagem, são o seu ápice. Desse modo, os raios de sol são representados pelas suas qualidades sensoriais, justificando a luz estourada tão presente no filme.

Assim, é por meio da artificialidade extrema que o filme representa a apreensão sensorial natural do mundo empírico, fazendo com que sintamos “na pele”, como diria Glauber Rocha o “drama da seca” (ROCHA, 2004, p.139). No caso, mais do que o drama da seca, temos a instauração de um contrato de verossimilhança baseado predominantemente no sensorial, do mesmo modo como em *Galileia*, sem deixar, no entanto, de referenciar e homenagear o Cinema-Novo, como podemos ver pelas cenas em que Johann, se recuperando de uma picada de cobra, está deitado em uma maca sob uma árvore e a câmera nos mostra, em contra-plongée, os galhos da árvore cobrindo parcamente a luz estourada do sol, lembrando as tomadas que metaforizam o inferno no filme *Vidas Secas*.

O mesmo procedimento é visto na cena em que Johann e Ranulpho pulam uma cerca, filmados em contra-plongée com o céu a pino em segundo plano. Ou, ainda, as cenas da estação de trem, em que o céu com o sol estourado é filmado de baixo para cima, em conjunto com um urubu que voa, cena que nos remete a algumas tomadas de Glauber Rocha e dos cinenovistas, de maneira geral. Além disso, essas imagens colocam em cena os urubus que dão nome ao filme e servem de metáfora para a aridez humana, na medida em colocam os retirantes da seca em correlação paradigmática com os animais mortos ou fragilizados em decorrência da estiagem, dos quais os urubus, animais carniceiros, se alimentam, remetendo à icônica foto de Kevin Carter, em que um urubu “observa” uma criança fragilizada deitada no chão. Novamente, percebemos a concisão e o minimalismo do filme na construção de uma imagem metafórica forte.

Na sequência do trem, são comuns as cenas e tomadas do sol e desses urubus, em um sol absolutamente branco e intenso e, mesmo nas cenas em que não se focaliza o astro, a luz dessa sequência é ofuscante, como as demais transcorridas a céu aberto. A esse respeito, o cineasta afirma que optou por “uma luz extremamente contrastada e estourada, que faz com que a geografia se torne quase sem cor, e que o céu se torne todo branco e essa luz que incomoda as pálpebras dos olhos, que é essa pra mim a luz do sertão” (GOMES, 2007).

Esta iluminação estourada, como o próprio cineasta afirma, é responsável pela uniformização das cores e, assim como nas outras obras analisadas e na tradição regionalista, representa o sol forte do sertão. No entanto, ao contrário dos cine-novistas, que estimavam esse

procedimento estético e o usavam também com fins políticos, na intenção de denunciar uma situação natural agravada pelos desmandos políticos, em *Cinema* o onipresente sol beira a irrealidade e, por isso, representa um sertão que, apesar de remeter ao empírico, adquire uma “não-espacialidade” e a-temporalidade, sendo fictício por excelência e a serviço da narrativa de personagens ali desenrolada.

Essa configuração fica explícita nas cenas que se passam dentro do caminhão, em que a improvável luz é vista do lado de fora, contrastando com o ambiente interno e transformando a paisagem em contornos de luz ou em imagens quase em preto-e-branco, caso das cenas finais, em que a luz externa invade o carro progressivamente até a transformação da tela em branca.

Na verdade, todas as sequências panorâmicas e abertas exemplificam essa configuração “monocromática”, dando à Paisagem um aspecto monótono, potencializado pela figura cronotópica da estrada, a qual, filmada na vertical, perdendo-se no horizonte, parece infinita, fazendo com que a duratividade diegética pareça estendida ao máximo, de modo a justificar a impressão – literal e psicológica – de Johann, para quem o “Brasil [...] não acaba nunca” (GOMES, 2007). Ou seja, além de reforçar o caráter mítico do espaço e da narrativa, a impressão de um Brasil infinito é potencializada pelo trabalho de cor, que dificulta a diferenciação do cenário e dá a impressão monotonia.

Mesmo o caminhão, cuja cor verde se destaca do cenário monocromático, parece desbotado, ainda que ofereça um contraste com o entorno, em tons terrosos geralmente muito claros. Na verdade, o caminhão é o único elemento que se destaca cromaticamente dos outros elementos filmicos, do cenário às roupas dos personagens, os quais mantêm uma paleta de cores uniforme, sem contraste entre cores intermediárias, de modo que não existe nem mesmo o azul do céu presente nos outros filmes, por exemplo. Em suma, usando o termo do diretor de arte Marcos Pedroso, há uma “cor conceitual” (PEDROSO *in* GOMES, 2007), criada a partir das variações de uma mesma tonalidade e com gradações de intensidade e de luminosidade.

