

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA**

***GRANDE SERTÃO: VEREDAS E CARTILHA DO SILÊNCIO: A REALIDADE SE
RECOMPÕE PELA TRAVESSIA DA MEMÓRIA***

Albaniza Alves dos Santos

Natal/RN

2018

ALBANIZA ALVES DOS SANTOS



Grande Sertão: Veredas e Cartilha do Silêncio: A realidade se recompõe pela travessia da memória



NATAL/RN - 2018.

ALBANIZA ALVES DOS SANTOS

***GRANDE SERTÃO: VEREDAS E CARTILHA DO SILÊNCIO: A REALIDADE SE
RECOMPÕE PELA TRAVESSIA DA MEMÓRIA***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como exigência para a obtenção do título de **Doutora em Estudos da Linguagem**, na área de concentração: **Literatura Comparada**.

Prof^a Dr^a Edna Maria Rangel de Sá (orientadora)

NATAL/RN

2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Santos, Albaniza Alves dos.

Grande sertão: veredas e cartilha do silêncio: a realidade se recompõe pela travessia da memória / Albaniza Alves dos Santos.
- Natal, 2018.
213f.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Edna Maria Rangel de Sá.

1. Erotismo - Tese. 2. Rememoração - Tese. 3. Rosa e Dantas - Tese. 4. Tradição regional - Tese. I. Sá, Edna Maria Rangel de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.091

Albaniza Alves dos Santos

**GRANDE SERTÃO: VEREDAS E CARTILHA DO SILÊNCIO: A REALIDADE SE
RECOMPÕE PELA TRAVESSIA DA MEMÓRIA**

BANCA EXAMINADORA

Orientadora

Prof^a Dr^a Edna Maria Rangel de Sá

Examinador

Prof^o Dr^o José Luiz Ferreira - UFRN

Examinador

Prof^o Dr^o Francisco Fábio Vieira Marcolino - UFRN

Examinadora

Prof^a Dr^a. Maria Aparecida da Costa - UERN

Examinadora

Prof^a Dr^a Marília Gonçalves Borges Silveira - IFRN

Natal, 24/07/2018

Dedicatória

Dedico esta tese e deixo uma imensa gratidão e o meu amor aos meus pais, Maria Tereza e Batista, por representarem, em sua simplicidade, a força que me despertou desde cedo para trilhar o caminho das letras.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não é fruto de um empenho exclusivamente individual. Mas, ele é, ao longo deste percurso de leituras e re-leituras, uma soma de esforços, nascidas a partir da representatividade de outros que, pelos mais distintos elos, corroboraram para a expressão final destas páginas. Aqui, trago de minha memória, cada um deles, dividindo com todos esta minha vitória. Esta é a forma de expressar o meu mais sincero agradecimento.

A Deus, Senhor de minha vida, por fazer-se luz em meu caminho, concedendo-me este momento singular e feliz, desejo de meu coração, dedico toda a minha gratidão.

Ao Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN pela grande oportunidade.

À banca de qualificação, professores José Luiz Ferreira e Maria Sueli da Costa, pela leitura atenta e sugestões relevantes ao desenvolvimento da tese.

À banca examinadora da tese, professores José Luiz Ferreira, Francisco Fábio Vieira Marcolino, Maria Aparecida da Costa e Marília Gonçalves Borges Silveira, pela leitura crítica e participação na Banca Examinadora.

Aos professores do Programa pelos ensinamentos durante as aulas.

À minha orientadora, Prof^a Edna, pela oportunidade, incentivo, carinho e acolhimento de sempre.

Ao meu professor Humberto Hermenegildo, pelas aulas prazerosas, sabedoria sempre recordada em mim.

Aos meus filhos, Ewerton, Ívinna e Lorena, razão de meu viver, pelo amor, carinho e paciência a mim dedicados, como também a compreensão de minhas tantas ausências em suas vidas.

Aos meus irmãos, Antonio, Humberto e Arinaldo, pelo exemplo de luta, determinação e amor a mim deixado.

Ao meu amor Derivaldo, amigo, companheiro e esposo, por ter deixado minha vida mais leve com sua presença e apoio, incentivando-me sempre a alçar voos ainda mais altos, culminando no apoio incondicional à construção desta tese.

Cada grande obra literária é uma resposta sobre o que é a vida e sobre quem é a vida.

Alceu Amoroso Lima

A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.

(Grande Sertão: Veredas, p. 434)

[...] as palavras carregam o peso do sentimento

(Cartilha do Silêncio, p. 335).

SUMÁRIO

1 Introdução	12
2 A tradição regionalista: breves questões conceituais	19
2.1 Permanências da tradição na moderna literatura brasileira	19
2.2 A modernidade literária brasileira à luz da tradição regional.....	23
2.3 <i>Grande Sertão</i> : particularidades locais com arranjos de universalidade.....	31
2.4 A <i>Cartilha</i> na trilha da continuidade regionalista e da tradição rosiana	40
3 Memória: uma circulação de vozes no <i>Sertão</i> e na <i>Cartilha</i>	56
3.1 Rememoração: uma dança de memórias no <i>Sertão</i>	56
3.2 Memórias: a <i>Cartilha</i> como abrigo do passado.....	64
3.2.1 A violência recordada.....	73
3.2.2 O silêncio na trilha da matéria recordada	80
3.2.3 O mundo recordado no caderno.....	87
3.2.4 Alegorias da circularidade: movimento e parada no clarão da memória	93
3.3 Memórias: <i>um silêncio de ferro</i>	106
4 O erótico: entre o campo do desejo e o da violação em <i>Grande Sertão</i>	110
4.1 Uma conversa sobre o erótico	110
4.2 O desejo contido de Riobaldo.....	115
4.3 Na ambivalência entre o desejo e a culpa.....	132
4.4 A fala silenciosa do olhar: identidades multifacetadas.....	139
5 Na <i>Cartilha</i>: o desejo manifesto de dona Senhora	151
5.1 A expressão da chama erótica em a <i>Cartilha</i>	151
5.2 Romeu Barroso: a mudez da libido no corpo desejoso	156
5.3 O desejo e as interdições no silêncio da <i>Cartilha</i>	170
5.4 A <i>Cartilha</i> : uma travessia de olhares para trás.....	176
5.5 A faceta da linguagem erótica de baixo corporal	182
5.6 O <i>Sertão</i> e a <i>Cartilha</i> : expressão de um desejo em silêncio	188
6 Considerações finais	199
Referências	206

RESUMO

Esta pesquisa ocupa-se da investigação das redes intertextuais entre as obras *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, publicada em 1956, e *Cartilha do Silêncio*, de Francisco José Costa Dantas, de 1997. Buscamos o fazer da escritura através de suas semelhanças e diferenças, no que tange às categorias analíticas da rememoração associada à figuração da tradição literária constituída, da alegoria da circularidade e do erótico, como elementos de composição dos romances. A partir da noção de intertextualidade (CARVALHAL, 2003) e dialogismo (BAKHTIN, 1997), fundamentos da literatura comparada, compreendemos que a menção de um escritor a outro sugere, nesse contexto, tanto a continuidade da tradição quanto a sua problematização ou reinvenção, o que, segundo Antonio Candido (2000), ajuda a constituir o “sistema literário” brasileiro. Nessa direção, a obra de Francisco Dantas integra esse sistema, dando continuidade à tradição literária regionalista, e, em particular, à ficção de Rosa, nos quadros da literatura brasileira contemporânea. Para a discussão acerca da memória, adotamos os estudos de Ecléa Bosi (1994), Le Goff (1996) e Paul Ricoeur (2007). Nas reflexões sobre o movimento circular das obras, elegemos a sistematização teórica de Walter Benjamin (1984) e Kothe (1986), no que se refere à noção de alegoria. Sob essa perspectiva, foi possível perceber que a memória faz a (re)construção da narrativa do *Sertão* e da *Cartilha* como expressão da fragmentação, instigando o movimento descontínuo. As obras investigadas se inscrevem sob o princípio da não imobilidade, da alegoria da circularidade em torno do que vivem suas personagens, de uma memória que escapa ao encadeamento lógico da matéria recordada, porque feita de “retalhos” e esquecimento, de desejos sentidos e silenciados, de um tempo conjugado a outros tempos, do ir adiante e do recuo imediato. Para a discussão do erótico, o pensamento de Georges Bataille (2004) e o de Octavio Paz (1994) nos serviram de aporte teórico. A partir deles procuramos analisar as vontades intensas e não permissivas, face às “imposições sobre as quais repousa o mundo da razão” (BATAILLE, 2004). Em suas singularidades, Rosa e Dantas trazem à expressão de seus romances o signo das contradições da existência, entre a aparência e o que se oculta nela, entre a vontade e os interditos.

Palavras-chave: Erotismo. Rememoração. Rosa e Dantas. Tradição regional.

RESUMÉN

Esta pesquisa se ocupa de la averiguación de las etapas intertextuales entre las obras *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, publicada en 1956, de la *Cartilha do Silêncio*, de Francisco José Costa Dantas, de 1997. Buscamos hacer la escritura a través de sus semejanzas y diferencias, en lo que dicen las categorías analíticas de la rememoración asociada a la figuración de la tradición literaria constituida, de la alegoría de la circularidad de lo erótico, como elementos de composición de los romances. A partir de la noción de la intertextualidad (CARVALHAL, 2003) e dialogismo (BAKHTIN, 1997), fundamentos de la literatura comparada, comprendemos que lo mencionado de un escritor a otro sugiere, en este contexto, tanto la continuidad de la tradición cuanto la problematización o reinención, lo que, según Antonio Candido (2000), ayuda a constituir el “sistema literario” brasileiro. En esta dirección, la obra de Francisco Dantas integra este sistema, dando le continuidad a la tradición literaria regionalista, y en particular, a la ficción de Rosa, en los cuadros de la literatura brasileira contemporánea. Para la discusión de la memoria, adoptamos los estudios de Ecléa Bosi (1994), Le Goff (1996) e Paul Ricoeur (2007). En las reflexiones sobre el movimiento circular de las obras, elegimos la sistematización teórica de Walter Benjamin (1984) e Kothe (1986), en lo que nos referimos a la noción de alegoría. Sobre esa perspectiva, fue posible percibir que la memoria hace la (re)construcción de la narrativa del *Sertão* y de la *Cartilha* como expresión de la fragmentación, instigando el movimiento discontinuado. Las obras investigadas se inscriben sobre el principio de la no inmovilidad, de la alegoría de la circularidad a cerca de lo que viven sus personajes, de una memoria que escapa al encadenamiento lógico de la materia recordada, porque está hecha de “recortes” y de olvidos, de deseos sentidos y silenciados, de un tiempo conjugado a otros tiempos, de ir adelante y de volver de inmediato. Para la discusión de lo erótico, el pensamiento de Georges Bataille (2004) y el de Octavio Paz (1994) sirvieron de aporte teórico. Que a partir de ellos buscamos analizar las voluntades intensas y no permitidas, delante las “imposiciones sobre las cuales reposa el mundo de la razón” (BATAILLE, 2004). En sus singularidades, Rosa y Dantas traen la expresión de sus romances el signo de las contradicciones de la existencia, entre la apariencia y lo que se oculta en ella, entre la voluntad y los interdictos.

Palabras-clave: Erotismo. Rememoración. Rosa y Dantas. Tradición regional.

ABSTRACT

This research deals with the investigation of the intertextual networks between the works *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa, published in 1956, and *Cartilha do Silêncio*, by Francisco José Costa Dantas, 1997. In order to make the writing through its similarities and differences, as regards the analytical remembrance categories associated with the figuration of the literary tradition constituted, the allegory of circularity and the erotic, as elements of composition of the novels. From the notion of intertextuality (CARVALHAL, 2003) and dialogism (BAKHTIN, 1997), comparative literature foundations, we understand the mention of one writer to another suggests, in this context, that both the continuity of the tradition and its problematization or reinvention, which, according to Antonio Candido (2000), helps to constitute the Brazilian "literary system". In this direction, Francisco Dantas' work integrates this system, giving continuity to the regionalist literary tradition, and, in particular, the Rosa's fiction, in the frames of contemporary Brazilian literature. To discuss about memory, we adopted the Ecléa Bosi's (1994), Le Goff's (1996) and Paul Ricouer's studies (2007). In the reflections on the circular movement of the works, we chose Walter Benjamin's (1984) and Kothe's (1986) theoretical systematization, as far as the notion of allegory is concerned. From this perspective, it was possible to perceive that memory makes the (re)construction of *Sertão* and *Cartilha* narrative as an expression of fragmentation, instigating the discontinuous movement. The investigated works are inscribed under the principle of non-immobility, of the circularity allegory around what their characters live, of a memory that escapes the logical chain of remembered matter, because they were made of "patchwork" and forgetfulness, of sensed and silenced desires, of a time combined with other times, of going forward and of immediate retreat. To discussion about the erotic, Georges Bataille's (2004) and Octavio Paz's thoughts (1994) served as a theoretical contribution. From them, we try to analyze the intense and non-permissive wills, in view of the "impositions on which the world of reason rests" (Bataille, 2004). In their singularities, Rosa and Dantas bring to the expression of their novels the sign of the existence contradictions, between appearance and what is hidden in it, between will and prohibitions.

Keywords: Eroticism. Rememoration. Rosa and Dantas. Regional tradition.

1 Introdução

Em nossa dissertação de mestrado *Grande Sertão: Veredas e Don Quijote de La Mancha: Melancolia em Trânsito*, partimos da noção de intertextualidade e de literatura comparada a fim de buscar fundamentos teórico e crítico para nortear a análise comparativa entre as obras aludidas, procurando destacar, nessas obras, o estabelecimento de aproximação e distanciamento. Trata-se de uma dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2009. Nela, discutimos como a narrativa rosiana dialoga com o romance de Cervantes, tendo como base de nossa análise os cavaleiros andantes: jagunço Riobaldo e don Quijote, de modo a perceber a relação de singularidades e parentescos no trato dado à problemática da melancolia, enquanto expressão de coisas inacabadas e do movimento espiral.

Nas duas obras, analisamos o retroceder das personagens, feito um eterno retorno, quebrando com a ordem linear do tempo e das histórias narradas. Discutimos esse retorno como a recorrência do momento infindo e do desigual. A repetição presente, nas narrativas investigadas, não se caracteriza pela ótica do igual, pois está firmada pela diferença ao romper com o idêntico, contando e re-countando diferente a história narrada. Elementos como o processo de rememoração na fala do narrador, a persistência do prefixo “re” nos vocábulos, a expressão “meio” e a canção de Siruiz que está sempre na boca de Riobaldo, são algumas formas de representação da descontinuidade ou da quebra do narrar progressivo. Esse jogo de vai-e-vem percorre as duas narrativas, portal que faz pensar o mundo sempre aberto a renovações e mudanças permanentes.

O presente trabalho ocupa-se da investigação das redes intertextuais entre as obras *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, publicado em 1956, e *Cartilha do Silêncio*, de Francisco José Costa Dantas, de 1997. Nessa direção, reiteramos aqui parte significativa da discussão em torno da noção de intertextualidade e de literatura comparada, uma vez que o trabalho versa sobre dois escritores da literatura brasileira de diferentes contextos históricos, o romance de Rosa situado nos anos 50 e o de Francisco Dantas nos anos 90, ambos do século XX.

A literatura pressupõe verdades múltiplas, travessias, feixe de relações permanentes com outros textos, em que o mundo, a vida, o homem, são simulados e revisitados, de modo que o dizer fabulatório torna-se uma mobilidade de linguagem

constituída por absorções e transformações, parentescos e dessemelhanças. Tomar o texto literário nessa perspectiva, conforme Tânia Carvalhal (2003) é, de algum modo, reverter a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências, compreensão segundo a qual se impõe uma causalidade determinista na produção literária. Para a ensaísta, se essas noções contribuíram para se pensar acerca da individualização da obra,

[...] a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra [...] A investigação das redes intertextuais e o exame dos modos de absorção e de transformação permitem que se avaliem os processos de apropriação criativa, favorecendo não só o conhecimento das peculiaridades dos textos, mas também a compreensão dos procedimentos de produção literária (CARVALHAL, 2003, p. 20).

A noção de intertextualidade contribui, então, para se pensar aspectos inerentes às relações interliterárias, subtraindo traços de dependência ou originalidade. “Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, 2003, p. 20). Trata-se, então, de se priorizar o espaço de diálogo interativo entre textos e valores culturais diversos, elidindo, de alguma forma, o sentido negativo de fontes e influências, e a partir dessa compreensão do diálogo interativo também podemos observar como um escritor, salvaguardando as singularidades que lhe são próprias, dá continuidade à tradição literária constituída no seu país.

Tomar o texto como uma pluralidade de vozes que se entrelaçam nos limites de uma obra é perceber a sua natureza dialógica, uma vez que é da natureza da própria linguagem que o constitui o permanente contato com outros textos e outras linguagens. Bakhtin (1997, p. 42), ao analisar a obra de Dostoievski, denomina de discurso polifônico:

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

No romance *Cartilha do silêncio*, do escritor contemporâneo Francisco Dantas, nascido a 18 de outubro de 1941, em Sergipe, Riachão do Dantas, a questão da memória, do esquecimento e do erotismo, articulada ao movimento de coisas infindas, é um fio condutor da ficção do autor. Assim, procurando nos deter na investigação dessas

questões, nosso estudo intenciona estabelecer relações dialógicas entre a ficção do escritor sergipano e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

O jagunço narrador rosiano diz que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumos” (GSV¹, p. 170). O que nos diz quão “difícil” é construir nossa compreensão diante das narrativas em estudo, linguagem lapidada, “pensada”, capaz de arrancar suor do próprio pensamento, rompendo rumos que o narrador danteano afirma: “das meias palavras, das adivinhas ideias, desse afago de olho – que somente a funda intimidade e a mesma gota de sangue podem emprestar um sentido” (CS², p. 197).

Mesmo reconhecendo que a relação entre os textos literários se situa para além dos “traços de dependência ou originalidade”, verificamos também a recorrência de procedimentos literários realizados por determinados autores, cujas obras apontam, implícita ou explicitamente, para uma tradição constituída de autores e obras já consagrados pela crítica literária. Nesse entendimento, a alusão de um escritor a outro pode significar tanto a continuidade da tradição quanto a sua problematização ou reinvenção. No contexto da literatura brasileira, a relação estabelecida entre escritores e suas produções literárias constitui o que Antonio Candido (2000) denominou de “sistema literário”, ao se referir ao processo formador da literatura brasileira, representando uma tradição literária constituída nas letras brasileiras desde o século XVIII.

O sistema literário a que se refere Candido implica a “*continuidade ininterrupta*” da tradição na modernidade literária, através de procedimentos literários, dos mais diversos, adotados por autores da ficção moderna e contemporânea. Tomamos, aqui, o referido sistema como algo sempre aberto e dinâmico, onde obras e autores se cruzam em permanente diálogo, fazendo interagir obras que integram o cânone literário e obras que ainda não mereceram, por parte do público leitor e da crítica especializada, uma atenção devida.

A partir da noção teórica e crítica de Candido (2000), discutimos como a obra de Guimarães Rosa integra o “sistema literário brasileiro”, dando continuidade à tradição literária constituída no Brasil, sob o viés do regionalismo universal, também seguido por Francisco Dantas. Ao lermos a obra contemporânea de Dantas, somos arremessados pela

¹ A partir daqui iremos nos referir ao romance de ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, por GSV.

² Trataremos a partir daqui o romance de DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, como CS.

voz da personagem Mané Piaba, onde a palavra “é ou não é?” (CS, p. 234), ao que nos parece fazer menção ao jagunço Riobaldo, já que para este também “tudo é e não é” (GSV, p. 13). Evidenciam-se aí sinais de relações interativas entre as duas obras à luz de um procedimento literário, marcado pelo eixo ambivalente e paradoxal da linguagem, para dizer da alma das coisas e da experiência humana no sertão. Na particularidade de seu chão, Riobaldo lembra: “o que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente” (GSV, p. 114). A sofrência do homem terreno atinge a todos, independentemente do meio social ou fator econômico em que se está inserido, à qual está sujeita a condição humana, tornando-se possível porque é próprio da ficção literária ampliar as fronteiras da geografia física para atingir o ser, a existência. Segundo Antonio Candido (2011, p. 119),

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século³ (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita.

Embora inspirado ainda no exemplo europeu, “a velha mãe pátria deixara de ser para nós como termo a ser enfrentado e superado” (ibid, p. 119). Conforme ainda Candido (2011, p. 117), esse processo pode ser chamado de dialético

[...] porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresenta como forma de expressão).

Considerando as singularidades dessa tensão dialética, Guimarães Rosa e Francisco Dantas se inserem, respectivamente, no contexto do século XX e XXI, nessa “integração progressiva de experiência literária e espiritual” porque herdaram essa condição dialética que move a literatura brasileira entre a particularidade local e o alcance cosmopolita de suas obras. Relacionar *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Cartilha do Silêncio*, de Francisco J. C. Dantas, é o desafio a que ora nos propomos. Buscamos o fazer da escritura através de suas semelhanças e diferenças, no que tange às categorias analíticas da tradição regional, da rememoração associada à figuração do silêncio, da memória, do erótico e do movimento circular como elementos de composição

³ O crítico faz referência ao contexto do século XX.

dos romances. As referidas obras parecem jogar com o tempo, não adotando a técnica tradicional de encadeamento linear do contar, efetivando-se como prática da descontinuidade de ações. Dito assim, as narrativas trazem como figuração um tempo coabitado de outros tempos, a fim de dizer da materialidade multifacetada da coisa narrada. Essa falta de encadeamento provoca uma espécie de ludicidade entre o presente e passado, de forma que temos um constante retomar das coisas e a memória como um artifício do tempo responsável por essa tarefa.