No *making of* do filme, Mauro Pinheiro Júnior, o diretor de fotografia, fala sobre a procura e construção da imagem de sertão concebida por Gomes:

Tudo que a gente podia ter de elemento de linguagem fotográfica, câmera, uso do negativo, a intervenção química no negativo, a hora do dia, tudo isso tá ligado pra construir isso, uma sensação de realidade, o que é muito diferente da realidade em si, até porque a realidade não é filmada, porque se você optou por filmar naquele momento, você já fez uma intervenção na realidade. Então assim, lógico que a gente intervém, mas a gente intervém pra buscar a *sensação* que a gente imagina que o filme deva trazer (JÚNIOR *in* GOMES, 2007, grifo nosso).

Em *Cinema*, essa sensação da qual Júnior fala é, simultaneamente, sensorial e psicológica, dando vazão ao sertão interior dos protagonistas. Na verdade, como o próprio Júnior afirma, todos os procedimentos técnico-estilísticos visavam a criação de *uma imagem* que contasse a história de Johann e Ranulpho (JÚNIOR *in* GOMES, 2007). No caso da iluminação, ela não apenas revela *um* sertão árido pela intensidade, mas pela manutenção dos “valores cromáticos” (PEDROSO *in* GOMES, 2007,) mesmo nas cenas noturnas, cuja paleta ainda é de cores terrosas. Na verdade, o sertão de *Cinema* é, como o próprio cineasta afirma¹⁵⁵, um misto de intensa luminosidade e profunda escuridão.

Assim, nas sequências noturnas, o jogo de luzes é estético, mas também expressionista, desenhando sombras nos personagens e nos cenários que os rodeiam, potencializando a carga dramática das interações em tela, caso, por exemplo, das cenas em que Ranulpho começa a contar para Johann, que havia sido picado por uma cobra e cai no sono, a história de sua suposta migração frustrada e dos maus-tratos que sofrera. Essa cena é muito escura e a iluminação se concentra do lado esquerdo de Ranulpho, fazendo com que o seu rosto seja coberto de sombras, conforme ele se movimenta, revelando e escondendo feições.

Em outra cena, que retrata a noite que precede a despedida de Ranulpho e Johann, os dois, alcoolizados, imaginam como seria se o encontro deles, ao invés de acontecer no sertão, tivesse sido em lados opostos da guerra, simulando um “combate” fictício e os seus respectivos comportamentos. Nessa sequência, os enfoques de luz dourada, intensificam os movimentos e expressões dos atores, aumentando a carga dramática do tema.

Ainda nessa cena, como em outras noturnas, a luz está concentrada no ponto de fuga da imagem ou onde os personagens se movem, geralmente no centro, criando margens laterais absolutamente escuras, mas sem dividir simétrica e geometricamente a imagem, procedimento que nos lembra a técnica pictórica “*chiaroscuro*” e as pinturas de Caravaggio e Rembrandt, que usavam as luzes para direcionar o olhar e, mais do que isso, tornavam a visão, o mais racional dos sentidos (GREIMAS, 2002), palpável, criando texturas e densidades por meio de jogo de sombra e luz, revelando, nesse ínterim, valores e significados.

Em outro momento, talvez na cena mais metalinguística do filme, vemos Ranulpho no centro da imagem, cujas bordas escuras o emolduram, enquanto ele vasculha o interior do

¹⁵⁵ “O sertão foi eleito o cenário por se prestar bem para fazer o contraponto com o momento do filme, que marca a chegada da industrialização, e também por minha ligação afetiva com a região, quis retratá-lo com o impacto registrado na minha memória de criança – um sertão onde a luminosidade do dia ‘cega’ a vista e as noites são escuras como breu, sem vestígio de energia elétrica, fazendo com que a luz do cinema, na película, tenha este mesmo poder de ‘cegar’” (GOMES, 2008). Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entmarcelogomes.htm>

caminhão e os instrumentos de projeção cinematográfica, até que encontra a caixa das películas em celuloide dos filmetes, que ele desenrola, vendo as imagens que sem o projetor são milhares de momentos fotográficos estáticos. Ranulpho desliza essas imagens entre as mãos, não só prolongando e tentando reviver a experiência cinematográfica, como em uma tentativa de entender os meios de exibição do objeto desejado¹⁵⁶. Por fim, o personagem maravilhado, projeta na palma da sua mão as imagens em movimento, tornando a experiência cinematográfica sensorial, pois explora, ao menos virtualmente, o tato, sentido que não é usualmente relacionado à fruição filmica. Nessa cena, aborda-se tematicamente um procedimento estético amplamente utilizado na estrutura do próprio filme, os jogos de luz e sombras que, manipulados, geram as imagens e efeitos que nós vemos.

Em outra cena, Johan, utiliza a luz do projetor para criar figuras de sombra, em uma menção ao Teatro de sombras, um “antepassado” do cinema, de modo que, nessas cenas, em que predomina a linguagem visual, tanto na estrutura quanto no tema, os procedimentos cinematográficos utilizados pelos próprios personagens estabelece uma discussão metalinguística silenciosa, englobada pela narrativa maior, em *mise en abyme*.

Da mesma maneira, os mencionados filmetes publicitários, que enfatizam o próprio Cinema como gênero, ora se confundindo com este, ora se diferenciando, fazem com que a natureza do próprio filme, como *constructo*, seja exposta, pois além de aludirem à capacidade de persuasão e fascinação do Cinema, os próprios personagens tematizam, por meio de discussões, as questões relativas às linguagens e aos gêneros, como acontece quando Ranulpho percebe que a simples junção dos filmes/propagandas com a estrutura necessária para sua exibição, montada a céu aberto, “não é cinema de verdade”, propondo uma discussão sobre a linguagem que será resolvida na própria forma do filme.

Em suma, em todas essas obras, como em *Galileia*, percebemos a contribuição da seca na estruturação estética e, mais importante, na veiculação dos valores universais expressos pelas narrativas em questão. A seca, o sertão e seus elementos são, portanto, a representação metafórica de dramas sociais, mas, sobretudo, de dramas agora apresentados como individuais, foco principal das narrativas da contemporaneidade.

Isso demonstra que a retomada da tradição regionalista por estas obras se dá sob um novo paradigma, fruto de uma era na qual a globalização e a pós-modernidade, assim como as próprias visões sociológicas da pós-modernidade, transferem o foco antes dado à sociedade, ao

¹⁵⁶Essa cena nos remete ao menino Totó, de *Cinema Paradiso*, que, na ausência da experiência cinematográfica propriamente dita, revivia a mesma experiência – e não os filmes ou a narrativa – vendo os negativos dos filmes entre as mãos, contra a luz.

indivíduo, como se percebe em Zygmunt Bauman (2005) e Stuart Hall (2011), os quais focam seus trabalhos na multifacetação de uma identidade do sujeito pós-moderno.

Dessa forma, as obras da contemporaneidade se colocam frente à tradição imagética e literária do sertão e do sertanejo não como reprodutoras de uma escola, ou herdeiros de um estilo, mas ao mesmo tempo, também não o fazem como uma ruptura com essa tradição. As obras em questão fazem um processo de revisão dos valores da literatura de trinta e do cinema novo, passando pelo crivo de sua visão atual e, por sobre essa visão e propõe os seus próprios, novos valores, tanto do indivíduo, quanto do espaço que o circunda, assim como da própria estrutura narrativa, fato evidenciado pela metalinguagem estrutural e temática, frequentemente associada à intertextualidade com a tradição precedente.

PALAVRAS FINAIS

Ao longo de nossa análise, procuramos evidenciar como a aridez organiza temática e estruturalmente o romance *Galileia*, funcionando como um operador de leitura¹⁵⁷ capaz de explicitar as relações entre forma e conteúdo do romance, uma vez que a aridez define os procedimentos e construções utilizadas na edificação da obra. Nesse sentido, a aridez estrutural é dupla: de um lado, ela é responsável pela figurativização, que torna possível tanto o “reconhecimento” do mundo concreto tematizado no romance, quanto as metáforas e alegorias que dão revestimento figurativo aos valores profundos propostos no plano do conteúdo. Por outro lado, essa mesma aridez estrutural é responsável pela ritmação do romance, transformando em semi-simbolismo as impressões do narrador-protagonista e as alegorias manifestadas no plano do conteúdo e reforçando sinestesticamente a potência estética das Imagens-Paisagens trabalhadas pela figurativização.

Essa organização estrutural, em que a aridez é um operador de leitura, encontra um paralelo metalinguístico, em *myse em abyme*, na diegese do romance, na medida em que o narrador-protagonista decodifica o espaço e as culturas sertanejas, e posteriormente a civilização humana, a partir do árido, transposto para outros domínios de acordo com as associações motivadas pela sua psicologia. Assim, a aridez também é um operador de leitura para o próprio narrador-protagonista, que estabelece um percurso figurativo particular.