A memória vai revelando-se como a empreendedora do tempo, e é através dela que chegamos a nos interessar pelo passado visando compreender o presente (LE GOFF, 1996). Nessa compreensão, temos a figuração de tempos simultâneos no exercício de rememoração instaurado nas narrativas literárias, recorrentemente realizado pelas personagens através do ato de lembrar, do esquecer e do silêncio, como artifício para dizer o não dizível ou tornar oculto seus desejos mais íntimos.

Grande Sertão: Veredas e *Cartilha do Silêncio* trazem como elaboração fictícia os feitos do “agora”, do que ainda se está vivendo no face a face como exercício de reflexão e de reavivamento do que se viveu. Com isso, o que é realizado e vivido pelas personagens não tomamos como uma simples repetição do passado em suas lembranças, mas como uma tensão entre a matéria recordada e o presente em que elas estão situadas. Esse embaralhamento de ontem e de hoje, feito pelo viés da rememoração fundamenta a trama narrativa das obras investigadas. Nesse caminho de movimentos circulares e disjuntivos, presentes nos romances, ganham relevo os mais diferentes sentimentos das personagens, como o sofrimento de manter preso dentro de si seus desejos em agonia, num re-fazer das aflições diárias: “Retorço meus dias: repensando” (GSV, p. 292); “[...] são lembranças, queixumes, segredinhos e tudo mais que comporta e que lhe dá sentido à vida” (CS, p. 14).

A metodologia de trabalho é de cunho bibliográfico e consiste na prática comparatista, conforme citamos anteriormente. Nessa direção, tomaremos como ponto de partida o próprio universo literário para procedermos ao exame crítico dos romances em estudo, procurando identificar pontos de contatos ou relações intertextuais e dialógicas entre eles. A fim de procedermos ao exame crítico das obras, tomaremos como orientação de leitura a sistematização de literatura comparada feita por Tânia Carvalhal (2003), em seu livro *O próprio e o alheio*, a noção de dialogismo, segundo a perspectiva bakhtiniana da linguagem como espaço de circulação de vozes diversas (BAKHTIN, 1997).

A noção de sistema literário e tradição, segundo a perspectiva de Antonio Candido, nos ajudará a pensar o romance de Francisco Dantas em sua relação com a tradição regionalista brasileira, e, em particular, com a tradição literária rosiana. Para a discussão acerca da memória, adotamos o pensamento crítico de Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade* (1994) e de Le Goff, em *História e Memória* (1996). No que diz respeito às reflexões sobre o silêncio, as obras que se seguem fundamentam nossa leitura: Orlandi (2007), *As formas do silêncio*, e *No limiar do silêncio e da letra*, de Maria Lúcia Homem (2012). Reportamo-nos a Georges Bataille (2004), em *O Erotismo* e Otávio Paz (1994), *A dupla chama*, para a reflexão das figurações do erotismo nas obras.

A tese está organizada em quatro capítulos, a saber: no primeiro, intitulado **A tradição regionalista: breves questões conceituais**, enfatizamos a continuidade da tradição literária, vista em Rosa e em Francisco Dantas, tendo o regionalismo brasileiro como particularidade e fio condutor de suas obras; no segundo, **Memória: uma circulação de vozes no Sertão e na Cartilha**”, analisamos como as ficções estudadas são construídas por diferentes vozes de memórias das personagens, de sorte que são elas a constituírem todo o corpo ficcional a partir de um movimento circular incessante de idas e vindas, de lembranças e esquecimentos, de avanços e recuos; no terceiro capítulo, **O erótico: entre o campo do desejo e o da violação em Grande Sertão**, discutimos a imagem erótica e a relação homoafetiva, recorrentes no romance, mediante discussão acerca de tabus e interditos sociais, a partir da sistematização teórica de Bataille (2004) e Octavio Paz (1994). A análise focaliza, em *Grande Sertão*, a expressão de desejo de Riobaldo e seu recuo diante da proibição na presença de Diadorim, considerando-se o peso e os códigos de interditos no contexto, onde as personagens manifestam suas paixões, seus medos, suas culpas. No quarto capítulo, **Na Cartilha: o desejo manifesto de dona Senhora**, sob a mesma perspectiva teórica, dedicamos um estudo sobre a figuração do erotismo no romance *Cartilha do Silêncio*, detendo-nos, sobretudo, na personagem dona Senhora, analisando seu desejo erótico em face de uma realidade de determinações e proibições, em que o sentir é, igualmente, silenciado. Encerramos nosso trabalho com as **Considerações finais**, espaço do registro conclusivo de nossa análise, seguida das **Referências Bibliográficas**.

No conjunto dos capítulos deste trabalho, procuramos demonstrar como os romances analisados refletem a dor humana na representação das personagens submetidas aos cantos sem saberem rege-se na vida. Nesse sentido, ambas as obras parecem criar um movimento labiríntico da existência, um abismo crescente, simplesmente uma

“travessia”, sob o viés da “duvidação” e do fluxo permanente, razão pela qual este trabalho deve ser encarado também como inquietação e possibilidades de leituras de um “escute desarmado” (GSV, p. 105).

2 A tradição regionalista: breves questões conceituais

2.1 Permanências da tradição na moderna literatura brasileira

A tradição significa o gesto da entrega de algo ou de alguma coisa a alguém dentro de um contexto determinado, estando, assim, ligada diretamente à ideia de transmissão de hábitos, costumes, lendas, crenças, conhecimento, enfim à cultura de um povo. Essa entrega, por sua vez, nos faz pensar que se trata de algo que transita de mãos em mãos ou que é repassado de geração a geração. A partir dessa compreensão, Antonio Candido (2000) associa o sentido de tradição à noção de continuidade literária, a fim de pensar na formação do sistema literário brasileiro. Nesse sistema, tudo se configura dentro de um *processo cumulativo* ininterrupto que conduz a uma cadeia de continuidade de obras e autores. E, através desse processo de re-condução, não raras as vezes encontramos autores da literatura brasileira inscreverem o passado literário como presença ativa em suas obras, em suas mais variadas vertentes ou tendências. Dentre esses escritores, citamos do nosso poeta, Jorge Fernandes, o poema “Remanescente”, presente no *Livro de poemas de Jorge Fernandes*, publicado em 1927. Leiamos o poema:

Sou como antigos poetas natalenses
 Ao ver o luar por sobre as dunas...
 Onde estão as falanges desses mortos?
 E as cordas dos violões que eles vibraram?
 Passaram...
 E a lua deles ainda resplandece
 Por sobre a terra que os tragou
 E a terra ficou
 E eles passaram!
 E as namoradas deles?

E as namoradas?
 São espectros de sonhos...
 Foram braços roliços que passaram!
 Foram olhos fatais que se fecharam!

Ah! Eu sou a remanescente dos poetas
 Que morreram cantando...
 Que morreram lutando...
 Talvez na guerra contra o Paraguay!

Vemos, no poema, a voz do presente e a voz do passado lírico em um movimento convergente, no qual se encontra uma espécie de comunhão. Nessa convergência de vozes líricas, entendemos que há, nos termos aqui estabelecidos, vibrações da tradição literária

que ressurgem como “remanescença”. Jorge Fernandes insere, em seus versos, a tradição lírica de seu estado, ora comparando-se a ela, como no verso inicial: “Sou como antigos poetas natalenses”; ora, afirmando ser a própria remanesença dos poetas com os quais se identifica: “Ah! Eu sou a remanesença dos poetas”. Sobre essa questão, reiteramos o pensamento de Araújo, para quem o poeta traz, em seus versos, a representação “do desejo dos potiguares no sentido de afirmação de uma tradição local”⁴. Nesse passado lírico recordado, o poema “Remanescente” remete à ideia de “tocha”, significando a continuidade literária, conforme ensinamento de Antonio Candido.

Sob esse ponto de vista, vale a pena citarmos mais uma vez a compreensão que faz Araújo desse mesmo poema, no artigo *Tradição regional e processo de modernização: tensões da literatura*, “a imagem dos antigos seresteiros natalenses, emoldurada pelo luar e pelas dunas que cercam a cidade, aparece como tradição poética local, raiz onde se fixa a identidade do poeta, voz lírica que ressoa encoberta num véu saudoso”.

O procedimento de revisitar a tradição literária inserindo-a no interior da nova obra criada é mesmo uma recorrência na literatura brasileira contemporânea. Encontramos a adoção desse procedimento, por exemplo, no conto de Dalton Trevisan (2009, p. 145), intitulado “Capitu sou eu”. Seu título, de imediato, já nos remete à obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, em particular à história de Capitu, mas ficando evidente para o leitor que se trata de uma retomada da representação feminina sem repetir o sentido do texto machadiano. No conto, se observarmos o comportamento da professora na cena amorosa com um de seus alunos, cuja atitude da iniciativa da prática sexual não se confunde com a da personagem de Machado de Assis, então, a retomada desse passado literário passa por um novo processo de invenção criativa. É o que verificamos na seguinte passagem do conto:

A suposta aprendiz, na verdade, mestra com louvor em toques e blandícias.

- Agarre. Sim. Com força. Assim.

[...]

- E mate a tua sede!

Se domina com fluência quatro ou cinco línguas, mas graduada é a linguinha poliglota em ciências e artes.

- Estou fazendo direito? Ai, meu amor, vem... Eu quero tudo. Você todinho. Mais seu... (TREVISAN, 2009, p. 145).

⁴ ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Tradição regional e processo de modernização: tensões da literatura no Rio Grande do Norte*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/xvii.html>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

À vista disso, entendemos que a narrativa de Dalton Trevisan atualiza a obra citada de Machado de Assis, na medida em que a traz do cenário do século XIX para o século XXI, dando voz à personagem feminina. No conto, é interessante ressaltar, a personagem tem salário, possui carro, é professora de literatura brasileira, fala várias línguas, portanto, sugere a ideia de mulher independente, de modo que suas atitudes e comportamento se configuram como representação feminina no contexto da sociedade moderna.

Ao trazer o passado literário para o miolo de sua ficção, o escritor termina por dar continuidade à tradição literária a que ele pertence. Pensando assim, essa inscrição do passado literário no presente nos permite dizer que “os antigos poetas natalenses”, no caso do poeta Jorge Fernandes, e a voz de Machado de Assis, através da personagem Capitu, no conto de Dalton Trevisan, ressoam na modernidade como um legado literário herdado pelos escritores. Sob esse aspecto, afirma Candido:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo (2000, p. 24).

É bem verdade que não estamos falando simplesmente de uma mera repetição da tradição na modernidade literária, mas de um diálogo sem a perda das singularidades de vozes em relações interativas. Nesse entendimento, gostaríamos de citar o pensamento de Roberto Schwarz (apud ARANTES, 1997, p. 34): “[...] Não se trata da continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante”. Nesse caso, a tradição integra um movimento dinâmico, na medida em que a sua retomada implica, a um só tempo, permanência e atualização do passado literário.

Candido (2000), em *Formação da literatura brasileira*, distingue “manifestações literárias” de “literatura propriamente dita”, a fim de também contribuir com a discussão acerca da continuidade literária no país. Para ele, essa continuidade literária consiste no “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitam reconhecer os traços dominantes de uma fase” (2000, p. 23). Tais “denominadores comuns” caracterizam a tradição literária brasileira, a partir de alguns elementos, recorrentemente, ligados entre si: por um lado, os relacionados à língua, tema, imagens; por outro, os associados à natureza social e psíquica. Esses elementos dotam a literatura brasileira de um todo orgânico de civilização, constituindo um conjunto de produtores literários, um conjunto

de receptores e um mecanismo transmissor, sem os quais não há literatura como sistema. A literatura “para se configurar plenamente como sistema articulado, ela depende da existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 2000, p. 15-16).

A tradição funciona como “uma espécie de transmissão da tocha entre os corredores”, elemento decisivo para a “formação da continuidade literária” brasileira, tendo se iniciado, no século XVIII, com os poetas árcades, e sendo consolidada com a literatura romântica, no século XIX. Dessa forma, a produção literária anterior a esses dois momentos são chamadas de “manifestações literárias”, e não “literatura propriamente dita”, porque no contexto anterior aos poetas árcades, não tínhamos constituída nossa literatura como “sistema”, um conjunto de elementos de natureza social e psíquica, que uma vez articulados, “fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2000, p. 23).

Após discutir, sob a perspectiva da dialética, a expressão local e o sentimento exótico, o crítico vê surgir daí uma tendência da literatura regionalista brasileira. Essa expressão é vista na obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão, como lembra Araújo (2008, p. 119) ao tratar do elemento de “celebração da flora tropical por meio do sistema erudito da poesia europeia”. Ainda sobre esse contexto literário, citamos o comentário de Araújo:

[...] pode-se abordar a tradição regionalista como uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode recorrer a ela para compreender momentos decisivos da moderna literatura brasileira, de modo a promover releituras da permanência dessa tradição no sistema literário como um todo (2008, p. 119).

Essas “dominantes construtivas” como elemento formador da “moderna literatura brasileira”, significam a promoção de “releituras da permanência dessa tradição” na modernidade literária. Com isso, significa também que um escritor está sempre recebendo a “tocha”, a que se refere Antonio Candido, de escritores do passado, ao mesmo tempo em que repassa a outros do presente, e dessa relação dinâmica entre suas obras nasce o sentido da tradição literária. Nesse sentido, compreendemos que o regionalismo de 30 foi imprescindível à formação da nossa literatura como sistema, e pode ser pensado como elemento-chave de continuidade literária na cena cultural brasileira contemporânea.

O próprio Francisco Dantas, no jornal *O Galo* (2000), ao referir-se ao regionalismo, afirma o seguinte:

Começo dizendo que não aceito sem reservas a expressão regionalista. Nos meus 30 anos de magistério, me habituei a ouvir o termo regionalismo usado com tal imprecisão, que todas as vezes que topo com ele, só para não me aborrecer, fecho os olhos e lhe empresto um sentido cristalizado. Entendo que a expressão literatura regionalista serve apenas para balizar a localização geográfica: literatura de ambientação em cidade pequena, ou afastada das metrópoles, ou em zona rural. E esse sentido, umas vezes apenas constatório, como uso aqui; outras vezes mosqueado de rajadas pejorativas, tem largo uso [...]Trocando em miúdos, na hora de se relacionarem obras regionalistas, elas são sempre selecionadas e escolhidas levando-se em conta apenas o que ostentam de mais superficial: a ambientação rural ou provinciana. Por isso mesmo, quase não se fala em poesia regionalista, visto que não é da natureza do poema se demorar em indicações de traços geográficos. Esse é o critério que prevalece. É o mais difícil [...]

A saída para o regionalismo contemporâneo tem essas duas faces: em primeiro lugar, o escritor tem de mergulhar no próprio chão, comungar da sua identidade, escutar as vozes da tradição penetrar no seu substrato, sem o que redundará numa literatura anódina e indiferenciada; e depois extravasar ostentando mão dos recursos expressivos mais adequados, com firmeza e ousadia, apanhados do opulento cabedal de todas as literaturas, e aclimatando-os a suas necessidades [...] O isolamento cultural deve ser evitado a todo custo, é estratégia inviável que desemboca na esterilidade. Se entendermos por nacionalismo a exclusão das fontes estrangeiras caímos no provincialismo; mas se o entendermos com cautela contra a fascinação provinciana por essas fontes, estaremos certos. O segredo é o equilíbrio.

Grande Sertão: Veredas e *Cartilha do Silêncio*, respectivamente, de Guimarães Rosa e de Francisco Dantas, são obras inseridas no contexto da literatura moderna, sob o viés da tradição regionalista. Em suas ficções, os autores retomam expressões de um universo considerado rústico, costumes, falas de personagens vinculadas ao ambiente rural, nos dando a compreensão de que o regionalismo é dado como passado atualizado no presente, legado transmitido de um escritor a outro, conforme veremos mais adiante.

2.2 A modernidade literária brasileira à luz da tradição regional

O regionalismo integra à tradição literária brasileira, constituindo-se, desde o momento de consolidação do nosso sistema literário, como componente chave da consciência local, na expressão de nossas realidades mais típicas. Nesse sentido, o “conto sertanejo” trouxe como representação social o homem rude, seus aspectos pitorescos e sentimentos. Sobre isso, diz Candido:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no ‘conto sertanejo’, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos

européus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o "conto sertanejo", que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético (2011, p. 121).

A literatura brasileira, expressando a “autodefinição da consciência local”, na figuração do homem rural pelos moldes do pitoresco e do jocoso, compreende tanto o ponto de vista social quanto o estético. Ainda sob esse ponto de vista, Antonio Candido considera o decênio de 1930 como o mais importante para a firme afirmação da literatura brasileira, com o chamado romance regionalista. Diz ele:

Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente, como em um ou outro livro de José Lins do Rego (Banguê) e sobretudo Graciliano Ramos (S. Bernardo), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político. Mas, ao mesmo tempo, tal limitação determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história (2011, p. 131).

Para Candido, os modernistas criaram um ambiente favorável à literatura regionalista, na medida em que sua “alegria turbulenta e iconoclástica [...] preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica” (CANDIDO, 2011, p. 132) acerca dos problemas sociais e políticos do decênio de 1930.

Em “Literatura e subdesenvolvimento”, o crítico discute o regionalismo como fator essencial para retratação da realidade local e o toma como expressão literária atual, sendo mantida “a dimensão regional como objeto vivo” na literatura brasileira, na articulação que faz entre a literatura e a vida social e histórica:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante.

[...] é preciso redefinir criticamente o problema, verificando que ele não se esgota pelo fato de, hoje, ninguém mais considerar o regionalismo como forma privilegiada de expressão literária nacional; inclusive porque, como ficou dito, pode ser especialmente alienante. Mas convém pensar nas suas transformações, lembrando que sob nomes e conceitos diversos prolonga-se a mesma realidade básica (CANDIDO, 1989, p. 158).

Trata-se de uma abordagem que, ao focalizar o dado local e humano do povo brasileiro, leva o regionalismo a se estabelecer como expressão da realidade nacional concreta. De acordo com Luís Bueno,

[...] a ideia de que a literatura, vista sob o ponto de vista histórico, pode ser encarada como um sistema que inclui também aspectos que ultrapassam os limites do texto, em especial a recepção que se fez e se faz dele [...] vê a tradição literária como algo em andamento e não objeto estático capaz de ser capturado e congelado sem traumas num livro de história literária (2006, p. 15).

Nessa linha de raciocínio, vemos que as peculiaridades locais podem ultrapassar “os limites do texto”, dizerem muito além de uma paisagem local, o que é especialmente tratado sob o olhar da “recepção”, quando se encara a literatura dentro de uma visão histórica. Dessa forma, a tradição literária está sempre em rotação, pois participa de “um processo cumulativo” e contínuo, aceso também nas brasas do tempo.

Dentro desse espírito de continuidade literária como elemento chave de nosso sistema literário, está também o legado deixado pelos modernistas aos autores da literatura de 30.

Dessa forma, a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros (BUENO, 2006, p. 55).

Nesse contexto, o romance de 30 enfatiza uma figura chave e decisiva na configuração da narrativa: o “fracassado”. As personagens estão sempre adentrando em marés de decadência, de forma a projetar elos de proximidade entre os “modernistas e os romancistas de 30”; entre “sociais e intimistas”, conforme pensamento de Bueno:

A distância, apesar da proximidade, entre os modernistas e os romancistas de 30; a proximidade, apesar da distância, entre ‘sociais’ e ‘intimistas’: ambas as coisas podem ser mais bem sentidas se projetadas numa figura a que o romance de 30 dedicou toda sua energia de criação, o fracassado (BUENO, 2006, p. 74).

Como figura literária que simboliza a ideia do fracassado, tomemos a título de ilustração personagens do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, em que o narrador Paulo Honório revela a decadência de seu antigo patrão. Eis abaixo o trecho da narrativa:

Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes para fazer o filho doutor, **acabara morrendo do estômago e de fome sem ver na família o título que ambicionava**. Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha moço (Luís). Encontrei-o no bilhar, jogando bacará, **completamente bêbado** (RAMOS, 1978, p. 15).

O romance esquadrinha os acontecidos em seu entorno, fazendo-nos reconhecer a necessidade de discutirmos conjuntamente o estético e o histórico, a literatura se articulando às questões políticas e ao mundo exterior. Isto fica claro no narrar de Paulo Honório, como se vê na passagem transcrita abaixo:

Um dia Azevedo Gondim trouxe boatos de revolução. O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado.
- É um fim de mundo. Padilha, esfregou as mãos:
- Afinal a postema rebentou, com os diabos! A noite o chefe político escreveu-me pedindo armas e cabroeira. De madrugada enviei-lhe um caminhão com rifles e homens (RAMOS, 1978, p. 158).

Consideramos valiosa a compreensão de Bueno, no sentido de que no contexto do decênio de 30, sob o regime ditatorial de Vargas, vivia-se quase numa total impossibilidade de se ter a realização de qualquer projeto, ou de se ter uma visão otimista da vida, por isso o romance regionalista⁵:

[...] é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30 (BUENO, 2006, p. 76-77).

Daí, entendermos que tudo é medido de acordo com o compasso da miserabilidade ao redor da existência do homem no referido contexto histórico e social. “Mergulhar o mais profundamente” nas “veredazinhas” da realidade do homem, vendo cada “palmo” de sua condição, é o que é fincado na representação literária do romance social de 30 e herdado por escritores de gerações adiante.