Se o percurso gerativo proposto pela semiótica francesa simula a “geração de sentido” partindo das estruturas profundas, passando pela figurativização, vemos isso metalinguisticamente colocado em *Galileia*, pois há um desenvolvimento gradual do conceito de sertão a partir das figuras convocadas por Adonias na sua interpretação do mundo externo, fundamentada pela sua psicologia. Dessa feita, as figuras espaciais descritas pelo protagonista e analisadas ao longo da tese, em especial nos capítulos da Imagem, mostram as relações que Adonias mantém com o seu meio, caso do sertão armadilha descrito na Imagem inaugural. Nessa, as pedras e o sol combinam-se na demarcação de um ambiente fisicamente opressor, à maneira de um invólucro, reforçando a angústia que apreende o narrador-protagonista e simulando a impressão de aprisionamento que o acomete, de modo a criar um sertão-armadilha-prisão. As figuras do sertão são, portanto, associadas às outras figuras, igualmente opressoras e hostis, caso da prisão e da armadilha.

Após essa primeira descrição do espaço, suas características intrínsecas ou secundárias

¹⁵⁷ Termo proposto pelo professor Leonardo Francisco Soares, em ocasião da banca de defesa, para classificar a nossa análise da aridez nessa tese.

deslizam para o comportamento humano familiar, conforme vimos na segunda parte do capítulo dedicado à Imagem, de maneira que a hostilidade do sertão-armadilha passa a ser associada à da família violenta a partir das suas figuras espaciais, cujas características danosas e impetuosas representam a igualmente avassaladora ferocidade familiar, como pudemos destacar ao analisar as associações entre o sol-refletor e o abuso sexual de Davi, além do próprio assassinato de Ismael, cuja motivação alegórica é o sol a pino.

Após esse suposto homicídio, há uma ruptura, potencializada pela fotografia da avó feliz, do sistema de valoração do narrador-protagonista, dando início a uma nova etapa desse percurso figurativo, pois as figuras e os valores naturais do sertão, causadores dos comportamentos familiares e atribuídos em etapa anterior apenas à família e aos seus membros, passa por uma nova transformação, que generaliza a figura do sertão como representante de toda a barbárie humana. Isso resulta em um sertão predominantemente social e cultural, e não geográfica e climaticamente árido, daí a evolução que passa da metáfora, que associa comportamentos humanos à aridez, à alegoria, que universaliza a hostilidade do sertão, invertendo os parâmetros de valores e de figurativização desenvolvidos até então.

Essa mudança também marca uma inversão da passividade do Homem, cuja violência era primeiramente tida, segundo as atribuições valorativas de Adonias, como “passiva”, dado que motivada pelo sertão e sua aridez. No entanto, com a inversão de valores, inverte-se também o papel do sertão, que passa a ser visto pelo narrador-protagonista como a consequência das ações sócio-culturais perpetradas pela humanidade, que carrega consigo a barbárie, independentemente do espaço ou tempo. Assim, ao ser transformado em alegoria da condição e violência humanas, o sertão passa de ativo a passivo.

Com isso, queremos reforçar que não só existe um percurso figurativo no romance em questão, mas que ele é compartilhado com o próprio narrador-protagonista, segundo o qual se instauram os valores e as figurativizações propostas em *Galileia*. Portanto, a aridez também é um operador de leitura para Adonias, e não só para a compreensão do romance, pois é partindo desse substantivo, transformado em conceito alegórico e metafísico, que ele tenta apreender e compreender primeiramente o sertão e sua família e, após sua transformação, a própria humanidade e sua condição.

Como operador de leitura *do romance*, a aridez também está presente na organização rítmica de *Galileia*, cuja estrutura e linguagem secas e sucintas procuram, sinestesticamente, criar uma impressão que corresponda àquilo que é tema narrativo. Do mesmo modo como segmentamos as imagens em um percurso da Imagem à metáfora e desta à alegoria, procuramos

segmentar a análise do ritmo a partir das *funções* exercidas pela aridez na estruturação rítmica do romance.

Portanto, em um primeiro momento analisamos como o ritmo simula a ansiedade do narrador-protagonista frente ao espaço e às lembranças suscitadas, sobretudo porque, conforme vimos, inicialmente o sertão é valor disfórico para Adonias. Assim, se a manifestação figurativa dessa angústia foi analisada no capítulo dedicado à Imagem, no terceiro capítulo procuramos demonstrar a sua manifestação em forma de ritmo, a qual reitera a profunda conexão entre meio e personagem.

Dessa feita, o ritmo recria a ansiedade de Adonias por meio da abundante alternância entre histórias diversas, as quais são predominantemente tensas, concisas e interrompidas bruscamente na passagem de uma a outra, gerando uma cadência narrativa tão acelerada quanto os pensamentos e sensações do narrador-protagonista. Além de remeter aos estados de Adonias, essa estrutura rítmica reforça as alegorias e metáforas propostas no segundo capítulo, na medida em que os procedimentos técnico-estilísticos que não só recriam a psicologia e a rememoração do narrador-protagonista, mas que remetem à aridez, caso, por exemplo, da concisão e das interrupções bruscas, que criam, analogamente, uma *secura* narrativa associável à aridez climática.

Do mesmo modo, vimos que a concepção de ritmo sintático e cinematográfico também remete à aridez por criar um paralelo entre esta e a aspereza linguística, oriunda das pontuações excessivas e da ausência de conectores semânticos e sintáticos que, combinados com a concisão narrativa, criam rupturas intensas e durativas que segmentam o texto, criando a impressão de baques secos. Esses procedimentos também possuem dupla função, pois, ao fazer uso limitado de recursos coesivos na passagem entre histórias ou trechos narrativos, o romance realiza uma homologia estrutural com o cinema e seu modo de organização, a montagem, em que o nexo entre as partes não é explicitada, mas mostrada em ato, na junção entre as partes.

A “sensação da forma” mimetiza, então, o tema em vários “níveis” complementares, pois remonta tanto à aridez climática quanto à metafórica, caso da simulação da rememoração angustiada de Adonias, potencializando os efeitos de sentido por meio da expressividade sinestésica e estética. Consequentemente, a aridez não é apenas temática, uma vez que da figurativização à metaforização, passando pela alegoria e ritmo, ela é transformada em procedimento a partir do qual o romance é construído, unificando-o do tema à estrutura e conduzindo a sua a leitura, de modo que os significados sejam apreendidos pelo leitor.

No entanto, a aridez, como resultado da manipulação de procedimentos técnico-

estilísticos não é característica exclusiva da literatura, estando presente em outros sistemas semióticos, cada qual com sua especificidade, caso do cinema, conforme vimos na última parte deste trabalho. Apesar de não exaustiva e detalhada, a análise dos filmes nesse último momento da tese visou exemplificar a potência da aridez como mecanismo estruturador da forma, capaz de explicitar as relações profundas entre esta e o conteúdo. Assim, mais do que *leitmotiv* temático, a aridez é um operador de leitura presente em várias esferas, tempos e manifestações da cultura brasileira, abrangendo uma grande variedade de sistemas semióticos e constituindo um assunto profícuo para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL despedaçado. Direção de Walter Salles. Brasil: Imagem filmes. 2001. DVD. “95 min.”, Cor.
- ANDRADE, M. *Sertão é coisa de cinema*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2008.
- ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. Disponível em: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>. Acesso em: 15 jul 2011.
- ANSELMO, R.C.M.S.; ARAÚJO, K.F. 1915: a seca e o sertão sob o olhar de Raquel de Queiroz. *Estudios Historicos*. Uruguai, 2009. Disponível em: http://www.estudioshistoricos.org/edicion_3/araujo-martins.pdf. Acesso em: 28 mai 2014.
- ÁRIDO Movie. Direção de Lírio Ferreira. Brasil: Europa Filmes. 2008. DVD. “118 min”. Cor.
- ARRIGUCCI JR. D. O sertão em surdina. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18330>. Acesso em: 17 jul 2014.
- A Bíblia de Jerusalém*. Nova Edição revista. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BASTOS NETO, A. O espaço, o tempo e o ser: uma análise cronotópica do romance Galileia. *Estação Literária*, v.10A, 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A.pdf#page=109>. Acesso em: 28 jul 2013.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARROS, M.L.P. *O discurso da memória: Entre o sensível e o inteligível*. 2011, 307f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOCCACCIO, G. *Decamerão*. Tradução de Raul Polillo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