⁵Luís Bueno (2006) destaca como o romance de 30 traz a presença do “outro” como problemática central, ao incorporar figuras marginais (o pobre, o vaqueiro, o camponês).

Ainda sobre a natureza do fracassado presente no romance de 30, a passagem transcrita abaixo de *São Bernardo* reitera o que ilustramos antes acerca desse mesmo romance. Estamos nos referindo ao estado de decadência e desolação a que chega o próprio Paulo Honório. Após perder a esposa Madalena em suicídio e ser abandonado pelos funcionários de muito apreço -, dona Glória e seu Ribeiro, ele mesmo vai descrevendo seu estado de fracasso e desolação:

Um dia em que, assim de **braços cruzados, contemplava melancolicamente** o descaroador e a serraria, João Nogueira me trouxe a notícia de que o Fidélis e os Gama iam remexer as questões dos limites. E o pior era que o Dr. Magalhães estava noutra comarca.

- **Belezas da revolução**, comentou Nogueira. Um funcionário inamovível! E um juiz decente como o Magalhães! um juiz íntegro!

Encolhi os ombros, desanimado. João Nogueira desanimou também. Paciência. (RAMOS, 1978, p. 163-164)

[...]

Anteontem e ontem, [...] o que apareceu foi um grande **desgosto. Desgosto e a vaga compreensão** de muitas coisas que sinto.

Sou um homem **arrasado**. Doença? **Não**.

[...] Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. **Não tenho doença nenhuma.**

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos **sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros.**

[...] Cinquenta anos! **Quantas horas inúteis!** [...] Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. **Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o Diabo e levar tudo?** (RAMOS, 1978, p. 165)

[...]

Hoje **não canto nem rio.**

Se me vejo ao espelho, a **dureza da boca** e a **dureza dos olhos me descontentam.** (RAMOS, 1978, p. 168)

[...] De longe em longe **sento-me fatigado** e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:

- **Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.** (RAMOS, 1978, p. 170).

Temos aí a figuração de um sujeito que vai gradativamente se definhando e em cujo fracasso reside também uma atmosfera de pessimismo e descrença em dias melhores quanto à realidade exterior. Basta observar que o Brasil, no decênio 30, viveu intensos conflitos sociais, políticos e econômicos. Nesse período, lutas ideológicas, tais como: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo se estabeleceram, no mundo, como forças políticas diversas. De um lado, o imperialismo e o capital se expandem e se consolidam, em meio a crises financeiras; por outro, encontram-se resistências em Forças Populares. No território nacional brasileiro, lembra Lafetá:

[...] é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio Vargas e seu populismo trabalhista. A consciência de luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes (2000, p. 28).

Sobre a arte e a literatura brasileira, Lafetá distingue a fase heroica, modernismo de 20, da fase de 30, em razão da aguda consciência política deste último:

[...] enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte) (2000, p. 28).

Para compreendermos a relação entre a literatura e a vida social, dentro do contexto indicado, pensamos ser esclarecedor a reflexão de Lafetá (2000) ao colocar que nos anos 20 o movimento modernista caracterizou-se pela necessidade de atualização das estruturas e da linguagem. Seu foco principal era basicamente o *projeto estético*, enquanto nos anos de 1930, a literatura se abre a uma maior problematização sobre a realidade social brasileira, daí a natureza de seu *projeto ideológico*.

Nesse cenário de conflitos sociais, políticos e culturais, surge, de modo efetivo, o romance regionalista de 30. Nele, os problemas sociais dos brasileiros ganham visibilidade no romance de denúncia, conforme afirma Lafetá:

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 posição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletariado (Jubiabá, por exemplo) e do camponês (*Vidas secas*) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade (2000, p. 30).

Ao lado desses romances mencionados na citação acima, também é representativo do período em discussão, dentre outros, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. O romance, publicado em 1930, traz como problemática principal a representação do drama vivido pelas personagens em razão da grande seca de 1915. Na narrativa, o agravamento da estiagem assola toda a Região Nordeste, atingindo ricos proprietários de terras e simples vaqueiros, de modo que, ambos, passam a viver enroscados no drama da terra. Nessa trama narrativa, vemos: dona Maroca se desfazer do gado; o vaqueiro Chico Bento obrigado a partir com a família; Conceição, personagem instruída do livro, partir junto a

sua avó - Mãe Nácia -. Nessa obra, o sentimento de angústia e o sofrimento nos mostram tanto os problemas sociais da época, como a fome e a miséria, quanto o drama da existência vivido pelas personagens. Em forma de ilustração, trazemos o trecho da narrativa que relata o episódio em que Chico Bento, vaqueiro de dona Maroca, após partir com sua família, enfrenta as mazelas da vida, o sofrimento e a humilhação:

Só por um milagre iam aguentando tanta fome, tanta sede, tanto sol.

O comer era quase Deus fosse servido.

Às vezes paravam num povoado, numa vila. **Chico Bento, a custo, sujeitando-se às ocupações mais penosas, arranjava um cruzado, uma rapadura, algum litro de farinha.** Mas isso de longe em longe. E **se não fosse uma raiz de mucunã arrancada aqui e além, ou alguma batata-braba que a seca ensina a comer, teriam ficado todos pelo caminho**, nessas estradas de bairro ruivo, semeado de pedras, por onde eles trotavam **trôpegos, se arrastando e gemendo.**

[...]

A pobre da burra, que vinha sustentando Deus sabe como, com casca seca de pau e sabugos de monturo, **foi emagrecendo, descarnando, até ficar uma dura armação de ossos**, envolvida num couro sujo, esburacado de vermelho (2004, p. 68, grifos nosso).

O romance elucidava bem a articulação do *projeto ideológico*, a que se refere Lafetá, sobre o romance de 30, ao trazer para o plano da linguagem problemas sociais, a angústia do brasileiro mediante o drama da terra, da fome e da miséria. Nele, a figura do proletariado, na representação do homem “rude” do sertão nordestino e a decadência de ricos fazendeiros, resulta da catástrofe da grande seca de 1915.

Para Chiappini,

[...] se é verdade que o regionalismo como movimento e criação de obras serviu a políticas nacionalistas estreitas e totalitárias, como à do “Sangue e Solo” de Hitler ou à da “França Profunda” de Vichy, não é menos verdade que também tem nesses e em outros países, contestado essas mesmas políticas e aproximado solidariamente o leitor da cidade do homem pobre do campo, auxiliando-nos a vencer preconceitos, respeitar a diferença e alargar nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro de classe e de cultura (1995, p. 154).

O regionalismo, atendendo em parte “a políticas nacionalistas estreitas e totalitárias”, e, em outra parte, sendo-lhe também uma contestação, é um registro literário marcado por contradição e antagonismo. Aproxima “solidariamente o leitor da cidade do homem pobre do campo”, de modo a “alargar nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro”, fazendo caminhar, lado a lado, forças totalitárias e o proletariado, a sede pelo poder e a miséria humana.

A estudiosa discute o regionalismo brasileiro articulado à economia do país e à política econômica do exterior, o que revela o modo como o escritor de período estava atento aos avanços do capitalismo. Com isso, a literatura é compreendida em suas perspectivas antagônicas (avanços e recuos, pessimismo e otimismo) em relação ao que incorpora da vida social e histórica:

[...] a literatura tende a recontar o processo ora como decadência ora como ascensão, ora com pessimismo, ora com otimismo, dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína. Quando consegue superar o otimismo autocentrado das elites ganhadora ou o simples ressentimento das frações perdedoras, expressando o modo como o pobre “paga o pato” em um e outro caso, ela supera também os limites estreitos da ideologia, para virar forma de conhecimento e vivência solitária dos diferentes problemas do homem pobre brasileiro (CHIAPPINI, 1995, p. 155).

Seja como for, o fato é que a literatura regionalista se dá para além da cor local, compreendendo outras realidades do mundo à fora. De acordo ainda com Chiappini, o regionalismo, sendo também um fenômeno universal, não é um movimento fora de moda, mas algo que se atualiza:

[...] porque não se deixou enganar pelo aparente simplismo dessa tendência, hoje volta à moda meio sem querer, só porque permanece intrigado pelas questões teóricas, estéticas e éticas que o regionalismo não deixou de levantar ao longo de, pelo menos, um século e meio (1995, p. 154).

Alfredo Bosi, ao questionar o que há de extremismo em torno do que se colocou como duas vertentes da literatura brasileira – o romance voltado para “causas do povo” e o romance psicológico, ligado “à vida interior”, nos permite compreender quanto soa impreciso separar as duas tendências. Diz ele:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos *romance social-regional/romance psicológico*, ajuda só até certo ponto o historiador literário: passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa (BOSI apud BUENO, 2006, p. 32).

Ora, isso significa que, para além do referido “limite didático”, numa mesma produção romanesca, podemos identificar o entroncamento dos diferentes registros – o social e o psicológico -, daí o reconhecimento de Bosi segundo o qual se pode ver nas obras regionalistas o componente psicológico. Sob esse ponto de vista, tanto *Grande Sertão: Veredas* quanto *Cartilha do Silêncio* trazem, cada um à sua maneira, componentes

literários voltados para a realidade social e componentes voltados para a realidade íntima das personagens, conforme veremos mais adiante.

2.3 *Grande Sertão*: particularidades locais com arranjos de universalidade

No Jornal O Galo (2000), Dantas, ao se reportar à vitalidade da literatura regionalista, critica quem diga que escrever sobre as raízes locais é algo saturado, uma vez que, de acordo com ele, “em arte não há temas esgotados”. O escritor sergipano continua: “Há, sim, costume ainda citar Barthes, que diz mais ou menos isso: *Os temas são poucos numerosos: os arranjos é que são infinitos. Ou Medina: Afinal, na história da literatura não são as fontes que secam. São os bebedores*”. O que nos leva a perceber o desafio ao qual estão sujeitos os escritores que buscam a vibração da palavra em suas narrativas, como elo de “arranjos” tradutores de temas semelhantes, todavia dito de maneira diferente. Ainda nessa direção, o autor da *Cartilha* fala:

Quando aqui ou ali desponta um escritor de excelente envergadura, isso se deve apenas e unicamente ao talento e ao esforço individual. É o caso de Machado de Assis, só urbano: de Guimarães Rosa, só regional. É óbvio que ambos tiveram de ambientar seus personagens em algum espaço, pois a grande arte trabalha com a particularidade concreta e não com abstrações. Rosa, na zona rural de Minas, que conhecia tão bem. Machado, no Rio de Janeiro, que também conhecia bem. Nenhum é mais universal do que o outro. Não é o ambiente geográfico que gera a universalidade em literatura, a sua força e durabilidade. Mas sim, a excelência da interpretação operada com tal expressividade que gera o convencimento, a beleza, a empatia, o deleite, a ilusão de encantadora sabedoria (JORNAL O GALO, Ano XI – nº 2 – fevereiro, 2000).

Enquanto expressividade, “o ambiente geográfico” e particular do sertão rural de Minas e zona rural de Sergipe, de Rosa e de Dantas, respectivamente, são o espaço onde circulam as peculiaridades do local, ambientados pelo relato individual das personagens. Os romancistas operam, na linguagem de suas criações, uma força de expressão capaz de ir além dos limites regionais e se ampliar como “arranjos” de universalidade.

Circunscrever a obra de Guimarães Rosa na referencialidade do regionalismo local que se transmuda em universalidade não é dizer nada de novo. Muitos estudiosos já se debruçaram sobre a temática, mas aqui precisamos reafirmar essa compreensão da obra a fim de melhor contextualizar os romances em estudo nos quadros da literatura brasileira regionalista. Nosso interesse é ver como essa tradição passa por Rosa, no sentido da continuidade da vida literária brasileira, e expressa sua linha de força nos textos literários

contemporâneos, em particular à obra de Francisco Dantas, um dos objetos de investigação de nossa tese.

No que se refere ao contexto da obra de Guimarães Rosa, quanto aos costumes e à ambientação dos Campos Gerais, o que Bosi diz sobre as *Primeiras estórias* também se aplica ao conjunto da obra de Guimarães Rosa:

[...] As paisagens serão outras, mas trata-se sempre do contexto social do vaqueiro, do agregado, do pequeno sitiante o mais das vezes isolado, ou do morador de algum vilarejo perdido, algum daqueles ‘comercinhos’ espalhados no meio das Gerais (2003, p. 34).

De fato, quem lê a obra de Guimarães Rosa, logo percebe quanto da paisagem humana, da paisagem da natureza e da cultura rústica do sertão de Minas, se projeta na rede de sua linguagem. Na criação literária do autor, os dois tipos de paisagem se confundem e se desenham aos olhos do leitor como se constituíssem uma só unidade: “Cavalo que ama o dono, **até respira do mesmo jeito**. Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais arredondada recortada. Viemos pelo Urucúia. **Rio meu de amor é o Urucúia**. O chapadão – onde tanto boi berra” (GSV, p. 71, grifos nosso).

Para Fernandes,

Em Guimarães Rosa [...] a constituição dos personagens e dos seus dramas excede a inserção espacial/geográfico e temporal, sobretudo porque trata dos problemas do ser, dos problemas da existência, a qual aparece como experiência humana total, ampla (2007, p. 92).

Se considerarmos a presença recorrente de temas difundidos em *Grande Sertão*, tais como: culpa, pecado, erotismo, medo, forças antagônicas entre o bem e o mal, Deus e o diabo, a angústia vivida por Riobaldo diante de não poder viver o amor de Diadorim, somos de imediato inclinados a reconhecer que o regionalismo de Rosa se traduz em matéria geral da experiência humana. A linguagem tecida na trama de sua narrativa escapa às particularidades da região de Minas, ganhando relevo os aspectos gerais da existência. Para além da geografia física dos campos Gerais, *o Sertão* traduz as particularidades do mundo local em problemas gerais da humanidade, atingindo o geral no particular, de tal maneira que o sertão se intensifica e se amplia. Nesse tom de amplitude do regionalismo de Rosa, Lourival Holanda (2011) afirma:

A definição de sertão se expande do geográfico, espaço de uma larga comunidade cultural, lugar comum (e *lugar-comum*) de certas propriedades

climáticas, para abranger um estado de espírito, uma atitude ante a vida. Sertão, para além de ser um conjunto de práticas, de ideias e imagens que se articulam em múltiplos significados trazidos pela tradição e que perfazem a percepção coletiva do que chamamos cultura sertaneja. É também a prefiguração de um modo de ver a vida⁶.

Essa “percepção coletiva” da expansão da “cultura sertaneja” que consiste no “modo de ver a vida”, em sua natureza rústica, é o que vemos, por exemplo, na passagem do romance a seguir:

Um jagunçando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade. São árvores que pegam poeira. A gente às vezes ia por aí, os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados (GSV, p. 70).

Na ficção rosiana, a vida do homem do sertão se apresenta atada a constantes riscos em face do leito de armaduras de um jagunço que trabalha em prol de sua própria lei. Riobaldo, ao viver “jagunçando”, traz consigo o medo do mundo e do outro, no medo de si mesmo, como se esse mundo o fizesse agente de seu próprio medo: “[...] diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto” (GSV, p. 95), diz o próprio narrador. E nesse mundo de “tempos loucos”, o homem humano parece desumanizar-se “feito burro bruto”, encolhido em seus medos e entufado pela ganância, conforme revela a transcrição abaixo:

Bala vinha. O cerrado estrondava. No mato, o mêdo da gente se sai ao inteiro, um mêdo propositado. Eu podia escoicear, feito burro bruto, dá-que, dá-que. Umás duas ou três balas se cravaram na borraina da minha sela, perfuraram de arrancar quase muita a paina do encheio [...] Eu não cabia de estar mais bem encolhido. Baleado veio também o surrão que eu tinha nas costas, com poucas minhas coisas. E outra, de fuzil, em ricochete decerto, esquentou minha côxa, sem me ferir [...] se enfiou imprensada, entre mim e a aba da jeriba! Tempos loucos... Burumbum!: o cavalo se ajoelhou em queda, morto quiçá, e eu já caindo para diante [...] Atravessei aquilo, vida tôda... De mêdo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo aquêlo mato, fui, sei lá [...] Pousei no capim do fundo – e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também dôido de susto (GSV, p. 21).

O espaço entre o homem e a bala é apenas o medo. Mas, na travessia de jagunço não há lugar para o medo porque é uma empreitada de coragem e valentia. Isso não seria

⁶ HOLANDA, Lourival. *Sertão: entre pedras e parabólicas*. In: *Criativa*. Número 6 | out/nov/dez 2011. Disponível em <http://www.coletiva.org/index.php/artigo/sertao-entre-pedras-e-parabolicas/>. Acesso em 06 jun. 2018. Informamos que a identificação da página não foi possível porque não consta da referida revista.

a cobrança da própria vida do “homem humano”? Ora, não é a vida uma batalha constante imprensada pelos tantos medos? Pois bem, “de mêdo em ânsia” rompe-se em grande aprendizado, enfrentando cada obstáculo num rasgo de coragem, coisa paradoxal.

No romance, a percepção do homem rude é dada pelo signo da ambivalência: Riobaldo, jagunço, que vai ao combate do inimigo é, também, o homem letrado, instruído. Talvez por essa razão, ao trazer a instrução na sua natureza rústica, se sensibilize quanto à necessidade do não armamento, a fim de cessar saques e invasões na cidade, nesse caso, o conhecimento do qual se alimenta o faz diferente do grupo. E de posse do conhecimento que a personagem parece se sensibilizar a ponto de desejar desfazer, em nome de uma ética no *sertão*, os males feitos, como dito abaixo:

A gente devia mesmo de reprovar os usos de bando em armas invadir cidades, arrasas o comércio, saquear na sebaça, barrear com estrumes humanos as paredes da casa do juiz-de-direito, escramuçar o promotor amontado à força numa má égua, de cara para trás, com lata amarrada na cauda, e ainda a cambada dando morras e aí soltando os foguetes (GSV, p. 125).

Nessas circunstâncias em que o comportamento rude impera, o próprio Riobaldo encara como estranho e elemento de surpresa a convivência, num só ser, da sensibilidade com a rudeza. Por isso mesmo, diz não entender que Reinaldo, que o ensinava a contemplar a natureza, seja o mesmo “homem-d’armas”:

[...] eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera dêles pássaros [...] Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: - “É formoso próprio...” – êle me ensinou [...] “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! (GSV, p. 137).

No universo ficcional de Rosa, Riobaldo, enquanto jagunço letrado, e Reinaldo, reunindo em si a sensibilidade humana e a pedra rude, jagunço capaz de contemplar a natureza e ser o mesmo “homem-d’armas”, não se reduzem a traços particulares da cultura rústica do sertão mineiro, tampouco do regionalismo local. É que a geografia física do sertão se torna uma realidade mais ampla e diz da experiência humana em suas contradições, revelando um tipo de sujeito movido por altos e baixos, constituído de identidades mutáveis. Assim, vemos desfilar no *Grande Sertão* uma literatura que reafirma a tradição regionalista do país, mas dá um “passo adiante” ao demonstrar “um modo de ver os homens e o destino” (BOSI, 2003, p. 36).

No *Sertão* de Rosa, “[...] o *gerais* corre em volta”. É o “beco” que “está em toda a parte”, de modo que “êsses gerais são sem tamanho”, vão além dos territórios de Goiás, Bahia, Minas Gerais ou do Rio São Francisco, espaços das ações das personagens. Aqui, o “sertão é sem lugar” (GSV, p. 334). Guimarães Rosa em correspondência com Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, faz a seguinte declaração: “No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski, Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior não podem ser separados” (2003, p. 12). O que nos leva a pensar o sentido amplo e misterioso desse mundo-sertão.

Trata-se, portanto, de uma obra que divulga aspectos peculiares de um espaço específico – o sertão dos jagunços, feito em uma riqueza de linguagem, tradutora de vidas de dentro e de fora desse sertão, tornando geral o miolo do lugar, sem perder as suas especificidades. Seja retratando a dureza do lugar ou o lamento do homem diante do sofrimento, o romancista faz pensar na própria condição humana, aflições e dilemas que a vida comporta.

Em *Grande Sertão*, ficamos diante de um regionalismo que não coloca em primeiro plano as singularidades locais; antes, a particularidade se eleva à condição geral da existência, desse modo é uma ampliação da experiência. O homem é o centro de toda a narrativa, nesse caso o ambiente do sertão vem somar-se à agonia da alma, feito lâmina cortante. A travessia das personagens manifesta as propriedades desse lugar, representadas tanto pelas suas falas, enfatizadas na oralidade, quanto no comportamento simulador da região, sem se limitar à referencialidade da sua terra. Nesse pensamento, a aflição pela qual o homem sertanejo roseano passa, estende-se à humanidade representada no sentido do que já ficou conhecido pela crítica da obra - no *sertão-mundo*. O narrador-personagem ratifica essa ideia, ao transformar a matéria local em universal, na sugestão da passagem transcrita abaixo:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga [...] Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte (GSV, p. 09).