- BOSI, A. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRITO, R. C.; CARVALHO, E. *Cântico para um mundo em dissolução*, 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho2.html> . Acesso em:: 15 jul 2011.
- BRITO, R. C. O novo regionalismo. *Revista Língua*, 2009. Disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11851> . Acesso em:: 15 de jul 2011.
- BRITO, R.C. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. v. 2. São Paulo: Martins, 1959.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção de Marcelo Gomes. Brasil: Europa Filmes. 2007. DVD. “101 min”, Cor.
- COMAND, M. *L'immagine dialogica: intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*. Bologna: Hybris, 2001.
- COMPAGNON, A. O demônio da teoria :literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008a.
- FIORIN, J.L. A crise da representação e o contrato. *Revista do GEL*, S. J. do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008b.
- FIORIN, J.L. Três questões sobre a relação entre Expressão e conteúdo. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, 77-89, 2003.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- GABURO, V. R.P. *O sertão vai virar gente: Sertão e identidade nacional em Afonso Arinos*. 2009, 148f. Dissertação (Mestrado em História Social das Relações Políticas) – Universidade

Federal do Espírito Santo, Vitória.

GALVÃO, W. N. A ilha do dia anterior. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 out. 2004. Mais!, p. 5

GALVÃO, W.N. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18327>. Acesso em: 17 jul 2014.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.

GOMES, M. Entrevista com o cineasta brasileiro Marcelo Gomes. s/d. São Paulo: *Revista Época Online*. Entrevista concedida a Cléber Eduardo. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70334-5856,00.html>>. Acesso em: 22/06/2015.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, A.J ; COURTES, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAKOB, M. *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.

JAKOB, M. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.

JAKOBSON, R. *A poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: __*Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p.150-207.

KADARÉ, I. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LAFETÁ, J. L. *A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LANDIM, T. *Seca: a estação do inferno*. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 1992.

LEITÃO JR.; ANSELMO, R.C.M.S. O sertão na literatura nacional: O expansionismo do projeto modernizador na formação territorial brasileira. *Revista Geográfica de América Central*. Costa Rica, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/5526>. Acesso em: 29 mai 2014.

LEONEL, M.C.; SEGATTO, J.A. *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil*. São Carlos: Edufscar, 2012.

LIPPI, L. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. *História*,

Ciências, Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6648/LuciaLippi_MANGUINHOSv5s0.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 22 jul 2014.

LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.

MACHADO, A. (org.). *Manoel de Oliveira: Entrevista para Leon Cakoff*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MANGANELLI, G. *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 1994.

MARCHEZAN, L.G. Literatura e regionalismo. In: SEGATTO, J.A.; BALDAN, U. (org.) *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999 p.79 -90.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MIGUEL, G. F. As aventuras de uma viagem. In: DICKE, R.G. *Madona dos Páramos*. Cuiabá: Cathedral Publicações/Cani&Caniato Editorial, 2008.

MORAES, A.C. R. O Sertão: um outro geográfico. *Terra Brasilis*, 2003. Disponível em: <http://terrabrasilis.revues.org/34>. Acesso em: 17 jul 2014.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, L. O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*, n.2-3, p.116-127, 2000.

NEVES, F.C. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. *Tempo*. Niterói, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100005. Acesso em: 20 mar 2015.

NOGUEIRA, A.M.C. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. 157f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

O Céu de Suely. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes. 2006. DVD. “88 min”, Cor.

OLIVEIRA, V.S. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.

PAZ, O. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEIRCE, S. C. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Abril, 1977.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, 2004. Disponível: http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrini01.html. Acesso: 15 jul 2011.

PIRES, A. D. Coivaras, Palimpsestos & Novas Lavouras. *Terra Roxa*, Londrina, 2005. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_5.pdf. Acesso em: 15 jul 2011.

RAMOS, G. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. Disponível em: http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/ribeiro_darcy_povo_brasileiro_formacao_e_o_sentido_d_o_brasil.pdf

ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RONAI, P. In: ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Versão Kindle.

SANTAELLA, M. L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SANTINI, J. Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Cerrados*. Brasília, 2009. Disponível em: <http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/106/84> Acesso em: 16 jul 2011.

SANTINI, J.; CARVALHO, P.R. "O sertão não é mais o mesmo": o Regionalismo e a Prosa Brasileira Contemporânea. Disponível em: <http://www.prp.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inicci/en/mentos/sic2008/fronteira/flashsic/animacao/VISIC/arquivos/resumos/resumo138.pdf>. Acesso em: 16 junho 2011

SANTOS, M. V. M. *O salto do cinema brasileiro contemporâneo no céu do sertão: uma análise dos filmes O Céu de Suely e Viajo porque preciso, volto porque te amo*. 2014, 165f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

SILVA, J. L. O. História, Cinema e Representação: a significação imagética do sertão no recente cinema brasileiro. *Anais do Congresso internacional de história e patrimônio cultural*, Teresina, 2008. Disponível em: http://www.anpuhpi.org.br/congresso/anais/arquivos/jose_luis.pdf. Acesso em: 15 jul 2011.