Davi Arrigucci Jr, no ensaio *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, ao referir-se à linguagem utilizada por Rosa, explica que ela “[...] só pode ser construída com os materiais dados de línguas ou falares existentes, de algum

modo trabalhados no cadinho da experimentação em soldas inusitadas, com fins precisos de construção de um determinado mundo ficcional” (1994, p. 06), destacando a linguagem e o material concreto como um “cadinho” de artifícios essencial ao ofício da escritura ficcional. Ainda segundo o crítico,

Rosa foi buscar no falar regional do Centro-Norte de Minas a matriz de seu estilo. Ninguém encontrará decerto nessa região a fala de Riobaldo; ou a linguagem recorrente, embora com mudanças e diferenças substanciais, do restante da obra rosiana. Sob este aspecto, o sertão rosiano é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação. Ali se pode encontrar apenas e quando muito o material bruto ou a fonte principal de que partiu o escritor, levado, sem dúvida, por uma profunda curiosidade intelectual, por enorme desejo de conhecimento daquele que era o seu mundo desde a infância, a vasta região agropastoril onde se criou, onde se situa Cordisburgo: “Só quase lugar, mas tão de repente bonito”⁷, em meio aos gerais do sertão de Minas, reino do boi e dos vaqueiros contadores de estórias [...] Mas não convém subestimar nunca sua capacidade, igualmente incomum, de transfigurar o dado factual, seja de que espécie for (1994, p. 06).

Grande Sertão, a partir do “Centro-Norte de Minas” toca a sensibilidade de uma travessia pelos caminhos *Gerais*, bastante próxima e ao mesmo tempo tão distante do escritor, porque o “sertão rosiano é um artifício”. Como tal, a sua literatura se embrenha não apenas pelo mundo conhecido de Rosa, o sertão mineiro, mas também pelo *sertão-mundo*, compreendendo aspectos gerais da existência. Nisso, a sua obra “[...] nada deixa intocado e tudo transforma, no sentido de reinventar literariamente dados da experiência, da memória e da própria tradição literária, de que é um feroz e sutil reaproveitador” (ARRIGUCCI, 1994, p. 06). Rosa mergulha no rio do conhecimento sobre o sertão, buscando “sabereres” para melhor simbolizar o ser a partir do chão local. Sobre essa questão, Davi Arrigucci Jr. fala-nos que Rosa

Lança mão de tudo, da Bíblia, de Dante, de Shakespeare, de uma infinidade de outros grandes autores, de filósofos e místicos, dos viajantes estrangeiros que andaram pelo sertão, e sobretudo da tradição literária brasileira, da linhagem sertaneja que vem dos românticos e se desdobra nos regionalistas posteriores – de Alencar e Taunay, passando por Afonso Arinos e Euclides, provavelmente também por Godofredo Rangel, Hugo de Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira, pelo Mário de Andrade de Macunaíma, e certamente por muitos outros mais. Toda uma tradição literária alimentada por aqueles que antes já haviam trabalhado de algum modo com material semelhante ao dele, extraído

⁷ ROSA, Guimarães João. Discurso de posse. Em: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 57.

da região de Minas (e em parte também do Oeste de Goiás e do Sul da Bahia ou de regiões similares do Brasil) (1994, p. 06-07).

A linguagem exuberante da prosa feita também poesia causa, de imediato, uma espécie de estranhamento no leitor, devido ao jogo de manuseio da linguagem feito pelo escritor. Essa forma de encarar a linguagem aponta para o que há de mais sublime na ficção de Rosa, sua inusitada capacidade de inventar vocábulos alinhados à personagem e ao seu respectivo lugar. *Grande Sertão* é exemplo de uma ficção que evoca muito mais do que a simples paisagem de uma determinada região. O escritor viaja pelo tempo, buscando nas fontes de todo rio a água da vida de sua ficção. Desde a Bíblia, passando pelos clássicos e românticos, o místico e o simples transeunte do sertão, como por tantos outros escritores que retrataram em seus romances a paisagem local regionalista, Rosa bebe em fontes diversas e, à sua maneira, seguiu a escritura da tradição literária brasileira.

De acordo com Luís Bueno, Rosa, ao contrário de alguns escritores, fez da criatura marginalizada alguém que “não se diminui” em sua capacidade de interação com o mundo no qual está inserido, mas o coloca em posição possível de grandeza, conforme diz abaixo:

Para um intelectual como Guimarães Rosa, que, ao contrário de Graciliano Ramos, via com suspeita a racionalidade, sentindo falta de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminui em seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem ao contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza (2006, p. 24).

Guimarães dá à sua linguagem criadora uma representação do ser marginal, trazendo-o para perto de si, como se o internalizasse como parte dele próprio, talvez aí fizesse cumprir a sua missão como criador. Nessas circunstâncias, em que a arte ocupa o primeiro plano, é interessante destacar que:

[...] o escritor, o artista, por sua vez, não é visto como um intelectual pura e simplesmente. Mais que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte. Nessa perspectiva, as figuras marginais não são, portanto, um outro desagregado do artista, que tem aspectos de outro e tem aspectos de mesmo (Ibid, 2006, p. 24-25).

O escritor dá um passo adiante da ficção regionalista a qual herdou como tradição literária, e um dos componentes de produção caracterizador de inovação consiste

no plano da linguagem, o que Luís Bueno chamou de “solução linguística”. Para o crítico, em *Grande Sertão* é perceptível que “a língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada no contato com uma tradição intelectual da em princípio mais arrogante alta cultura porque o artista é mesmo o único lugar em que essa fusão pode se dar.” (Ibid, 2006, p. 25)

O romance rosiano traz o diálogo-monólogo do jagunço-narrador, cujas ações se desenrolam numa fazenda, à margem do rio São Francisco: “[...] para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio” (GSV, p. 10), no norte de Andrequicé. O parceiro de confabulação é um homem culto que vai passando pela fazenda e para diante de Riobaldo tão somente para ouvir o “desabafo” desse ex militante de bando jagunço. O relato de si é feito quando a personagem já está “[...] de cabeça-branca” (GSV, p. 50) e casado com Otacília. O narrador-personagem retoma “coisas” de seu passado que ficaram cravadas em sua alma “com mais pertença”, conforme revela o trecho abaixo:

Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas- e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção”. (GSV, p. 96).

Apenas a voz do narrador quebra o silêncio da conversa, a qual vai discorrendo sobre as “coisas” vividas por ele e que lhe deixaram marcas profundas n’alma. Observamos que, embora a personagem revele o motivo de sua contação, “lhe falo do sertão”, nem o lugar e muito menos os episódios vividos ali são fáceis de serem re-representados porque também se fala, conforme a voz do narrador, “do que não sei”. É “um grande sertão!”, cheio de “veredazinhas”, sugerindo um trilhar feito em labirintos. Portanto, temos a paisagem local acompanhada de sentimentos, comportamentos, costumes e valores do sertanejo jagunço, em meio às atrocidades de “mandos e desmandos” na guerra pelo poder e posses de terras. O narrador esclarece como é o seu sertão:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrôcho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dêle, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há (GSV, p. 09).

Riobaldo dá corpo ao seu narrar, emendando e remendando os fatos vividos no sertão, “lugar” que “se divulga” numa linhagem sertaneja, alinhando-se aos aspectos do ambiente, onde “criminoso” não se vê no “arrocho de autoridade” e a cultura segue-se pela mata a dentro, dando vitalidade e prosseguimento à tradição literária, deixando também seu legado para gerações futuras.

Para Davi Arrigucci Jr., com quem concordamos, o romance em estudo trata, via personagens, das diferentes mudanças que a história impõe, como podemos ler abaixo:

Grande sertão representado no livro, através de seus personagens, supõe uma perspectiva histórica da mudança, com figuras em gradação diferente, em diferentes estágios de realidade, envolvendo temporalidades distintas, ainda que combinadas.

Embora o sertão não se enquadre claramente na História — sabemos que a história contada se passa provavelmente na segunda década deste século, em função de uma referência à Coluna Prestes e várias referências a alguns jagunços históricos e fatos realmente acontecidos —, o sertão está referido ao processo histórico (e ao mundo urbano). Da região se passa diretamente ao mundo, mas o mundo está também introjetado no sertão. Embora as balizas propriamente históricas sejam poucas no relato, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, como uma dimensão da matéria vertente, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo (1994, p. 10).

A história não se faz pivô nas ações das personagens ou se revela no relato do narrador-personagem. Ela se escorre em meio à narrativa, feito um “processo” que,

De certa maneira, o escritor se insultou, para reconhecer no mundo peculiar do sertão a que se dedicou amorosamente, com toda a alma, o universo de todos os homens e dos problemas que lhes podem corresponder. A passagem do grande sertão ao vasto mundo é imediata. Nesse sentido, se poderia falar, quem sabe, num regionalismo cósmico, comparável, sob esse ângulo, com o projeto de Joyce. A própria tendência a pôr recursos poéticos a serviço da prosa de ficção, comum ainda a ambos, em larga medida depende do anterior, ou seja, das diferenças dos mundos a que têm que adequar seus respectivos meios, tão diversos quanto à tradição literária de que dependem, quanto a seus fins e muito mais (ibid., 1994, p. 15).

Grande Sertão se move insultando o “mundo peculiar do sertão”, suas singularidades como também os conflitos expandidos ao “universo de todos os homens”, independentemente de sua raça, religião ou posição social. Os problemas de um único indivíduo, no caso o jagunço do romance, corresponde à vida em conjunto, numa trama de linguagem inventiva que insere o geral no particular. E é isto que faz o romance de

Rosa enquadrar-se “ao vasto mundo”, sem perder de vista os recursos poéticos tão diversificados da tradição literária brasileira herdada.

2.4 A *Cartilha* na trilha da continuidade regionalista e da tradição roseana

O romance contemporâneo *Cartilha do Silêncio* traz um “[...] olhar afetuoso, uma sensibilidade aberta a toda a vida do campo” (CS, p. 154). Nele, o aspecto regional é expresso em uma região rural nordestina, na qual são encenadas particularidades do ambiente e da oralidade da vida do homem do campo, sem que para isso despreze os costumes, hábitos, valores e prazeres da vida urbana. As personagens transitam no ambiente rural em um espaço onde circulam o mundo de si e do outro, num intrincado de vozes múltiplas, não raras vezes tocando e sendo tocadas pela cor local, onde “[...] a friagem e o sereno se abraçam, no cochilo do ventinho que vem tangido do rio. Essa imagem de tão especiosa enlaçadura” (CS, p. 13).

Francisco Dantas, na obra em estudo, discorre sobre fatos vividos pelas personagens dentro do “beco” de Aracajú, Varginha, Rio-das-Paridas e Palmeira dos Índios. Entretanto, como veremos no decorrer destas páginas, o palco escolhido por esse escritor não se detém a narrar, exclusivamente, especificidades locais de uma única região. Com procedimento semelhante ao adotado na ficção de Rosa, a voz narrativa de *Cartilha do Silêncio* dá mostras dos prazeres e das mazelas sociais, sugerindo a vinculação dos sentimentos de cada personagem do romance à criatura humana.

Se tomarmos a compreensão de Rosenfeld (2009) como nossa, diríamos que estamos diante de um romance moderno. Na ficção de Dantas, a perspectiva do retrato sai de cena para enfrentar mais de perto o que toca fundo nos homens, por isso cede lugar ao que há de complexidade na natureza humana.

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme um retrocesso do flash back: este recurso dá o passado com passado, como coisa morta, apenas lembrada. Para fazê-lo ressurgir em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização [...] não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos como desejos e

angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal (ROSENFELD, 2009, p. 83).

O escritor sergipano extrai do mundo particular o que é também comum a outras tantas paisagens, transformando o espaço aparentemente fechado, região de Sergipe, em um ser imenso e grandioso, como é a Terra, como quem deseja atingir, literariamente, a integralidade do ser. É este o regionalismo presente no romance de Francisco Dantas.

Lígia Chiappini, a respeito do regionalismo, escreveu que ele “é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante” (1995, p. 153). Esse fato nos leva a pensar como a trajetória da ficção regionalista tem sido longa, passando por vários crivos da crítica literária, de tal forma que as obras acompanham esse vai e vem, ora vista como algo superado, ora vista como força expressiva atualizada. No que se refere a ideia de registro literário superado, também há críticos preocupados em pesquisar sobre uma literatura, aparentemente, “fora de moda”⁸ e sem graça, que são entusiasmados a debruçar-se sobre as obras e investigar o que poderia haver de belo nelas. Nessa perspectiva, Lígia Chiappini apresenta uma razão capaz de explicar a sobrevivência dessa maneira de escrever literatura:

Mas, exatamente por isso, porque não se deixou enganar pelo aparente simplismo dessa tendência, hoje volta à moda meio sem querer, só porque permanece intrigado pelas questões teóricas, estéticas e éticas que o regionalismo não deixou de levantar ao longo de, pelo menos, um século e meio (1995, p. 154).

De acordo com a citação, o estudioso desse tipo de literatura enxerga um universo para além do “simplismo” aparente, que, em primeira instância, surge nos romances regionais. Sua relevância anima a pesquisa tanto desses de olhar criterioso, atentando-se às questões “teóricas, estéticas e éticas”, como também daqueles escritores que buscam se debruçar sobre a escritura de obras de feições regionalistas. É preciso que falemos da literatura regionalista em sua relação com os movimentos nacionalistas, assim como a abertura que ela constrói para tornar possível vivenciar “a humanidade do outro de classe e de cultura”, para usarmos uma expressão adotada por Lígia Chiappini, no ensaio em questão.

⁸ Segundo Lígia Chiappini (1995, p. 154), “o estudioso da ficção regionalista e dos manifestos e polêmicas que a cercam também se sente contagiado pela persistência do objeto, dedicando seu tempo a um tema fora de moda, pesquisando autores fora de moda, representantes de uma estética fora de moda.

A obra nomeada regionalista, de acordo com a estudiosa, não é interessante generalizar como sendo de má qualidade porque em quase tudo há a presença de duas faces: uma boa e outra ruim, “não dá para postular que tudo na tendência é tendencioso ou que tudo aí é caiporismo e conservadorismo” (CHIAPPINI, 1995, p. 154).

A respeito do “tema rural e regional”, Antonio Candido elucida a ideia de se ter uma linguagem sem conflito ou discrepância entre o escritor e o leitor da cidade, no que se refere ao tema abordado:

Criar uma linguagem que suprisse com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor citadino em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado (In: CHIAPPINI, 1995, p. 154).

Conforme também o pensamento de Candido, o escritor regionalista deve se preocupar em lapidar a linguagem do camponês verossímil ao leitor citadino, tendo em vista este fazer parte de seu público de recepção. Tal lapidação da linguagem, como vimos é uma das marcas da escrita literária de Rosa, também identificada na obra de Francisco Dantas. O autor tece sua *Cartilha* com uma linguagem do homem do campo agradável aos ouvidos alheios, de forma que a simplicidade da cena ativa o mais singelo dos sentimentos entre as personagens. É o caso entre pai e filho que, “de riso solto”, traduzem, no gesto “natural” e espontâneo, a alegria de viverem próximos, dividindo o mesmo espaço. Atentemos para os vocábulos em destaque no trecho abaixo, possuidores de uma carga semântica de tranquilidade, aconchego e cumplicidade:

Lá adiante, se punham a vistoriar a gadama que lentamente remoía o capim ao atrito das queixadas, no descanso da sombra copuda do jenipapeiro, do pé de sete-casacas. Se demoravam nos malhadores do gado, no quentume forte e oloroso das bostas enfumaçadas, levantando as reses a comandos de carinho. As mais pachorrentas, ainda remoendo entressonhadas, faziam corpo mole, esparrachadas na tepidez aconchegante pela despalha do milho. Eles metiam as montarias entre as novilhas castanhas, ajuntavam um bando delas nos lotinhos separados, ambos fazendo reparos, se abaixando da sela para espiarem os úberes, revistando se estavam em dias de amojar [...] muitas vezes Remígio aproveitava do pai assim de cabeça abaixada para fazer-lhe cócegas na nuca, com uma haste de capim, empurrada no cós do chapéu [...] e os dois, tomados de riso solto, da mais natural e espontânea alegria, gozavam dessas facécias sem precisar de palavras (CS, p. 154).

A linguagem flameja o “comando de carinho” espalhado no ambiente rural da personagem, revisitando o que há de mais íntimo no homem: sua alma. As “facécias”

representadas no gesto de “fazer-lhe cócegas na nuca” vêm inquerir a necessidade do sujeito em viver instantes descontraídos, acalentadores da “espontânea alegria”. Naturalmente, são essas pequenas coisinhas, subtraídas de qualquer palavra, passíveis a existência de toda criatura humana.

A narrativa de Francisco Dantas retoma a tradição regionalista, moldando-se aos fatos revigorantes da história do país, articulando, no processo de rememoração, componentes do tempo para revelar a matéria decadente, o atraso e o avanço da sociedade, como se vê nos fragmentos abaixo:

Naquele tempo sem marinete, sem automóvel, sem rádio, sem telefone, os andejos se deliciavam de déu em déu, espalhando as novidades num delírio de aumentos que levava o povo a duvidar. Mas, daquela vez, muitas criaturas, de fato, foram ceifadas no aziago mês de agosto, inclusive Otacília Leonor e Clodoaldo, todos do tronco dos Ramos [...] O primogênito deles, que nessa quadra ainda não era notado, viria a ser o grande escritor de hoje, Graciliano Ramos (CS, p. 118).

Naquele tempo não se usavam ainda esses anestésicos modernos. E o clorofórmio, o éter, eram de pouca valia. (CS, p. 126).

[...] Tem adiado demais o dia da partida, na esperança de que inaugurassem a ferrovia de Esplanada a Propriá. Porque, até aqui, cada viagem tem sido um inferno [...] A festa de inauguração, depois de tantas vezes protelada, só se deu agora no dia 15, meado de agosto. É obra federal de Venceslau Brás⁹. Lá foi ela pelo braço de Romeu, convidado do presidente do estado, Manuel Prisciliano¹⁰, que não cabia em si, recontentado, e todo ostentativo ao lado do intendente Aristides. [...] De agora em diante, ir de Aracaju a Palmeira, numa estrada só a lombo de cavalo, com os terríveis pernoites – mais nunca! Felizmente! Viva Deus! É certo que esse progresso, há tanto tempo aguardado, expõe a gente a um novo risco: na sua ferragem barulhenta, a locomotiva da Great Western se lança a matracolejar como um vento enfurecido, e se lhe faltar freio, ou numa curva fechada sair fora da bitola e descarrilar – ai dela (CS, p. 48).

A rememoração das cinco personagens (também narradores, sendo a voz do narrador-personagem Mané Piaba a mais participativa) e do narrador em 3ª pessoa se incumbem de contar a trajetória de vida recordada por cada personagem. Em suas

⁹ Venceslau Brás sucedeu o governo do qual fora vice-presidente da República, de Marechal Hermes da Fonseca (1910-1914), foi eleito diretamente para o cargo de presidente que assumiu em 15 de novembro de 1914. Seu mandato terminou em 15 de novembro de 1918. Disponível em: https://www.ebiografia.com/venceslau_bras/. Acesso em 28 mai. 2018.

¹⁰ Manuel Prisciliano de Oliveira Valadão, mais conhecido como Oliveira Valadão, enquanto governador, o acontecimento mais importante de sua administração foi a inauguração da estrada de ferro Timbó/Propriá. A respeito deste melhoramento Oliveira Valadão, em mensagem que encaminhou à Assembléia Legislativa, afirmou: “Entre os dias de maior júbilo em minha vida, contarei este – 5 de agosto de 1915 – em que, à testa do governo do Estado, tive a grata satisfação de ver partir desta capital, ao som de estreptosas aclamações, o trem inaugural do último trecho da Estrada de Ferro do Timbó a Propriá e do seu importante ramal da Murta a Capela”. Disponível em: <<http://bainosilustres.blogspot.com.br/2015/01/34-oliveira-valadao.html>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

memórias residem os seus conflitos, numa convivência indissociável com o que foi vivido também pelos seus antepassados, no contexto cultural nordestino.

A certa altura da narrativa, o narrador dá visibilidade, com o retorno de Cassiano do Rio de Janeiro a Aracaju, à continuidade da tradição regionalista. Nesse sentido, entendemos que o regionalismo ainda é um termo caro à literatura brasileira contemporânea, ainda que a tônica não seja o drama da terra vivido pelo homem mediante os problemas da seca e da fome. O romance de Dantas traz um embate tenso entre a experiência rural e a urbana. E aí, o retorno de Cassiano se torna emblemático em função de sua transformação diante da experiência urbana. O olhar dele sobre sua terra é o olhar de quem já não mais reconhece o que é seu, sentindo-se deslocado de seu próprio chão. Por outro lado, a sua terra também o desconhece diante da transformação pela qual ele passou na cidade grande, tornando-se um estranho aos olhos de todos:

[...] em começos de 28, Cassiano retornara [...] **Chegou tão transtornado** que até esta Arcanja [...] **mal o reconheceu. Quem era aquele sujeito grã-fino, em bisonho requinte paramentado?** [...] **Enfajolado nuns trinques, todo chique, calçado de luvas, roupa vincada, aparecera bem trajado do verniz do sapato Clark** ao claro Ramenzoni em tom palha [...] [...] Cassiano figurava uma alma viva, **desorientado, com ares de encabulagem**. Na ocasião, Arcanja achou [...] **exagerado do traje** muito notado que ali sobrava. **Não condizia com o ambiente**, nem se afinava com as pessoas. Decerto se vestira assim almofadinha não por mera extravagância, nem afundado capricho de excêntrico, mas por **desconhecimento**. Faltara ao primo quem o advertisse dos usos nesta terra [...]

Continuava desambientado, esquisitão, erradio. Parecia um **estrangeiro sem conhecimento dos costumes, das pessoas, e até de língua travada**. Atoado, desatento das conversas, **descombinado de tudo** – não reparava em ninguém (CS, p. 158, grifos nosso).

A *Cartilha* pode ser vista, em certo sentido, como relato de perdas, muito mais do que a experiência do “fracassado” a que se referiu Bueno (2006) sobre o romance de 30. Cassiano perdeu pai e mãe ainda na adolescência, “[...] com apenas catorze primaverinhas, em volta de um ano só” (CS, p. 106). A personagem presenciou a morte do pai e viu a transformação decadente de sua mãe, período em que “[...] fora tangido” de sua terra natal para o Rio de Janeiro [...] rapazinho ainda muito franzino [...] na roda de uns treze anos” (CS, p. 159). Os anos trouxeram a personagem de volta a Aracajú e fizeram dela um “estrangeiro” em sua própria terra, “figurava uma alma viva, desorientado” (CS, p. 158) e exagerado em seus trajes, incomum à cidadezinha do interior. Tornou-se uma criatura antissocial, “[...] desconchavado com as pessoas” (CS, p. 159). Homem “desambientado, esquisitão, erradio”, “desatento das conversas,

descombinado de tudo” (CS, p. 158). É interessante que o narrador observa tanto o conflito em que vive a personagem quanto o “atraso” da sociedade onde ele vive: “E vejam que isso, numa **sociedade continuadora** como esta, onde não aconteceram transformações que ele tivesse dificuldade em assimilar” (CS, p. 158, grifo nosso); e segue com a observação: “Como reconhecer, no Cassiano recém-chegado, aquele rapazinho” (CS, p. 159) de outrora?

As pessoas e o lugar lhe pareciam estranhos, por isso vemos o narrador sair em busca de explicações ao seu comportamento “descombinado de tudo”, como uma maneira de compreender o homem em que se transformou o filho de seu Romeu e dona Senhora, conforme atesta o trecho abaixo:

O seu embiocamento decerto se nutria de motivos fundamente enraizados: do caiporismo que o apanhou a partir da primeira orfandade começada em Palmeira dos Índios, dos clamores de tia Senhora nesta casa, e de muitos outros insucessos que o abalaram na floração afeita, e lhe truncaram a carreira bem encaminhada por regra de nascimentos (CS, p. 159).

Mediante a voz narrativa, há uma explicação para as atitudes de Cassiano: a morte de seu pai, em Palmeira dos Índios, aponta o caminho de todo o seu sofrimento. Temos a separação como a origem da agonia da personagem, pois suas angústias e desolação, marcantes na sua caminhada, sugerem estar ligado à sua experiência de perdas, daí a sua “derrota sentimental” sobre a qual versa Julia Kristeva (1989, p. 11):

O golpe que acabo de sofrer, essa derrota sentimental ou profissional, essa dificuldade ou esse luto que afetam minhas relações com meus próximos são em geral o gatilho, facilmente localizável, do meu desespero. A lista das desgraças que nos oprimem todos os dias é infinita [...] Tudo isto, bruscamente, me dá uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio.

A separação dos pais e a distância da terra de sua infância representam o “golpe” que provocou todo o seu sofrimento, o “gatilho” do “caiporismo” de desgraças da família Barroso. Restando-lhe uma vida de “lágrimas contidas ou derramadas” na dor silenciosa de sua existência. A “derrota sentimental” está associada ao vazio deixado em razão de suas perdas e em razão do sentimento de não pertencimento a um local, o que lhe deu vida “sem partilha” e sem sentido, conforme lemos na narrativa:

[...] Cassiano era um misantropo que não cultivava amizades, nem dava lição para as pessoas que o procuravam. Voluntarioso, não estava onde, nas poucas

vezes, alguém o aguardava. No meio dos conterrâneos saudáveis, interessados na vida, ele saía de parte, apenas se alheava [...] Era um cidadão sem serviço, sem forças para lutar, sem dar seguimento a nada (CS, p. 159).

[...] os abalos da infância, os choques no coração decerto o atingiram bem fundo, lhe perturbaram o juízo. E o ambiente do Rio deve ter feito o resto: ajudou a modificá-lo (CS, p. 160).

A partir daí, compreendemos o sentido da decadência a que Cassiano é submetido. De família tradicional, órfão, subtraído de carinhos de seus pais e de sua família, longe da fazenda Varginha, do vilarejo de Rio-das-Paridas e de sua cidade Aracaju. Chegou à fase adulta com um viver subtraído de ânimo e alegrias, diante das perdas sobrou-lhe a tristeza e ausência de “forças para lutar”, o que logo se associa à sua vida atormentada. O Rio de Janeiro passou a ser seu mundo mais próximo, razão pela qual incorporou os costumes que se chocavam com o espaço do interior nordestino, comparado a “uma biboca atrasada”. O narrador apresenta o avanço da cidade grande – Rio de Janeiro, comparado à “Palmeira dos Índios”, reduto interiorano, em desacordo com o tempo, tal qual lemos no trecho seguinte:

[...] Palmeira dos Índios é uma biboca atrasada – dizia -, não tem autoridade de acordo com o tempo. E tinha razão. Fosse Graciliano intendente naquele tempo, desabusado e corajoso como se mostraria mais tarde, tinha revogado esse costume, dado um tiro em tal ranço oitocentista (CS, p. 128).

Provocando-lhe o embate da cidade grande (Rio de Janeiro) com o interior de Aracaju -, a narrativa dá conta do reencontro de Cassiano com seu lugar primeiro, desdobrando-se no encontro da visão de mundo tradicional com o da visão moderna. Representa os muitos choques que “perturbaram o juízo” e transformaram os pensamentos e comportamentos: são hábitos, atitudes e a valorização da aparência física, adquiridas na cidade grande, que lhe surgem como elemento perturbador do juízo, e de sua desambientação, como se cumprisse a sina de retornar às raízes para viver fora delas. Seu mundo tinha sido demolido e em seu lugar foi erguido um “casarão assobradado”, “tosco e pesadão”, o que somou à sua estranheza. O Rio de Janeiro engoliu a pequena Aracaju porque parecia não estar “de acordo com o tempo”, como se evidencia no trecho abaixo:

Na verdade, de retorno do Rio de Janeiro, Cassiano não ficou satisfeito com este casarão assobradado, erguido pela esperteza do tio que, na qualidade de curador, lhe abeceu o espólio deixado pelo pai. Era muito tosco e pesadão. Não lhe caíra no gosto. Se pudesse, teria feito completa demolição, posto as paredes

abaixo, para construir um chalé ou bangalô. Uma morada mais leve, como dizia, de acordo com o tempo. Mas como não tinha recursos pra arcar com as despesas – que remédio? O jeito era ir se conformando com as reformas. E toca a pôr remendos, e toca a enfeitar. O que ele chamava de simples retoques eram, na verdade, floreios, ramagens, atavios (CS, p. 84-85).

Os capítulos da narrativa fazem circular vidas particulares simbolizadas em existência coletiva. O relato inicia-se com a personagem dona Senhora, na madrugada de 25 de agosto de 1915, em Aracajú, capital de Sergipe. O deslocamento da família Barroso até Palmeira dos Índios, cidade alagoana, onde acontece a visita ao pai adoentado da esposa de “[...] Romeu Caetano Barroso, da Varginha, com quem, na lei de Deus, divide o leito dessa alcova há quinze anos e um punhado de meses” (CS, p. 13), inicia a desestruturação familiar. O ponto temático da “decadência”, referido anteriormente, dá seus primeiros rumores logo no primeiro capítulo, quando dona Senhora e sua família chegam ao seu destino, após uma difícil trajetória, conforme trata a citação abaixo:

[...] mas no que concerne à família de tio Romeu, aquela tragédia medonha, começada em Palmeira dos Índios, foi apenas a primeira derrocada entre outras desgraças refluente cujo alcance ainda continua a fluir. Dois meses depois, secundando a má notícia, tia Senhora reapareceu aqui em má figura, irreconhecível – criatura devastada. Aquela pompa de mulher que mais parecia uma imperatriz se desmanchava num arangaço pelancudo. Inconformada, de cabelo amarfanhado, se queixava a um e outro que nem sequer tinham permitido a ela e ao filho conduzirem o finado à derradeira morada. Ela não podia com esse costume carrancista que impedia mulher e menino de entrarem em cemitério (CS, p. 128).

A esse respeito, Pascoal Farinaccio¹¹ escreve que o “avô da memória” (a expressão é do narrador em terceira pessoa, que compartilha espaço com as vozes em primeira pessoa das personagens) recompõe a saga da família, cuja trajetória socioeconômica é francamente descendente”. Ainda sobre este ponto de vista, é esclarecedora a citação que Izabel Cristina da Costa Bezerra de Oliveira, em sua tese de doutorado (2010), faz de Sérgio Vilas Boas, quando este se refere às obras de Francisco Dantas:

[...] os enredos decorrem do declínio financeiro: a desagregação dos clãs com o agravo do tempo, a erosão do patriarcalismo, o esfacelamento da pequena burguesia local, a intrusão da chantagem e do suborno como métodos de ascensão, as astúcias da boa e má sorte, a desgraça da inveja. Sergipe é a esfera que afeiçoa os conteúdos, mas poderia ser qualquer outro lugar do mundo onde haja fome, miséria, injustiça e violência, subprodutos da decadência econômica e moral (VILAS BOAS apud OLIVEIRA, 2010, p. 38).

¹¹ Farinaccio, Pascoal. Francisco Dantas – *Cartilha do Silêncio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. [Sinopse] – incluída em 23/03/2005. Em *Crítica & Companhia*. Campinas/ São Paulo – Brasil. Ano nº VI – 2010 – ISSN: 1808-317X.

Quanto ao sofrimento e situações calamitosas representadas na narrativa, as passagens seguintes são ilustrativas: “Uma epidemia de peste bubônica lavrava Palmeira dos Índios” (CS, p. 117), consumindo muitos pelo trago da morte. A partir daí se deu a queda da família Barroso que “[...] arrebanhados na fumaça do destino” (CS, p. 116-117) têm a figura do chefe da família, Romeu Barroso, arrefecido seu último fôlego de vida.

O reduto dos Barroso é desenhado nas páginas do romance, revelando o “apego” da personagem “[...] a esta casa a que está bem habituada: são lembranças [...] primeiro a cama guarneçada de dossel, a rede do cochilinho [...] seu abrigo, o lugar a que deu vida, povoando-o com miúdas besteirinhas, o seu gosto pessoal” (CS, p. 14), mas com tudo desfeito pela ação do tempo e em decorrência da decadência da família, o mundo recordado é dolorido, e a casa, como abrigo de sua existência, inabitada.

A escrita literária do sergipano rompe com a linearidade do tempo na narrativa. Com isso, os tempos se misturam no processo de rememoração captando pequenos instantes vividos, sem que a matéria da recordação venha encadeada em sua integralidade. É uma dinâmica que faz fluir a beleza da linguagem. A *Cartilha*, de Dantas, e as do “caderno”, de Cassiano, filho de Romeu, como se imbricasse nesse processo autor e criação, “descansa” o trabalho de significar a palavra, traduzindo não apenas um mundo físico, palpável, mas também os sentimentos escondidos no interno do homem:

Cassiano descansa do caderno, se derreia na cadeira giratória, e firma a vista fosca nos vazios. Curvado ao comando das lembranças, se revê protagonista da construção do sobrado: é um moço escarolado de menos de trinta anos. Se movimenta inquieto, trajado de gabardina e chapéu de engenheiro, a trena francesa metida no cinturão [...] Cheira o tabuado de cedro, vai fazendo conferência de pasta na mão, ralha contra a argamassa meio embebada, mede o pé-direito da parte térrea, inspeciona se estão dentro do esquadro os degraus da escada [...] não carecia de se maltratar, pois ainda não casara nem tinha Remígio, que agora também lhe passeia na memória: vão de parelha na burra galega e no cavalo murzelo [...] olham devagarinho, emprestando a mesma ternura combinada, às duas velhas matrizes que ainda guardam, depois de tantos anos, uma pancada de sangue da vacaria de leite do pai saudoso, Romeu, que também salta de botas de uma loca do tempo e o alça na selinha o ensinando a montar. Menino de uns cinco anos, Barrosinho se balança desequilibrado, mas confiante nas mãos alongadas e protetoras do pai que o ampara e encoraja, quando o cavalo, puxado pelo empregado, começa lentamente a caminhar... (CS, p. 308).

Cassiano, através de suas lembranças, provoca uma espécie de entrançamento entre o ontem e o hoje, no percurso da narrativa, de forma simultânea, em um forte extravasamento de sentimentos. No presente, ele é um homem viúvo, órfão de pai e mãe, pai de Remígio. Lá de sua cadeira segue o “comando” de suas memórias. Retém a imagem

da reconstrução do “sobrado”, traçando o desenho minucioso de seu habitat, onde reforma o local com a finalidade de deixá-lo semelhante ao de sua infância. Sua memória, em um abraço de “ternura combinada”, sugere saudades do tempo com Remígio, portanto vive sempre uma experiência de lacunas e de vazios. Romeu lhe salta de “uma loca de tempo”, desequilibrando ou suspendendo a ordem linear do tempo narrativo, o que leva o leitor a “[...] enxergar uma coisa dentro da outra” (CS, p. 188).

A voz das personagens (também narradores) e do narrador em terceira pessoa se organiza em um grande coral, entoando o canto triste de sofrimento, postulado pelas limitações e assombros da vida, associadas aos ditames da época, sob a roupagem da linguagem regional. Nessas circunstâncias, a brevidade da vida terrena vem reger a existência das personagens, acentuada pelos dissabores de suas relações com o mundo de fora e o mundo de dentro, o espaço social e o espaço da intimidade, do desequilíbrio e da loucura. Romeu teve a peste como a causa de sua morte e sua esposa, dona Senhora, finda “navegando da cabeça comida de piolhos” em um hospício; já a personagem Arcanja, reduziu-se a “um coágulo de sangue”, “a uma lagarta esmagada” devido à tuberculose, tudo concorrendo para constituir um quadro de rebaixamento e degenerescência, no qual estão inseridas as personagens do romance:

Tem de ficar parada, esperando... esperando... impotente e aturdida, apodrecendo que nem o pai entravado de uma banda, ou feito tia Senhora no hospício, navegando da cabeça comida de piolhos. Onde andaré a opulência daqueles tersos cabelos desdobrados? Antes ficasse também idiotando, pra esconder de si mesma a desvalença, a convicção de não querer se desgarrar desta miserável condição de pessoa incômoda e inútil. Virei um traste rastejante! Que pouca-vergonha! Que baixeza! Se consolar em se manter feito um verme! Vejam só a altura a que chegou! Estou perdendo o pé. Declinando da postura de que me achava merecedora. A gente passa a vida inteira orientando a consciência e os sentimentos numa direção, só pra ser desmentida pela realidade mesquinha bem no momento final! Não é uma ironia? Feliz de tio Romeu, que se finou em obra de três dias. Arcanja não é mais nada – prossegue lamuriosa -, se reduziu a um coágulo de sangue, a uma lagarta esmagada que se remexe em pânico, que não verá outro inverno, não vai ter mais redenção (CS, p. 190-191).

Irremediáveis são os infortúnios diários das personagens, expressão de toda uma vida simples, posto em abundância de detalhes no espaço local, ultrapassando as fronteiras da literatura regional, tamanha a intensidade e a complexidade da experiência humana aí representada. O sofrimento das personagens é o reflexo de um retrato social, cultural e econômico de uma sociedade marcada pela ordem patriarcalista. Senão, como explicar, por exemplo, a angústia de dona Senhora, “[...] criatura carecida, posta de lado,

e muito abandonadinha” (CS, p. 13), consequência das recusas de seu marido Romeu, “[...] monarca nas encolhas [...] desentendido [...] negando fogo” (CS, p. 26-27)? Daí porque a esposa “carecida” de carinhos é vista de comportamento avesso às mulheres de sua época, posto que seu desejo não cessava e o calor do corpo sempre pronto ao desabrochar da relação amorosa: “[...] uma indecência [...] era saída! Ora, ora, fogosa era apelido. Aquilo balançava a anca feito égua travadeira. Só faltava mesmo era rinhar” (CS, p. 265).

Temos um entorno repleto de formas de silenciamento, de sonhos e de vontades, revestidos pela lista de inumeráveis proibições que parecem vir negar o livre arbítrio. Nessa direção, lembramos aqui uma passagem da narrativa, na qual as personagens Remígio e Mané Piaba participam de uma conversa distraída e enveredam, via curiosidade do neto de dona Senhora, por caminhos da moral, sinal de ensinamentos tradicionais. Nesse ponto, conforme a época na qual estavam inseridos, a liberdade de expressão é apresentada como desrespeito ao outro: “[...] pergunta libertina, que não cabe numa casa de família! [...] saber se a avó era quente como uma égua. Só faltou indagar se ela mordía e dava coice na horinha do tarugo vadiar” (CS, p. 264). O humor da cena surge em paralelo com a imagem preconceituosa e distorcida da mulher, principalmente se considerarmos que tudo ocorre “numa casa de família!”, reiteradamente pelas comparações grotescas com “uma égua”, “mordia e dava coice”, numa aberração que submete o outro ao silêncio e ao impedimento de expressar seus desejos.

Ainda nessa ideia de transgressão, a perda da virgindade antes do casamento furta a castidade da mulher de família, como se a desvirginada perdesse não só o encanto da pureza, mas também o direito de ser feliz. Arcanja viveu essa perda em uma brincadeira infantil com um primo. Desse ato, entendemos que se configura a marginalização da mulher, em contextos tradicionais, revelada aí pelo discurso repressivo e opressor da sociedade, considerando a ambientação. Isso se faz de maneira tão evidente quando o narrador vem consagrar “dignidade” a Cassiano Barroso por ser conhecedor da desgraça de Arcanja e ainda assim querer a concretização de seu enlace matrimonial com ela, negando-se denunciá-la à sociedade:

[...] Eu não tenho mais honra, já fui desvirginada [...] Cassiano abriu os olhos assustados [...] Logo se recobrou [...] – Isso é bobagem, minha prima. Se é assim, considere-se casada [...] De forma que Cassiano se mostrou senhor de muita dignidade [...] Ia dividir a vida com o primo sem o ditame e o rogo do desejo (CS, p. 179).

Cartilha do Silêncio faz uma espécie de mapeamento de uma trajetória feita à mão de sentimentos doídos e valores conflituosos. De toda forma, as personagens parecem sentir apenas pequenos “[...] relanços vincados de secreta alegriazinha” (CS, p. 105), porém, uma tristeza abundante, desdenhosa em seus diferentes trajés, dando à narrativa uma natureza de contação do ser “fracassado” (BUENO, 2006).

A decadência da família Barroso se estende as suas três gerações: a primeira, Romeu e dona Senhora; a segunda, de Arcanja e Cassiano e a terceira, de Remígio. A queda dos Barroso se dá em duas direções: uma, com a morte de alguns familiares e a outra, financeira. A desestrutura do núcleo familiar é tema recorrente da tradição regionalista, no que se refere à figuração do fracassado, várias vezes mencionado aqui pela voz de Bueno (2006). Abaixo reproduzimos algumas falas da obra sobre este aspecto:

[...] De ano a ano, foram-se os triunfos financeiros de tio Romeu [...] [Belisário] torrou nos cobres o trapiche da antiga rua Aurora, a casa de comércio da rua Japarutuba, o algodoal de Palmeira com outros acrescentos, a fazendola do Brejo Miúdo, e mais um rumão de terras. Acabou com a fortuna deixada pelo irmão. E para não dar nas vistas o sumiço de tão opulento cabedal, o escolado mandou pôr abaixo a casa da praça Palácio, agora Fausto Cardoso, e no mesmo terreno mandou construir este sobrado, remodelado pelas loucuras de Cassiano (CS, p. 157).

A fortuna, pra minha família toda, tem sido uma mula cega a morder e atirar coices: encolheu o tempo, mudou a rota da gente, deu dentada de o vivente estrebuchar. O acaso não mede hora nem teres, seu Mané, assalta a vida de qualquer um (CS, p. 257).

Cartilha diz a lição de cada dia do homem terreno, sujeito que é das garras malvadas da morte, da ganância, da doença, da dor. Ficção nos aparatos de vidas reais, é “a rota da gente” que se inscreve aí dentro como subtração da existência: “assalta a vida de qualquer um”.

O adultério é também tema recorrente na obra. Embora seu Romeu tivesse uma esposa cheia de nuances eróticos para a relação dos dois, ele ainda a trai com outra mulher, a Maria Lapo-Lapo, levando um novo tipo de sofrer à alma da esposa, ao dirigir-se com gesto de desprezo e de frieza que lhe arreventa o corpo e a alma:

Aprenderia a sofrer deveras, se enrodilhando calada. Descobriria no passado do marido algumas trilhas que a levariam a Maria Lapo-Lapo. Vem que daí padeceu o diabo: sobremodo arrependida, o desamor, a ira, a fuga suicida, o travo da morte, o cortejo de tudo quanto não presta, tudo... tudo... Perdeu a cabeça. Ficou entalada. Foi o fim de seu sossego. Só lhe faltou a coragem. Com a confiança bichada, e consumida pelo ódio votado ao autor da traição, abriu os olhos de cega e descobriu, por fim iluminada, que ela e Romeu eram

terminantemente incompatíveis. A tal esconjurado, ela já não pertencia (CS, p. 68).

A época de dona Senhora era para calar diante das atrocidades do companheiro. “A ira” que viesse a se alojar em su’alma era apenas lá que devia se fazer voz. Para a personagem (e porque não dizer para todas as outras mulheres), “foi o fim de seu sossego” porque tornou a “confiança bichada”, tema antigo que extrapola os limites da experiência vivida no sertão ou no interior nordestino.