TAHAN, M. *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TOLEDO D.O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Brasil: Espaço Filmes. 2010. DVD. "75 min", Cor.

VIEIRA, M.D.S. O cangaço no cinema brasileiro. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. v.2, n.12, p.63-74, 2011.

XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

XAVIER, I. Cinema Nacional: táticas para um tempo sem estratégias. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v.18, 81-86, 2000.

XAVIER, I. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. *Nos Destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Edições Bagaço, 2008.
- AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, D.L.P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2010.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma historia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BERND, Z.; DE GRANDIS, R. (org.). *Imprevisíveis Américas; questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra, DC Luzzato, ABECON, 1995.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLLE, W. *Grandesertão.com*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 2006.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CHIAPPINI, L. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, A. (Org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. p. 665-702. v. 2.
- CLARK, N. P. *Faca-face de um feminino sertanejo: Impressões de um regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito*. 2011, 208f. Dissertação (mestrado em Literaturas e outras áreas do conhecimento) – Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em : <
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9914/1/DISSERTACAO_NATHALIA_CLARK.pdf
>. Acesso em: 28 jul 2013.
- COHEN, J. *A plenitude da linguagem*. Coimbra: Almedina, 1987.
- CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICE, T; ZOLINI, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 295-304.
- CORTELLAZZO S.; TOMASI, D. *Letteratura e cinema*. Roma-Bari : Laterza, 1998.
- COSTA, A. *Immagine di un'immagine*. Torino: UTET Libreria, 1993.

- COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.
- CUNHA, E. *Os sertões*. Centaur, 2012. Versão Kindle.
- D'ANDREA, M.S. Galileia: o conflito épico de um sertão urbanizado. *Graphos*, v. 12, n.2, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/10911/6116>. Acesso em: 20 jul 2013.
- DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (org.). *Alguma prosa: ensaios sobre Literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2007.
- FECHINE, Y. , MANSUR, A. *O road movie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco*. Disponível em: http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/AMANDA_NOGUEIRA.pdf. Acesso em 15 set 2010.
- FERREIRA, C.E.O. Regionalismo na contemporaneidade: as vozes da crítica no em torno de Galileia. *Anais do SILEL*, Vol. 2, N. 2, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/2516.pdf>. Acesso em: 28 jul 2013.
- FERREIRA, L. (dir.). *Árido movie*. Brasil: Europa, 2008. Color, 118 min.
- FILHO, A. R. A. Uma Imagem Que Resistiu ao Tempo: O Nordeste e o Nordeste no Filme Cinema Aspirinas e Urubus. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1175-1.pdf>. Acesso em 15 de julho.
- FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- GALVÃO, W. N. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A.J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- GROSSMANN, J. (org.) *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1993.
- GUAGNELINI, G.; RE, V. *Visione di altre visioni: intertestualità e cinema*. Bologna: Archetipolibri, 2007.
- HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HANCIAU, N. Entre-Lugar. In: FIGUEIREDO, E.(org.). *Conceitos de Literatura e cultura*.

Juiz de Fora/Niterói: Editora da UFJF/UFF, 2005.

HANSEN, J.A. *Alegoria*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HELENA, L. Uma sociedade do Olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, 2004. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/view/2174/1732>. Acesso em: 15 jul 2011.

HOHLFELDT, A. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, L. (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p.127-150.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KOTHE, F.R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRYSINSKI, W. *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEAL, W. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: Editora Universitária, 1982.

LEITE, S. F. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito. *Anais do VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas* – Universidade do Minho 2009/2010 Disponível em:

http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_maria_leonel.pdf. Acesso em: 15 jul 2011.

LIMA, E. O. A.; VIEIRA, M. D. S. O passado no presente: Identidade e Utopia no Sertão híbrido de “Árido Movie”. *Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste* – Campina Grande, 2010. Disponível:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0396-1.pdf>. Acesso em: 15 jul 2011.

LINS, L. A Galileia de Ronaldo Correia de Brito. *Prosa Online*, Recife, 2008. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?t=a_galileia_de_ronaldo_correia_de_brito&cod_Post=137090&a=96. Acesso em: 15 jul 2011.

MANZOLI, G. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci Editore, 2003.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOURA, M. C.; ANDRADE, F. G. Literatura e Memória: o Sertão no romance Galileia de Ronaldo Correia de Brito. *Anais do X Encontro de história oral*, Recife, 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270428043_ARQUIVO_ArtigoB.pdf. Acesso em: 15 jul 2011

MÜLLER, A. Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e

urubus. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/2_adalberto.pdf>. Acesso em 15 de julho de 2011.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, L. O cinema da retomada. In: VILARON, André Botelho et alii (orgs.) *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005.