A literatura de Francisco Dantas abriga a realidade íntima e social, envolvendo as personagens numa rede de encontros e desencontros diversos, como se nos dissesse da diversidade que é a própria vida. Acerca dessa abertura do texto literário ao social, consideramos importante a reflexão de Antonio Candido (2011), no que se refere à relação indissociável entre o texto e o contexto, entre a realidade estética e a realidade social. Nesse processo de alusão ao mundo exterior, sem a perda de suas singularidades como expressão artística, o romance de Dantas incorpora à sua linguagem relações diversas, dentre as quais citamos também as tensões que se estabelecem entre opressor e oprimido. No caso dessa alusão à vida exterior, a submissão é uma temática que percorre a narrativa da *Cartilha*, estendendo-se a caminhos díspares, revelando-se empreendedora de jugos desiguais, regidos pela indiferença e pelo desrespeito. São casos como a relação entre o empregado *versus* patrão, figurativa de medo, plenitude da obediência, alienação, rudeza e ignorância, como vemos nos trechos abaixo:

Verdiana põe a mão no ferrolhinho, e se vira indecisa, deitando os olhos para Arcanja; aguarda, precatada, que a ordem se confirme (CS, p. 83)

Mané Piaba divulga a sua humildade [...] parece se abandonar a uma aceitação de tudo, num jeito de que barulho não vale a pena, inhô sim, o senhor chegou em boa hora (CS, p. 207).

[...] seu Barroso [...] o patrão goza o efeito da conciliação [...] certo de ter se passado por bom, reconfortado os dois pobres, que, na verdade, regulam um par de bocós por demais agradecidos. Basta meia dúzia de boas palavras – e pronto: estão no papo, o caso está resolvido (CS, p. 213).

A pessoa mesmo boa em pequena, virou patrão, neste ponto não presta mais, degenera. Não há nenhum amo favorecedor! [...] essa velha reima, muito antiga e ensebada, que separa todo empregado daqueles que querem ser dono da gente. Remígio é abrandadozinho, não ralha gritando com a pobreza, que nem o droga do pai. O mal que compete querer a ele não dura o espirro de um bode: sai no molho de palavras, tange da boca pra fora (CS, p. 251).

[...] trazer à rédea curta os empregados (CS, p. 298).

Nessa discussão, vale destacar também a submissão feminina, esposa *versus* marido, ou filha *versus* pai *versus* sociedade, aparece na figura repressora do pai, enquanto solteira, do marido quando casada e da sociedade nas duas etapas aludidas, retratando, portanto, a mulher como uma eterna subjugada, como se observa dos trechos abaixo:

[...] Depois de casada, eis aí a primeira decepção [...] ser desse modo enxotada, na lapada do insulto? É ele o dono do erro. E ela, coitada, ainda ter de engolir em seco (CS, p. 28).

[...] E as esposas, coitadas, ficam encostadas de banda, com a penca de meninos, paridos de ano a ano, reguladas que nem máquina (CS, p. 31).

Ah, como a mulher vive por baixo, desfalcada de seus direitos! Esse ranço abarca o mundo desde o princípio das eras (CS, p. 30).

- Vá pro caixa-pregos, sinhá cobra-choca! Você tá um bagaço e não me serviu nem pra parir [...] E você tá um cavaco sem construir um só menino... nem uma buguelinha fêmea escanzelada. Vaca caduca e maninha! Só de lidar com um traste desse, arrependo ter nascido. Só serve pra dar despesa [...] Tem vontade mesmo é de prosseguir agravando a mulher com os piores insultos (CS, p. 274)

A mais, revelou-se esposa ativa, regrada, com autoridade e tirocínio pra mantê-lo aseado, a casa tinindo em rebrilhos (CS, p. 298).

Dantas não deixou à margem da lição de sua *Cartilha* o sujeito marginalizado pela sociedade. Antes, adentram na sua narrativa aqueles que ficam à mercê, à deriva de seus próprios destinos, como se carregassem consigo a culpa de toda miséria que os cerca. A presença de clãs é um aspecto visto no romance do escritor. Para exemplificar esse grupo, transcrevemos os seguintes trechos:

Verdiana [...] Coitadinha! [...] Até que tem algum jeito, é zelosa, e agora não é que compareceu de feição desobrigada? Devia se chamar era Roxinha ou Pretinha: tem os beijos da cor de manjelão (CS, p. 113).

[...] não quero ouvir dichote de gente rebaixada (CS, p. 245).

[Avelina] Veja que a gente só vale o que trabalha! Eu nunca servi ao ganho, passei a vida inteirinha lavourando na malhada, e você também (CS, p. 267).

[...] Essa gentalha é metediça, sabe se enfronhar na intimidade alheia; a gente oferece o pé e eles abocanham é a mão. Mas com um esbregue dos seus – ora se não – essa cambada manhosa mete o rabo entre as pernas, recua pra seu lugar (CS, p. 324-325).

[...] vendo a hora de o filho cometer uma besteira, escapulir numa fugada, e trazer para sujar a família uma sujeitinha que só servia de consolo para o corpo em avulsa raparigagem (CS, p. 328).

O romance traz uma das grandes miserabilidades do ser humano na figura de Belizário, irmão de Romeu, cunhado de dona Senhora. Como a viúva de Romeu não tinha traquejo para conduzir os negócios deixado pelo marido, ela e Arcanja “[...] foram atrás de Belizário [...] desembargador de untado prestígio, afeito a ser bajulado [...] em dar nó em pingo d’água, em tecer armadilhas nos entremeios dos conchavos” (CS, p. 129), um homem sem escrúpulos que vive de hipocrisia e atos espúrios, “[...] capaz de tudo no reino da má conduta” (CS, p. 143). Representa bem o tipo social marcado pelo prisma do capital, daqueles sujeitos que dão a alma em troca do dinheiro, e desdenha quando submete o outro a seus próprios caprichos. Este parente impiedoso governado pela ganância, aproveitando-se da desestabilidade emocional da cunhada e da pouca idade do sobrinho Cassiano, maquina o fim de dona Senhora e de Barrosinho, tão somente para se apossar de seus bens. Dessa maneira, Belizário adianta sua riqueza ilicitamente. É o que apreendemos dos trechos abaixo:

[...] esse monarca do fórum, já enriquecido por um lote de patranhas espalhadas em todo o estado, só costumava emprestar o seu aval às demandas em que ele mesmo era o valido...

[...] para esse homem da lei não havia punição (CS, p. 129-130)

[...] agindo em nome da Justiça [...] Belizário tomou foi meter tia Senhora numa camisa-de-força e empurrá-la num vapor endereçada a um hospício do Recife [...] Barrosinho testemunhou! [...] virou menino tolhido, governado pelo carrasco da mãe [...] De cabeça virada para a Varginha, só abria a boca pra dizer que queria ir morar lá. Belizário [...] gravemente compungido, convenceu aos outros parentes [...] o menino tem de ir; precisa se tratar [...] o levaria ao Rio de Janeiro [...] já o aguardava Leôncio Barroso, o outro tio [...] Daí em diante o mundo daqui se fechou pra Barrosinho: nem Aracaju, nem Rio-das-paridas, nem Varginha. Esqueceram-no no exílio (CS, p. 147, 148, 149).

Conforme Maria Helissa de Medeiros, Belizário, irmão de seu Romeu, “[...] transformou a relação familiar em uma relação impessoal via dinheiro – coisa por coisa – reificante” (2014, p. 34), o que nos sugere a corrida do mundo capitalista. Nesse aspecto, o romance faz alusão à vida esvaziada de relações espontâneas, porque intermediada pelo dinheiro, num processo em que o Ser sai de cena para ceder lugar ao ter. Os bens de consumo e a força material, sendo-lhe uma máxima prioridade, transformam sua existência numa coisa em si ou num mero objeto. É à que se reduz Belizário, ao fazer-se objeto face ao capital e à ganância, sem vir, no entanto, à sua consciência, o prejuízo causado à cunhada.

As personagens protagonistas da *Cartilha* convivem com toda espécie de sentimentos doídos, aprendidos a duras penas, desde os desenganos de dentro da própria

família até as agruras da sociedade. A solidão e o desprezo, figurados na ausência do outro, a ganância e o jugo desigual, atestam a presença dos que vivem marginalizados dentro de suas próprias almas. Tudo isso vivido no silêncio da dor melancólica. Assim, o leitor dessa obra contemporânea se vê diante das mazelas sociais da humanidade, partilhando das particularidades locais que a obra comporta sem, contudo, se reduzir a um regionalismo anacrônico, porque toca fundo uma realidade mais ampla, transformando o dado local numa esfera cosmopolita.

3 Memória: uma circulação de vozes no *Sertão* e na *Cartilha*

*Pois porém, ao fim retomo, emendo
o que vinha contando (GSV, p. 75)*

*Mais o tempo violenta tudo. Os
anos ajuntam e apartam (CS, p. 66)*

3.1 Rememoração: uma dança de memórias no *Sertão*

Rosa costura o romance *Grande Sertão: Veredas* a partir de um diálogo-monólogo desencadeado na fala do narrador Riobaldo. Inicialmente, uma voz meio desconexa, carregada de inquietações sobre a vida, vai desinternalizar os fatos por ele vividos, de modo a tornar o leitor testemunha de seus conflitos. Quanto a essas inquietações, leiamos: “Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar” (GSV, p. 96). A fala referente à contação de sua história é feita a um interlocutor, sujeito que se mantém, durante todo o desenrolar da narrativa, fiel à escuta do que vai sendo dito. O jagunço falante, no entanto, só consegue organizar suas ideias por “palavras tortas”, por isso seu mundo só chega ao interlocutor por caminhos, igualmente, tortuosos, marcados por idas e vindas, feito movimento em zigue-zague.

Guimarães Rosa traz para o palco de sua obra, *Grande Sertão: Veredas* o passado reconstituído pela memória do narrador-personagem. Nessa reconstituição a rememoração é matéria de reflexão acerca da experiência vivida por Riobaldo, com a revisitação que ele faz ao passado, podemos compreender como suas lembranças são feitas tanto de “alegria forte” quanto de “pesar”, e essa congregação de sentimentos díspares ocorre porque no seu lembrar “se guarda em trechos diversos”:

[...] a lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fôsse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto (GSV, p. 95).

As lembranças dos acontecimentos de sua existência são colhidas num dado momento de diferentes situações vividas. Ao trazer o passado à tona não implica dizer que estão se repetindo literalmente os fatos vividos. O re-contar do narrador se dá de

forma fragmentada, traz um dizer “alinhavado”, por isso até mesmo “as coisas de rasa importância” ganham espaço no seu lembrar como um “sucedido desgovernado”, mas também sem perder de vez o fio condutor das coisas recordadas: “nem não misturam”.

José Moura Gonçalves Filho, em seu ensaio “Olhar e memória”, discorre sobre como a memória se articula com o tempo passado e presente, enfocando o “sujeito observador”, numa estreita relação com a “coisa recordada”. Afirmo o crítico:

A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: exercício de congenialidade, onde há, pois, investimento do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los (1988, p. 99).

A memória de Riobaldo, guardião dos tempos idos, vai, através de seu “contar”, nos mostrar como a personagem vê o passado imediatamente articulado ao presente. Nesse caso, Riobaldo “recordador” está diretamente vinculado à “coisa recordada”, num processo de identificação em que a voz que narra participa do universo narrado. Na narrativa, a fala pretérita é vista como algo irrecuperável, o que se viveu é mantido lá atrás, todavia, o momento atual, tempo presente, atua como sinalizador de pequenos instantes de possibilidades para se entender o que se tem e se é. O relato é construído com vistas ao presente de sua existência em duas direções: uma que se esquadrinha pela perspectiva do comportamento tradicional, em que a direção, comumente traçada pela sociedade, é posta como a “norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar [...] Mas, êsse norteado, tem.” (GSV, p. 456); a outra trata a existência como matéria complexa, uma parábola difícil de ser decifrada: “Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver” (GSV, p. 456).

É um trabalho contínuo de (des) construção dos momentos vividos, de maneira tal que se abre um mecanismo de dinamicidade no processo de rememoração, na apreensão do tempo de ontem e do tempo de hoje, ou do prolongamento do passado no presente. Conforme Delgado:

O passado espelhado no presente reproduz, através de narrativas, a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos. A reconstituição dessa dinâmica, pelo processo de recordação, que inclui, ênfases, lapsos, esquecimentos, omissões, contribui para a reconstituição do que passou, segundo o olhar de cada depoente (2006, p. 16).

Nesse pensamento, podemos entender a memória num processo dinâmico em relação ao tempo, lembrar/esquecer, já que ao recordar não implica dizer que se está revivendo sem intervalos os acontecimentos passados. Mas, buscando refazê-los, uma vez que não há uma memória absoluta capaz de armazenar tudo que se foi vivido. Há, nesse sentido, lapsos e omissões no modo “alinhavado” de Riobaldo narrar seu sertão e a si mesmo, sinalizando para o contraponto de sua lembrança – o esquecimento –, já que a coisa recordada não vem ao presente em sua totalidade, mas feito rumores de um mundo que só vem à lembrança como retalhos ou fragmentos de vida.

Embora sejam dois termos de sentidos opostos, esquecer e lembrar, eles trabalham juntos, senão como poderíamos lembrar de algo sem que antes tivesse sido esquecido? A cumplicidade entre eles, segundo Dosse, é o que possibilita retomar o passado para o presente. Na verdade, para este autor, “[...] a memória é inseparável do trabalho do esquecimento. Os dois termos que formam um contraste são o apagamento (esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação dos dois” (2004, p. 182).

No processo de rememoração se ativa na tensão entre o esquecimento e a lembrança da coisa vivida, já que na busca pelo que ficou de nós no passado nos deparamos com inquietantes lacunas e suspensão do encadeamento da coisa narrada, porque feita de interrupções e lapsos. O trabalho da memória é, portanto, “um modo de seleção no passado, uma construção intelectual, e não um fluxo externo ao pensamento”, conforme Dosse (2004, p. 156).

Na memória do jagunço de *Grande Sertão*, a cada “vivimento” há uma nova maneira de se apresentar porque seu relato é de natureza diversa, e diversas são suas emoções. Ao dizer de si e dos bandos no relato sobre o sertão de Minas, ele enlaça o passado no presente e, assim, recompõe sua própria história e a do grupo.

Roberto Schwarz, no ensaio “Grande-Sertão: a fala”, lembra que, em momentos dialógicos, “não veremos surgir de próprio corpo o parceiro de prosa; sua presença é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo, única voz do livro” (1981, p. 38). Rosa, nas primeiras páginas do romance, já coloca o leitor diante de uma “situação dialógica”, marcada pela presença de um interlocutor que permanece em silêncio durante todo o contar do jagunço. Esse interlocutor não aparece de “próprio corpo”, mas se apresenta através do ato de ouvir o relato do ex-jagunço.

A personagem do *Grande Sertão* deságua suas lembranças ao falar acerca de sua experiência como jagunço de coragem nas artes da luta, mas também de seus medos e

fragilidades diante do sentimento que nutre por Diadorim. Nesse caso, seus medos acarretam uma represália dentro de si mesmo - amor reprimido -, seu mundo se constitui, assim, como espaço labiríntico, por isso o que escreve é da ordem do não entendimento: “não entendi”. Na narrativa, tudo é passado no sertão e está atrelado à memória do narrador. Em sua fala reside uma problemática do homem diante do tempo, ou seja, não há como se livrar porque o tempo parece mesmo coordenar e agenciar sua existência. Segundo Candau,

O fluxo do tempo [...] ameaça os indivíduos e os grupos em suas existências. Como parar esse tempo devastador, essa corrida ‘desabalada’, como evitar seu trabalho [...] com o qual ameaça toda a vida?
A memória nos dará essa ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá ajudá-lo talvez a encarar sua vida presente (2011, p. 15).

Na narrativa de Rosa, o fluxo do tempo é interrompido pelo processo de rememoração do passado. Graças à lembrança, Riobaldo vive juntando “os pedaços do que foi”, situando o leitor quanto ao laço de amizade e afeto entre ele e o menino Reinaldo e, posteriormente, Diadorim, com este já se nomeando “diferente”. Tudo começa a partir desse encontro à margem do rio, desde aí já se insinuam os prelúdios do sentimento ímpar que um nutre pelo outro. Mas os seus caminhos irão se cruzar anos depois quando Riobaldo ficou órfão e passou a viver com seu padrinho Selorico Mendes (e suposto pai) na fazenda São Gregório. Já firme nas “veredas” da jagunçagem, ele irá narrar sua história de mandos e desmandos da guerra iniciada nos gerais de *Grande Sertão*.

Da relação com os pedaços de sua própria história fincada no passado, emerge o sentido da identidade do narrador-personagem, aqui instituída pela relação retrospectiva que ele mantém com o tempo. Assim, podemos dizer que Riobaldo tem sua identidade vinculada às suas lembranças, considerando que a “memória [...] vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória de uma pessoa desaparecida é restituir sua identidade” (CANDAU, 2011, p. 16). Dessa forma, compreendemos que para restabelecer sua trajetória de vida, sua relação com seu passado vivido, o narrador de Rosa tem sua identidade, ainda que aos pedaços, conjugada junto à faculdade de suas lembranças.

O enlace de amizade entre Riobaldo e Reinaldo está constituído na sua trajetória de vida. As lutas nas guerras se estendem, na mesma proporção em que a luta interna se inicia e se amplia dia após dia. As confidências surgem na mudança de identidade e de

sentimento: Reinaldo confidenciaria em segredo a Riobaldo ser Diadorim, e o confidente diria a si mesmo, em silêncio, “eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?” (GSV, p. 134), sustentando seu amor e seu desejo de “súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido” (GSV, p. 297). Vontade proibida em função dos códigos de condutas criados socialmente, e logo internalizados pelo eu-narrador, conforme veremos mais adiante.

Rosa vivifica sua personagem jagunço pelo caminho da “duvidação” para tão somente traduzir o mundo sombrio da criatura. O lado oculto revela a existência de um sentimento, tomado pela personagem, inicialmente, como proibido, impossível de se concretizar, devido à sua ‘masculinidade’ e a do outro. Porém, no fôlego final do amigo Diadorim, veremos (re) nascer Deodorina, revelando-se no corpo desnudo da jagunça a tão almejada possibilidade da relação amorosa, conforme apreendemos na seguinte fala do narrador: “[...] Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! ... Ou eu fugia” (GSV, p. 276).

Riobaldo fica situado entre a lembrança do “extrato daquilo” que viveu, ou de uma experiência amorosa apenas vivida em vontade e a necessidade de “sacar esquecimento”, de apagar o tormento que nele havia. Isso parece mesmo ser sinal de sua angústia – “quebrar o morro: acabar comigo” - mediante a impossibilidade da lembrança virar completamente as costas para o esquecimento, uma vez que andam lado a lado. Ele vive, portanto, numa encruzilhada entre o lembrar e o esquecer.

De fato, o que o esquecimento desperta nessa encruzilhada é a própria aporia que está na fonte do caráter problemático da representação do passado, a saber, a falta de confiabilidade da memória; o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória (RICOUER, 2007, p. 425).

São forças que vivem conjuntamente em Riobaldo como representação do que também coexiste em todo ser. Se, por um lado, não é possível “puxar tudo” pela memória; por outro, também não é possível esquecermos completamente o que vivemos só pelo simples fato de desejarmos apagar o que passou. Acerca disso, afirmamos aqui o pensamento de Benjamin, para quem “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos

encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (1994, p. 37).

E não há limites no lembrar da personagem de Rosa. A chama do amor de um homem por outro, jagunços, cabras-macho do sertão, lugar rude, onde a “idéia” desse tipo de sentimento era “por lei de rei”, proibida, de sorte que o amor não é realmente vivido por ser julgado e sentido também como imoral, mas nada de se apagar nele. A jornada de Riobaldo é feita, por um lado, como guerreiro valente, chefiando sua própria coragem e a de seu bando, homens que iam adiante em meio às guerras. Por outro lado, vive numa permanente encruzilhada, considerando que não foi capaz de dominar o sentimento preso em seu peito por Diadorim; tampouco soube reger-se perante as ciladas da existência terrena que trouxeram “lágrimas maiores” ao amante, acrescentando seu sofrer:

[...] e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespêro (GSV, p. 563).

Riobaldo conheceu os dissabores de calar os sentimentos. Sentia-se obrigado a silenciar, quando de fato o que queria era poder tocar o outro, senti-lo. Ao derramar sua alma, a personagem toma dos escombros de si mesmo, “[...] as coisas que formaram passado [...] com mais pertença” (GSV, p. 96). Nesse sentido, Izquierdo (apud BRANDÃO, 2008, p. 10) lembra que “[...] um acontecimento só é mantido na memória, e passível de ser recuperado, se for modulado pela emoção e, assim, lembramos porque muitos desses fatos são acompanhados de uma forte carga emocional”. Dessa forma, o afrouxamento da língua do narrador-personagem é, em fala do jagunço, “[...] relembro minha vida para trás” (GSV, p. 134), sugerindo-nos uma maneira de recuperar os seus acontecidos d’alma.

Em *Memória e Sociedade*, Bosi discute a memória como propiciadora da interação do presente com o passado, re-constituindo o que se foi vivido pelas “águas presentes”. Desse trabalho, a memória penetra e invade o oculto do homem, sua consciência, deslocando-a pelos momentos vividos, ocupando as ideias do ser humano. Através da recordação a personagem vive dois tempos distintos e complementares – o passado e o presente -. É que

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o

passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória parece como força subjetiva do mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (1994, p. 46).

Essa dinâmica dos tempos simultâneos leva a estudiosa a refletir sobre a função social da memória como necessidade de reconstrução do passado articulada ao agora, por isso se trata de um tempo histórico e social:

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode proceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho de reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação (BOSI, 1994, p. 81).

Essas “determinações atuais” vivem feito chama viva em Riobaldo, associadas à lembrança de seu passado, sua vivência rodeada dos bandos e de sua vida rústica vivida no sertão dos *Gerais*. Nele, a lembrança não vem como simples “repetição do estado antigo”, certamente em função disso as lutas, as histórias contadas dos jagunços, suas angústias, medos, *Diadorim*, enfim tudo vem feito reparação, porém refeita aos moldes da emoção. A reparação de tempos idos se dá na representação da dinâmica entre a matéria recordada e sujeito agente da recordação, entre o ontem e o hoje. De acordo com Chauí,

[...] a memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubados suportes materiais, nem só porque o velho foi reduzido à monotonia da repetição, mas também porque uma outra ação, mais daninha e sinistra, sufoca a lembrança: a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos (In: BOSI, 1994, p. 19).

Ainda nessa abordagem, Chauí nos diz que “[...] lembrar não é re-viver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparação do feito e do ido, não sua mera repetição” (apud BOSI, 1994, p. 20). Nesse sentido, o tempo da memória não é estanque nem inerte, é dinâmico ao implicar o refazer e o refletir acerca do tempo presente a partir do tempo de outrora. Por essa via, a rememoração não pode ser pensada como mera repetição daquilo que passou, é retomada e reinvenção. Riobaldo diz que “o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez” (GSV, p. 73). Se o rumo, nesse caso, “nascia inconstante” é porque o que recorda não pode ser

tomado como força absoluta, vindo, então, como fragmento, “conforme cada vez”, o que fragiliza a certeza em torno da coisa lembrada.

Nas *Veredas*, a realidade do jagunço-narrador é recomposta como possibilidade não apenas de ser revivido, e sim de ser refeito. E é nesse “re-fazer” que as reflexões vêm temperar os conflitos representados na narrativa, posto que o refletir conduz a personagem e o leitor por caminhos tortuosos, em busca de conceitos dúbios, oriundos de temas polemizadores, como a do amor homoerótico¹² e a crença em Deus ou no diabo.

O narrar de Riobaldo é uma mistura de chefes jagunços, de guerras, dos feitos dos bandos da jagunçagem e das diferentes maneiras do sofrimento. É na guerra sangrenta e alimentado pelo sentimento de vingança que o jagunço perde o que lhe era mais precioso, Diadorim. É nesse instante que a dor se instaura profundamente em sua alma, conforme ele mesmo afirma: “[...] Recai no marcar do sofrer” (GSV, p. 564). Dito assim, o que fica diante dos olhos do leitor é um sujeito abalado em decorrência da perda do sujeito amado, e essa sua reação à perda mergulha a personagem num quadro avassalador de profunda tristeza. Na visão retrospectiva da trajetória de sua vida, Riobaldo descobriu que o amor que tantas vezes fugiu dele poderia ter sido concretizado, por isso, diante da “estrangulação de dó”, narra também a possibilidade e o apelo para trazer Diadorim junto a si:

- Tomaram as roupas da mulher nua? Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: - Que trouxessem o corpo daquele rapaz m^oço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: - “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Êsse é o Reinaldo...” – o que o Alaripe disse. – Ai, Jesus! – foi o que eu ouvi, dessas vozes deles [...]

E subiram as escadas com êle, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim – será que amerei só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem [...] Sufoquei, numa estrangulação de dó [...]

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: - mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segrêdo, sabendo s^omente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de [...] m^oça perfeita (GSV, p. 562-563).

Nas lembranças de Riobaldo reside também seu dilema diante das barreiras internalizadas que o impedem de viver seu sentimento por Diadorim. Sendo um amor homoerótico, não vivenciado em razão dos tabus e códigos de condutas sociais no entorno do ambiente em que vive a jagunçada. O que o amante não sabia era do corpo feminino

¹² Nos capítulos 3 e 4 desta tese, trataremos mais especificamente do erotismo e dele consta também uma discussão sobre a relação homoafetiva aqui aludida.

escondido nas vestes masculinas. O “môço, vistoso, o dos olhos verdes”, não era nem o Menino, nem Reinaldo ou Diadorim, mas a “môça perfeita”, filha de Joca Ramiro que, talvez por proteção do pai, desde cedo a ensinou a ser valente e portar-se como homem. “[...] A alma que perdeu o corpo” (GSV, p. 558-559), Riobaldo queria “[...] segurar com os olhos” (GSV, p. 559), sufocado por tanta dor, extravasada tão somente na expressão: “- Meu amor! ...” (GSV, p. 564).

A contação de Riobaldo ao seu consorte de confabulação é desencadeada fora de qualquer “cronologia dos fatos”, apresentando-se fragmentada, segundo o plano de suas memórias. Esta se movimenta para trás e para a frente, como fazendo uma espécie de revisitação a tempos intercambiáveis. Nesse pensamento, a memória se faz como remontagem, ao permitir laços de aproximação e continuidade entre as dimensões do “passado recente, passado distante” como dimensão também do presente. Por isso mesmo, ela é capaz de conduzir o presente enfadonho “aos acontecimentos mais recuados” do que foi vivido pela personagem, ao mesmo tempo em que faz o passo inverso: o de conduzir o passado para o presente.

3.2 Memórias: a *Cartilha* como abrigo do passado

Cartilha do Silêncio está organizado em cinco capítulos, os quais estão intitulados com o nome das personagens protagonistas - Dona Senhora, Arcanja, Remígio, Mané Piaba e Cassiano -, respectivamente. Toda a construção da obra é feita a partir do relato de cada uma delas, o que nos dirá como a questão da memória, do silêncio e da falta de progressividade, é uma presença muito recorrente na ficção do autor.

No romance, “o tempo violenta tudo” (CS, p. 66). Escrito em 1997, a obra de Francisco J. C. Dantas também traz uma narrativa talhada pela memória. Nas personagens de sua narrativa e nos espaços onde elas circulam, há o relato sobre a família Barroso, situando-a num tempo específico, no início século XX (1915), e num lugar também particular – Sergipe -. Tudo ocorre num contexto em que as adversidades da vida surgem como indiferentes à existência humana. Sob esse ponto de vista, a *Cartilha* mostra o padecer do homem que “[...] ao invés de pegar uma dose de entusiasmo e animação, escorrega mais pra dentro das funduras” (CS, p. 164). Há uma dor silenciosa no contar de cada lembrança. Em semelhante procedimento ao modo de narrar de Riobaldo, o narrador desse romance, no exercício de sua confabulação, não segue à ordem linear, antes

encontra-se alheia ao seguimento dos fatos, remetendo a um vai e vem constantes. Ora as coisas se dão pela linguagem com carga semântica do retorno; ora, pela descontinuidade da sequência dos capítulos. Assim, a quebra do encadeamento dos capítulos implica um dos traços do romance moderno, o que significa também a modernidade literária da obra de Francisco Dantas.

Como lembra Izquierdo, “[...] nada somos além daquilo que recordamos!” (Apud Brandão, 2008, p. 10), o que nos mostra que somos feitos não apenas do presente nem dos dias que virão, mas também de tudo aquilo que nos constituímos do que ficou para trás. Desse modo, entendemos que o ato de recordar não se faz por linhas retas, mas por linhas pontilhadas e de forma intervalar, levando muitas vezes o sujeito que recorda a se perder na sua própria recordação, porque feita de lapsos e de apagamento de pedaços de sua própria história.

Cartilha do Silêncio abre seu primeiro capítulo com a voz feminina de dona Senhora, antes Rosário, mulher burguesa, cheia de sonhos e desejos apimentados pelo marido, mas não correspondidos à altura de seu querer. Quando solteira, morava em Maceió com os seus pais e, ao casar-se com Romeu Barroso, jovem de Aracaju, passou a residir nestas terras; por recomendação do marido, passou a dona Senhora, adquirindo, portanto, uma nova identidade, o que implicará também numa mudança em seu comportamento de mulher decidida, agora cheia de incertezas, recolhida às manobras do esposo Romeu.

No transcorrer da narrativa, dona Senhora apresenta-se como uma leitora assídua, dona de um acervo considerável, em que ela trazia numa “estante” para desfruto de seu prazer. São leituras que parecem ser mais literárias, arrumadinhas, prontas para serem tocadas:

Dona Senhora se vira para a estante, levanta a lamparina rente ao rosto, aviva mais a chama, que bruxuleia afunilada, e encanuda pelo tubo um penachinho de fumaça. O fogueiro clareia as lombadas de percalina verde fechada, e faísca no dourado das letras, através da portinhola envidraçada: Cervantes, Juan Valera, Emília Pardo Bazán; Eça, Machado, Fernão Lopes; Dumas Fils, Paul bourget, Eugène Sue, Zola [...] mais no canto, as mofinas brochurinhas de poesia. E sobre a banquetta, encapado em couro moreno e já encardido, está o Morais. Ainda olha o castiçal no aparador [...] Mas não, isso não são horas de leitura (CS, p. 57).

O olhar de dona Senhora acompanha a “lamparina rente ao rosto” em busca do “dourado das letras”, apresentando um farto acervo e conhecimento que só os livros podem trazer. O romance sugere aí a superação da mulher tradicional, porque, além de

ter aprendido a ler, também traz o exercício da leitura como algo regular e prazeroso. São obras de autores que integram o cânone literário ocidental, dentre os quais destacamos Eça de Queiroz pela problemática do livro e da leitura¹³.

Dona Senhora perde a noção do tempo quando está agarrada aos livros, por isso mesmo, ao se deleitar com a leitura, termina buscando mais conhecimento, o que certamente reflete na sua maneira de pensar e no seu comportamento. Tem sido essa maneira que encontrara para socorro de sua solidão, pois esta vem se tornar sua companheira diária nesta nova vida de mulher casada. Ao ser rejeitada pela família do marido e sem muita aptidão para constituir amizades, alimenta-se das leituras, dos afazeres da casa e do amor por Romeu. Diante disso, podemos dizer que ela é uma mulher com atitudes à frente de seu tempo, vaidosa e apimentada nas carícias amorosas. Os fragmentos da narrativa abaixo são esclarecedores desse comportamento:

Daí é que se lembrou de certos livros que repisam o assunto, insistindo no resguardo das mulheres (CS, p. 29).

[...] podia o major chegar meio-dia a pino, enfadado, suando em bicas, dona Senhora não dava perdão; de facho aceso, botava ele na frente e ela encambichava atrás, assim sem sutileza, até embocarem na camarinha. Iam pintar o diabo a quatro. De cá de fora, as empregadas colavam as orelhas na parede e, do rompe-rompe bulideiro, em bulha de fornicar, ouviam o tabuado da cama estalar, pegavam até os miados. A fidalga chiava na estrovinga enfiçada. Era uma gata azougada (CS, p. 265).

Cartilha tem sua narrativa iniciada em 25 de agosto de 1915 quando a família Barroso preparava-se para seguir viagem até o interior, Palmeira dos Índios, lugar em que residia o pai de Rosário/dona Senhora que há quatro anos “[...] sem pôr a vista no pai, as mãos no rosto viúvo, nos anéis de seus cabelos só agora destratados, e que vão caindo de podres, por já não terem uns olhos para quem se enfeitar” (CS, p. 48). Viagem longa e difícil, realizada a contragosto do marido. O destino havia escrito uma página branca da história desta mulher. Ia inocente ao encontro dos percalços da vida, onde a morte do esposo lhe aguardava, como algo inevitável.

O sentimento de vazio é algo recorrente na vida de dona Senhora. Ainda casada, seu esposo Romeu já prefigurava essa lacuna presencial na relação amorosa do casal, uma vez que vivia “a largando”, feita “viúva” abandonada. Esse vácuo deixado pelo outro

¹³ Embora não seja este o objeto de nossa investigação, vale a pena o registro de obras literárias que trazem o livro como problemática de sua trama narrativa. A esse respeito, cito como possibilidade de estudos futuros, dentre outras obras: *Madame Bovary*, de Flaubert, na França; no Brasil, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; *O Quinze*, de Rachel de Queiroz.

ocupa espaço de destaque nas páginas da *Cartilha*, configurando, assim, a aflição na personagem devido à ausência de carinhos do esposo, tal como se revela na seguinte fala:

Ai, como dói, ficar pra um canto [...] estremecendo da vontade copiosa [...] quanto mais Romeu se retesa [...] a largando aí privada como uma viúva, mais lhe dilacera uma vontade oculta, arrepio disparado por um assopro de volúpia, um transporte de total entrega (CS, p. 38-39).

Silenciosa, essa ausência de Romeu é atravessada no interior de dona Senhora a tal ponto de lhe causar grande sofrer, ao mesmo tempo sem que ela deixe de sentir “uma vontade oculta” ou “um assopro de volúpia” na presença do marido. Mas é na morte dele que quase nada de vida restou para ela, uma vez que foi incapaz de continuar sã. O fim de um se tornou a morte também do outro. O patriarca Romeu Barroso faleceu de peste “bubônica”, mal que havia se alastrado no pequeno lugarejo, de Palmeira dos Índios, onde morava o seu sogro. O lugar estava movido por muitas mortes, de tal forma que também o seu marido lhe foi arrancado de seus braços, provocando a imperiosa separação.

Dantas não dedicou nenhum capítulo da narrativa para esse patriarca, todavia a sua presença é marcada em todos os cinco capítulos através da rememoração das personagens. Não vemos sua própria voz denunciar fatos de sua vida, porém ele vai sendo apresentado em cada relato feito: “[...] gênio muito forte” e por seus “[...] silêncios impenetráveis” (CS, p. 116), o que o torna sinônimo de referência de honestidade na família Barroso.

O então fazendeiro Romeu Barroso morre e deixa órfão o menino Cassiano Barroso, o Barrosinho, e uma viúva sem perspectivas de futuro, “sem tarimba no comércio e nas fazendas, alvejada na sua base afetiva, comida pelo choque de tão repentina viuvez, como é que ia dar conta do recado, ainda mais tendo sido tio Romeu um dono-de-tudo bastante concentrador” (CS, p. 129). Recorreu ao cunhado Belizário, embora não tivesse nenhum laço afetivo com o homem de perfil mercenário. Necessitada, buscou aos seus serviços, mesmo sabendo que comungavam da mesma antipatia, além do mais ele a culpava da morte do irmão Romeu. O contato com o ente familiar a faz ficar ressentida e com sentimento de culpa, como relata o trecho abaixo:

[Belizário] já se põe a provocá-la e revolvê-la nesta inquirição capciosa, eivada de suspeitas e ardis sobre a morte de tio Romeu, inculcando-lhe que ela mesma é a única criminosa [...] Os gestos se ampliam numa carícia malvada, a palavra entra macia, cada vez mais amolada em torneada argumentação para persuadir tia Senhora, penetrar-lhe as agras culpas, encher-lhe a mente de escorpiões.

Deixá-la endoidada e remordida, de consciência culpada, atacada dos nervos, comida de remorsos (CS, p. 134).

Ser acusada pela morte do marido tem um peso na sua existência, porque ela parece mesmo internalizar o sentimento de culpa, a tal ponto que chega a ser determinante no seu comportamento. A partir dessa internalização, o narrador diz que o cunhado a deixou perturbada e desequilibrada, “endoidada e remordida, de consciência culpada”, perdendo o chão, os “nervos, comida de remorsos”. Na história da humanidade ocidental, trata-se de um sentimento que vem de longe, e de sempre. Segundo Peres,

Que há culpa desde a nossa origem e que sua recordação nos acompanha em nossa trajetória está comprovado pela escuta no divã e pela leitura de nossa história. Pecado original, desobediência a Deus, crime fratricida, morte de Abel por Caim, assassinato do pai da horda, há sempre na origem um ato culpabilizante. Se, no início foi um ato, esse ato gerou a culpa e a culpa presentifica-se em nossa memória. A culpa é sempre uma culpa recordada (2001, p. 7).

São culpas decorrentes de “uma lei sob a qual somos regidos” e advindas também de “nossas faltas e atos quotidianos” (Ibid, p. 7), no contexto da narrativa o ato culposo recai sobre dona Senhora, de modo a ficar “endoidada”. Viu o amor pelo marido se transformar em “consciência culpada”, ainda que fique a “expiar uma culpa que não tinha”. A crueldade do cunhado se amplia feito “carícia malvada”; “amolada”, pois a palavra escorre pelos seus ouvidos feito chumbo, desmantelando o corpo e a mente: ela “[...] partiu para uma casa de doidos, desassistida, para amargar o diabo, expiar uma culpa que não tinha” (CS, p. 148) e são estas emoções que lhe puxarão ao abismo profundo, como sugere o fragmento abaixo:

Daquele dia pra frente, tia Senhora se afundou num lodaçal subterrâneo, se acusando da morte do marido. Aquele primeiro desfalecimento repentino, de quem vinha sendo duramente judiada pela perda do seu par, já fora um mau agouro. Pois bem, dali em diante, ela deu pra evitar as pessoas que nem um bicho atirado, à cata de esconderijo. Trancou a porta, que não aceitava condolências. Velou todos os espelhos; forrou os móveis de negro; mudou as cortinas das janelas. (CS, p. 143).

Diante da “consciência de culpa”, vemos a personagem ser empurrada para um buraco negro, onde “afundou num lodaçal subterrâneo”, por isso resolveu fechar-se dentro de si mesma ou se trancar para o mundo, e, sendo “judiada pela perda do seu par”, passou a isolar-se das pessoas, “trancou a porta”. A partir da maldade humana representada na atitude do cunhado, dona Senhora ficou fadada à culpabilidade do existir,

à angústia, proveniente de uma dor profunda, provocando-lhe um desconforto e um “mal estar do corpo que não fala [...] urge uma dor” (BARBIERI, 2001, p. 24). É também desses sinais de melancolia em função da perda e da introjeção da culpa que também fala a citação do romance a seguir:

Nem aparecia mais: vida de alma penada, socada na camarinha trevosa, envolta nuns crepes de mortalha, com a bela cabeleira metida num fichu, a invocar seu queridíssimo Romeu, clamando alto pelo seu perdão com as mãos crispadas lhe repuxando as madeixas encoifadas: Fui eu que arrumei essa viagem – clamava num refrão aos quatro ventos -, destruí a minha vida, carreguei o meu amor pra as mãos da morte! (CS, p. 143).

A personagem entra em um profundo estado melancólico, o que a leva a tomar atitudes como: “evitar as pessoas”, “velou todos os espelhos”, “forrou os móveis de negro”, “socada na camarinha”, “envolta nuns crepes de mortalha”, em um verdadeiro gesto terminal. Se a melancolia (FREUD, 1999) pode ser pensada como um desânimo profundamente penoso em função de perdas diversas, na incapacidade de aceitação do mundo externo e pela presença de um *eu* que se sente esvaziado de sentido, arruinado, então vemos tudo isso abater a alma de dona Senhora. Ela se sente culpada pela morte do companheiro: “carreguei o meu amor pra as mãos da morte”, daí seu sentimento de pesar, nesse caso a morte de seu par é, simbolicamente, a perda relativa de seu próprio eu. Em decorrência, seus dias se desenham vazios, longe da imagem de mulher bem-vestida e de leitora assídua. Fica o retrato de uma louca, tresloucada de viver tanta dor.

Dona Senhora, ao fazer uso de sua memória, revela o quão “difícil” é esta atividade. Ela, a partir da evocação do passado, deseja colocar a vida em movimento, numa forma de repassar, via lembranças, seus “queixumes” e “segredinhos”, enfim, as coisinhas que lhe deram “sentido à vida”, como lemos abaixo:

[...] são lembranças, queixumes, segredinhos e tudo mais que comporta e que lhe dá sentido à vida [...] Aqui é o seu abrigo, o lugar a que deu vida, povoando-o com muitas besteirinhas, o seu gosto pessoal. É o nascedouro do filho, o passado e o presente partilhados com Romeu (CS, p. 14).

Dada à peculiaridade da narração, o exercício de rememorar também se apresenta ao conseqüente envelhecimento “nas costas dos anos”, já que o tempo leva o homem a reverenciar as coisas “como se fossem humanas”. Passa a ter respeito pelo objeto/coisa, num instante em que este objeto lembra a cena de um fato importante da vida, conforme diz o narrador:

[...] por todas essas coisas mortas, já decantadas no tempo, aprendeu a ter uma reverência, como se fossem humanas [...] nunca enxergou bem como esse sentimento doméstico da mais entranhada devoção, da mais pacata matrona, veio se instalando nela, caladamente, nas costas dos anos, a ponto de quase lhe desbancar da memória os ímpetos que tinha na mocidade [...] (CS, p. 16).

Ao observarmos as personagens dona Senhora e Arcanja, do autor sergipano, constatamos lembranças e temas que transitam entre as fronteiras do certo e do errado. Elas são as detentoras dos dois primeiros capítulos. Ambas tiveram dificuldades de ocuparem seus espaços, tanto físico como social, já que demonstravam não se identificarem com as regras estabelecidas pela sociedade, tais como a submissão ao marido ou com a posição da mulher dentro da sociedade. Traziam um espírito sonhador e repleto de ideais.

Dona Senhora se apresenta como uma mulher, simultaneamente, tradicional, mas também com indícios de moderna. Sua imagem é, a princípio, de uma bela mulher, sedutora e rica, influenciada pelo tom de civilidade, pelo progresso, pelo teatro, apegada a uma boa leitura de romances, que a faz flutuar por entre seus desejos e sonhos, como uma espécie de “refrigério”. Dantas evidencia a tradicional heroína romântica, mas também a molda de traços da heroína moderna, avessa ao tom puramente doméstico, retrato das mulheres de sua época.