NOVAES, C.C. *Cinema, Aspirinas e Urubus: da tradição da literatura à cinematografia contemporânea*. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/CLAUDIO_NOVAES.pdf>. Acesso em 15 set 2010.

OLIVEIRA, A. C. M. A.; LANDOWSKI, E. (eds.) – *Do sensível ao inteligível: em torno da obra de A.J.Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

OLIVEIRA, V.S. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

OLIVEIRA, V.S. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

OLIVEIRA, E. C. L. Árido (road) Movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano. *Contemporâneos: Revista de artes e humanidades*, 2011. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n7/dossie/arido-movie-sujeito-e-o-espaco-no-novo-cinema-pernambucano.pdf> Acesso: 15 jul de 2011.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

PELLEGRINI, T. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, 2004. Disponível: http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrini01.html. Acesso: 15 jul 2011.

PIETROFORTE, A.V. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004

PIRES, A. D. Coivaras, Palimpsestos & Novas Lavouras. *Terra Roxa*, Londrina, 2005. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_5.pdf. Acesso em: 15 jul 2011.

RIBEIRO, E.F. *A paródia bíblica em Galileia de Ronaldo Correia de Brito*. 2011, 101f. Dissertação (mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, Sergipe. Disponível em: <http://bdtd.ufs.br/tde_arquivos/14/TDE-2011-08-19T095413Z-553/Publico/ELIZABETH_FRANCISCHETTO_RIBEIRO.pdf>. Acesso em: 20 jul 2013.

RIBEIRO, E.F. O patriarcalismo em Galileia de Ronaldo Correia de Brito. *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura*, v.4, 2012. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXTO_IV_SENALIC_108.pdf>. Acesso em: 28 jul 2013.

RODRIGUES, A. K. *A Viagem no Cinema Brasileiro: Panorama dos Road Movies dos Anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – UNICAMP, Campinas, 2007.

SÁ, A.F.A. *O sertão globalizado em “Galileia”, de Ronaldo Correia de Brito*. *Anais do I Cielli*, Maringá, 2010. Disponível em: <http://www.cielli.com.br/downloads/57.pdf>. Acesso em: 15 jul 2011

SANTINI, J. A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo. *O eixo e a roda*, v.20, n.1, 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/Poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2020,%20n.1/05-Juliana%20Santini.pdf>. Acesso em: 28 jul 2013.

SANTOS, F. V. dos. *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

SANTOS, J. S. Imagens de velhice e loucura em Ronaldo Correia de Brito. *Anais do XVI CNLF*, 2012. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_2/177.pdf>. Acesso em: 28 jul 2013.

SAVERNINI, E. *Índices de um Cinema de Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

SHIAVO, S. Sertão uno e múltiplo ou “lua pálida no firmamento da razão”. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1721>. Acesso em: 15 jul 2011.

SILVA, C.P. A construção da regionalidade no conto Livro dos Homens, de Ronaldo Correia de Brito. *Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea: O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais*, 2012. Disponível em: <<http://www.gepec.unir.br/anais/htdocs/pdf/Carla%20Piovezan%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 28 jul 2013.

SILVA, J. L. O. História, Cinema e Representação: a significação imagética do sertão no recente cinema brasileiro. *Anais do Congresso internacional de história e patrimônio cultural*, Teresina, 2008. Disponível em: http://www.anpuhpi.org.br/congresso/anais/arquivos/jose_luis.pdf. Acesso em: 15 jul 2011.

SILVA, M.R. Na viagem pelo sertão de Galileia, outras modulações regionais. *Navegações*, v.5, n.2, p.134-142, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/12782/8542>>. Acesso em: 28 jul 2013.

- SILVEIRA, M. F. A imagem do sujeito distorcido em “Árido Movie” e “Essa Terra”. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/MANOELA_FALCON.pdf. Acesso em 15 jul 2011.
- STAM, R. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TATIT, L. *Análise semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, L. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: EDUNESP, 2001.
- VASCONCELOS, S. G. T. Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). *Revista do CESPUC*, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/%282002%2903-Migrantes%20dos%20espa%27os.pdf>. Acesso em: 15 jul 2011.
- VICENTINI, A. Regionalismo literário e sentidos do sertão. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/3140>. Acesso em: 15 jul 2011.
- ZILBERBERG, C. *Razão e Poética do Sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.