Esse dilema da personagem, situado entre o que tem e os seus desejos íntimos, provoca uma insatisfação em dura agonia, conduzida pelo desprezo de seu marido. Embora carregue em seu nome o termo “dona”, de significado imponente e indicativo de empoderamento, não é mais que uma mulher presa aos desejos do marido, reprimindo os recônditos de sua intimidade.

O fato de não ser mais Rosário, mas Dona Senhora, caracteriza, por essa nova identidade, a perda de si mesma, dando-lhe contornos de uma existência multifacetada. Seus sonhos vão-se embora na nova fase de sua vida. O sonho de representar em teatro ficou guardado no passado, restou apenas o retrato de uma mulher, de cunho tradicional, dona de casa, submissa ao esposo, recatada, tornando a solidão e a tristeza presença constante em sua vida. O seu tormento é rememorado junto aos “cascos” da melancolia, em um movimento de idas e vindas, porém, retornando “na mesma terra amassada”: “O tempo era um jumento atado a um pau, obrigando as pessoas a rodar em cima de seus cascos, indo e tornando na mesma terra amassada” (CS, p. 98). Dessa forma, a travessia de dona Senhora “[...] veio redundar cativa das mais tolas convenções” (CS, p. 16),

munindo-se de um “[...] ranço caseiro” (CS, p. 16), como se quisesse ocupar o seu tempo de solidão.

A *Cartilha* abriga travessias de dolorosas memórias que nos levam a pensar no quanto os espaços ocupados por cada personagem tem um peso considerável na constituição de suas identidades, conforme percebemos nos fragmentos abaixo:

[...] a verdade é que esses entulhos de arrolhadas mudez, essas mundanas tolicinhas, são pedacinhos da gente, [...] Sem os pequenos hábitos, aliado às coisas que nos cercam, nos sentimos meio perdidas, abandonadas (CS, p. 16).

[...] se habituou ao horizonte caseiro [...] e se compraz em trazer os cômodos arrumadinhos, com cada objeto já afeito a seu lugar (CS, p. 17).

Tudo é novo para dona Senhora, por isso, ainda se encontra “meio perdida”, dizendo-nos que tinha outros gostos e hábitos, ocupando seu tempo “em trazer os cômodos arrumadinhos”. São como pistas que nos vão dizendo de uma identidade que só se afirma por entre fios e desvios, de lembranças e esquecimentos, nela tudo escapa ao certo e ao impreciso, e nesse escape se situa entre um e outro ao mesmo tempo.

Outra voz feminina presente na obra é Avelina, mulher de Mané Piaba. Ela participa da narrativa, tendo um papel de pura submissão, além de ser desprovida de quaisquer regalias. Essa personagem percorre o capítulo com sua vida de miserabilidade e servilismo. Seu relato revela que sempre viveu dentro dos limites regionais de seu cantinho “cruzamento pra Rio-das-Paridas” (CS, p. 201). Ela, “[...] dona Avelina nunca conheceu Aracaju” (CS, p. 234). Somos levados a pensar que o espaço mais uma vez define a identidade da personagem. Esta mulher não ultrapassou fronteiras nem no espaço e nem nas lutas da vida. O único espaço que podia transitar era aquele onde estava a sua moradia miserável, “barraco [...] imprestável”, assim como, talvez, suas vontades estivessem atreladas às vontades de outrem – marido e patrão:

Há quantos anos moram nesse buraco de chão batido, sem um só compartimento seguro para combater a frieza [...] E os barbeiros, as vespas, o enxu patiocabo, que se socam no oco do enchimento de madeira branca, na parede envarada a fumo-bravo e cipó de caititu, tapada a sopapo, desrebocada [...] Um barraco assim imprestável, e ainda mais tingujado de goteiras, é morada de gente ou de bicho? Digam aí! Hem, Remígio? (CS, p. 263).

Avelina estava aquém da classe social de dona Senhora e Arcanja. Seus sonhos e desejos eram mais simples, seguiam por caminhos diferentes das Barroso. A sua reclamação não era pelo excesso de “quinquilharias” de um casarão ou de um fogo sexual

que lhe ardia o corpo todo. Avelina não teve, absolutamente, sossego em toda a sua vida, nem no próprio lar, porque nada tinha de aconchegante. Vivia em um espaço degradante, cega e humilhada pelo marido, “Avelina, apartada da vista, curtindo o desgosto de dormir e acordar no meio das trevas de fato, está banida, muito acabada [...] Um desamparo total!” (CS, p. 264). Sua solidão é dividida com os bichos e o padecimento que é só seu. A respeito dessa personagem, é elucidativa a fala de Oliveira ao dizer que

Avelina, na prosa de Francisco Dantas, nos remete a várias reflexões do ponto de vista social, histórico e econômico. Na perspectiva social, temos uma mulher que vive para o marido e os afazeres domésticos. Diferentemente de d. Senhora e Arcanja, que encontraram força nas palavras, sempre argumentando o que lhes inquietavam enquanto mulheres, Avelina se utiliza da força física para chamar a atenção do marido Mane Piaba (2010, p. 173).

O relato das mulheres capitulares da *Cartilha* (dona Senhora e Arcanja) revela vidas que estiveram em permanente reserva. Os seus dramas são inerentes à vida, seus tormentos foram desenhados com tons diferentes, mas com a mesma dor representada. Ou seja, dona Senhora, Arcanja e Avelina conheceram os sentimentos da solidão e do desprezo, dos sonhos arruinados e das vontades reprimidas, desfeitas. Cada uma, ao seu modo, representam, através de suas lembranças, feito desabafo, a posição que ocuparam na sociedade: a de ser submissa. Como forma de amenizar os seus sofreres, buscam pelos seus relatos, refrigério e compreensão do leitor, acerca de suas vidas.

Nesse sentido, Joseana Souza Fonsêca¹⁴ faz a seguinte observação sobre as personagens da *Cartilha*:

[...] elas habitam um mundo ficcional onde a satisfação de sonho realizado não faz parte de seu cotidiano, o mundo em sua volta é vazio de significados positivos. Além disso, as personagens são representadas por um viés individual, isto significa dizer que a solução dos problemas sociais aparece em uma perspectiva particular, as realizações, os sonhos somente se dão na forma do desejo reprimido, o que valida à condição de personagens desamparadas (2010, p. 318).

Há uma relação intrínseca entre o sofrimento das personagens e o chão por onde transitam e ao qual pertencem. Se a memória do indivíduo é coletiva, em função de sua pertença a um grupo, na perspectiva de Halbwachs (2006), *Cartilha*, na representação do “individual”, coletiviza os problemas do homem mediante ação do tempo. No romance

¹⁴ Em seu artigo *Espaço literário e identidade em Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas. Interdisciplinar Ano 5, v. 10, jan-jun de 2010, p. 317-331.

tudo ocorre como se a cada ser particular fosse possível congregiar problemas gerais como possibilidade da realização de sonhos em conjunto.

3.2.1 A violência recordada

A figura de Arcanja abre o segundo capítulo do romance. Trata-se do maior capítulo do livro dedicado aos relatos da sobrinha do patriarca Romeu Barroso, marido de dona Senhora. Nesse espaço da narrativa conhecemos uma história de dor e doação. Arcanja tudo faz dentro dos limites de seus aposentos, este é o lugar de onde ecoará a voz de suas memórias. Lá, aguarda o fim de sua existência doída, encontrando-se enferma de tuberculose. É também um quadro de pesar profundo que se apossa da personagem, as suas memórias também evocam um passado de perdas espalhadas por entre as vidas da tradicional família Barroso. Há, aqui, uma quebra da linearidade, já que os limites de espaço e de tempo do romance se misturam constantemente. O componente da memória em torno da vivência de Arcanja se dá em dois momentos: do passado, quando ela é apresentada mocinha jovem; do presente, de onde parte a sua recordação. É a esposa de Cassiano, o filho de dona Senhora, e a mãe do menino Remígio.

A narrativa também dá conta do tempo futuro dos Barroso, em que Arcanja, já morta, é vista no desabafo de seu marido, no último capítulo da obra. Nesse sentido, a problemática da memória em *Cartilha do Silêncio* comporta tempos indissociáveis, existindo na narrativa de forma não linear, semelhantemente ao que ocorre na narrativa de Guimarães Rosa. *Cartilha* nos faz lembrar aqui o pensamento de Chauí (1994, p. 18) sobre a função da memória, com base no entendimento de Benjamin: “O que foi não é uma coisa revista por nosso olhar, nem é uma ideia inspecionada por nosso espírito – é alargamento das fronteiras do presente, lembrança de promessas não cumpridas”.

O quarto de Arcanja, no sobrado, é o limite da morada de seu ser; de lá, ela vive e re-vive os momentos de tristezas e alegrias ocasionadas à família. Agarra-se a uma diversidade de questionamentos sobre os fatos que sucederam e que ainda persistem em sua vida, tudo advindo de suas recordações. Vive a perambular moribunda por entre suas lembranças, conseqüentemente, o instante presente de sua vida não passa de tortura e solidão. As emoções revividas por suas recordações, levam-na a um estado de pura agonia ao imaginar que sua morte se aproxima, o que lhe faz pensar, pesorosamente, no futuro incerto do seu filho, pois é consciente de que já não estará mais ali para lutar ao lado dele:

É uma derrota esse repouso vigiado a expectativas, o aguardamento das trevas inevitáveis, formigas nos escaninhos da mente. Já avista os espasmos enrolados no zumbido dos besouros, a sufocação, os répteis a rastejarem. A agonia letal (CS, p. 92).

O que se encena aí é a degradação da personagem diante de um quadro cujo desenho gira em torno de “derrota”, de “trevas”, “sufocação”, enfim um mundo de “agonia letal”. No romance, a morte é abordada como grande causadora de ‘agonias’. Primeiro, temos a morte de Romeu Barroso, marido de dona Senhora, que fica viúva tragicamente. Em seguida, a morte de dona Senhora. As tribulações advindas do mundo terreno a deixa sufocada quando do falecimento de seu marido, não suporta recordar os momentos felizes que teve ao lado dele. Seu fim vem como imagem de um ser decadente, uma mulher ‘relaxada’, ‘piolhenta’, ‘louca’, em um hospício: “Houve quem avistasse tia Senhora de cabeça rapada cheia de lêndeas, malcheirosa, metida num chambre imundo, vagando no pátio do manicômio com ares de fantasma. Foi a derradeira imagem que deixou” (CS, p. 150).

A morte de Arcanja vem em seguida. A longa espera de seu encontro com a morte, vai sendo contada aos pouquinhos, minuto a minuto, sendo suas memórias a única companheira. Semelhante à dona Senhora, ela morre amargurada, com a “[...] angústia de se apartar do filho tão querido” (CS, p. 91), por isso gostaria de vê-lo adulto e pronto para enfrentar as adversidades da vida. Eis abaixo o seu lamento:

[...] vida velha ingrata! Há quase meio ano na jaula deste sobrado, desenganada dos médicos, depois de meses se tratando, mantida de quarentena num cômodo reservado do Cirurgia – tem comido o diabo. Anda tão fraquinha que não pode nem tomar um refrigerio, arrimar-se por aí endireitada, ou ao menos cambaleando. Nunca se iludiu: tossia de lenço na boca, expectorava escondida, silenciava a pontadinha nas costas: esses lugares-comuns que visitou nos românticos (CS, p. 108).

A morte dessas personagens tem figurações diversas: se, por um lado, dona Senhora tem um fim trágico em função da loucura, de viver “endoidada”, nesse caso a morte pode sinalizar uma espécie de fuga de sua tortura, como se o seu fim apontasse também para o início em outro plano. Talvez represente uma forma de libertação de uma vida profundamente triste em razão de suas angústias e de seu sofrimento.

A morte é vista como indesejada, reveladora da fugacidade da vida. Representa a condição humana, uma vez que todo ser humano está sujeito a ela, seja qual for a roupagem em que se apresente, são “trevas inevitáveis”, “formigas nos escaninhos da

mente”, como disse Arcanja. Essa personagem vive “agarrada ao fiapo de vidinha” (CS, p. 105), é uma maneira de viver e enfrentar os atropelos da vida. Paradoxalmente, Arcanja, ainda que entregue ao sofrimento que a vida lhe impôs, por vezes recusa a morte, teima em lutar pela vida:

A recusa a se morrer é um ponto atribulado. É cumprir mais uma pena [...] desta terra ninguém sai com o próprio pé. Duvida de quem diz: estou inteiramente pronto. Nem o próprio papa, nem corifeus, chefes-de-fila que apregoam a reencarnação. É onda deles. Ninguém se vai imperturbável! Ela mesma é o retrato vivo das tormentas, e tem fincado os pés para se manter, ficar por aqui mesmo, embora já esteja excluída (CS, p. 189).

Considerando o processo de relações intertextuais ou dialógicos recorrentes na literatura de Francisco Dantas, a personagem moribunda lembra o poeta Manuel Bandeira que sofreu do mesmo mal que a afligia, a tuberculose: “Pode dizer com Bandeira, que padeceu do mesmo mal, embora, sob recursos, tenha se safado”¹⁵ (CS, p. 139). Para Arcanja, a morte é uma agonia: “Ouço a morte chamar-me e esse apelo me aterra” (CS, p. 139). Como se vê, a fala de Arcanja faz referência a um dos maiores expoentes da literatura modernista brasileira, Manuel Bandeira. Nesse sentido, o texto mantém uma relação intertextual, via representação da morte, com a obra do referido poeta. Abaixo, transcrevemos o poema Consoada, de Manuel Bandeira (1993, p. 223), cujo tema também é a morte:

Consoada

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável)
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
- Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

Assim como a personagem Arcanja, o poeta ouve a voz da “indesejada”. Se põe a esperá-la com a convicção de que virá porque inevitável, não tem como enganá-la e sair ileso. Mais a sua espera se faz numa espécie de diálogo, “-alô, iniludível!”, como se

¹⁵ Reiteramos o sentido da tradição presente no romance de Francisco Dantas. Na citação em questão, o escritor cria, em sua linguagem, pontos de contatos com a tradição lírica de Manuel Bandeira, também nessa direção a menção que faz ao poeta modernista vem como forma de acender a tradição literária brasileira no presente. Surge como fortalecimento de nossa literatura e como elemento de “continuidade literária”, conforme já mencionamos a partir da compreensão de Antonio Candido (2000).

estivesse avisando-a de sua prontidão, já “com cada coisa em seu lugar”. Carrega consigo certa preocupação com a chegada da visita: “quando a indesejada das gentes chegar”, como elemento de surpresa ele não sabe se vem “dura ou caroável”, se branda ou voraz. O tom lúdico se sobressai de dentro do poema simbolizado na conjunção “talvez”, uma dúvida de um anfitrião que não sabe como receber quem não deseja contato algum, nesse caso trata-se de uma dúvida reiterada: “talvez eu tenha medo” e “talvez sorria”, ou ainda treine uma conversa curta. Já para a personagem da *Cartilha*, “[...] ai, que cruzada, esta peleja contra as dores e a morte, esta porfia para manter a firmeza!” (CS, p. 119), “[...] é uma derrota esse repouso vigiado a expectativas, o aguardamento das trevas inevitáveis” (CS, p. 92).

Na *Cartilha*, a certeza da morte para a figura feminina é o anúncio do início das dores, é o “travo azedo” (CS, p. 78). Entendemos que a morte das duas mulheres, dona Senhora e Arcanja, constitui o prenúncio de uma agonia opressora, mas também a liberdade de vidas amarguradas, enquanto a morte dos patriarcas Romeu Barroso e Belizário sinalizam a imagem de perpetuação, como se capturasse, na morte, a figura do senhor patriarcal. Romeu Barroso é lembrado por outras personagens, por isso, mesmo após sua morte, permanece vivo na narrativa. Nesse caso, lembrá-lo sugere que a sua condição de senhor patriarcal participa na vida dos familiares como continuidade de sua tradição. Abaixo transcrevemos alguns trechos em que ele está sendo citado por outras personagens:

Belisário [...] sempre andou às turras com tio Romeu, que era caladão e positivo, detestava ser passado para trás. Várias vezes colidiram, entraram em desacordo [...] Daí que eram um lá e outro cá, mas nunca se desentenderam a ponto de cortar a amizade. Era Belisário cheio de rosnados a lhe babujar a mão, e tio Romeu lhe mostrando a chibata (CS, p. 130)

De minha mãe e de minha avó, parece que alembra pouco. Mas, no que toca a meu avô Romeu [...] é uma paixão arrastada, uma cantiga choradinha, em tempo de não findar (CS, p. 234)

Arcanja passa por experiências de medo, “vive amedrontada” (CS, p.102) em seu quarto escuro, com pouca ou nenhuma ventilação. Suas memórias a mantêm viva, o silêncio cobre todo o ambiente em que espera a morte, isolada de todos por temer a propagação da doença contagiosa. Sua audição é o elo entre ela e o mundo fora do quarto: “[...] todas as manhãzinhas é outro o ritual [...] ela escuta [...] Remígio pôr os pés fora da cama” (CS, p. 105).

A voz da personagem se refere sempre à solidão porque teve de se afastar de todos devido à doença, inclusive do próprio filho. Padecia sozinha, preocupada em deixar o filho nas mãos de um homem que, ao seu ver, não vivia para o futuro, mas permanecia ausente do mundo. Nesse ponto, posteriormente, Cassiano relata:

[...] nunca perdeu a noção do seu estado. O que pensa de si mesmo, e que ficou a vida inteira grudado no fundo de seu juízo feito rapa de panela, não condiz com a imagem pública que lhe teceram Arcanja e Remígio [...] vai deixar o caderno em lugar seguro e conveniente: pelo menos Remígio há de comprovar aí se o pai foi mesmo um sujeito aluado; se os rabiscos forem desconexos, misturados, refratários a qualquer entendimento, aí sim, cede a mão veíuda à palmatória: Arcanja tinha razão. Caso contrário, hão de enxergar que ela passou o tempo enganada, ao lado de um sujeito desconhecido que sua imaginação fabricou. Vão comprovar que Cassiano Barroso nunca teve juízo de menino. Não tem nenhum cabimento essa figuração que lhe fazem de ter a cabeça vesga, volúvel, desprecatada. Não me repitam mais isso! Chega! Essa perversidade acabou com a minha vida (CS, p. 282).

Na obra, o trabalho da memória é caracterizado pelo sentimento de saudade, da doença e das renúncias. Arcanja se apresenta como uma mulher de punho firme, decidida em seus objetivos. A moribunda teve uma travessia solitária, tanto antes do casamento com Cassiano como casada com ele. O relato de Arcanja tem início na tarde de 06 de dezembro de 1951, chegando ao fim na “[...] data de sua morte, 29 de dezembro de 51” (CS, p. 300), percorrendo um período de 23 dias. É, no mínimo curioso, a inversão que se dá na ordem dos números do ano de 1915 e de 1951. O primeiro é referente ao início da narrativa de dona Senhora e o segundo ao de Arcanja, talvez querendo nos dizer algo de uma relação íntima ou de denominador comum entre essas duas mulheres de vidas atribuladas, mas também dos limites de seus parentescos. Dona Senhora trazia a preocupação diária de mostrar-se sempre bela, feminina nas artes do amor. Incapaz de superar a ausência do marido, tragicamente se dá sua morte pelos fios da loucura. Já Arcanja iniciou muito cedo no ofício do trabalho pela sobrevivência. Solteira, exerceu o magistério; casada, tomou as rédeas na labuta do pão de cada dia, numa verdadeira inversão de valores da sociedade patriarcal.

Diferentemente de dona Senhora, Arcanja é uma mulher destemperada para as carícias amorosas, “devido ao trauma que arrastava” (CS, p. 179), como visto na passagem abaixo, em que a personagem traz à lembrança pedaços de sua vida quando ainda era “meninotinha”:

Arcanja se revê meninotinha [...] **Para em cima de seu drama. Daí lhe nascera o nojo segregado pelos homens. Fora tomada por Porfírio durante o curso**

de uma brincadeira de esconde-esconde [...] deitaram-se; ele a espremeu contra o chão, afogando-a com o peso e os braços; no meio do quebrantamento costumeiro, provocado pela esfregação das partes pudibundas, foi picada de um ardor. Atônita, ela sentiu a espinhada lhe abrindo. Não era a primeira vez [...] àquela vadiação com o primo. Se esfregavam curiosos e excitados [...] Babujavam o fruto proibido, sabiam que andavam errados [...] Arcanja, jamais se advertia de que aquela embolação com o primo ia dar mau resultado [...] sempre que enxergava um cachorro engatado de costas numa cadela, era tomada de pânico [...] avistava a cara cínica do primo que conseguira o torpe galardão às custas de seu sangue (CS, p. 175-176, grifos nosso).

A narrativa encena, na representação da brincadeira das crianças, um ato de violência originando pânico e trauma na personagem Arcanja. Talvez quisesse até mesmo esquecer o momento de seu flagelo, mas com a alma profundamente ferida, ela traz a imagem do ato sexual vivido, na fase de sua infância, ainda acesa em suas lembranças. O que se tem em relação à sexualidade de Arcanja são dois momentos, o do ato em si, ligado, a princípio, ao prazer da “brincadeira” porque os dois andavam “excitados”, e o da lembrança da experiência traumática. Nesse sentido, essa memória diz respeito a dor como reflexo da dominação masculina (BOURDIEU, 1999), num contexto marcado por estruturas sociais tradicionais, onde a mulher, muitas vezes, se tornou vítima da violência dos homens e do sistema social repressor.

O fundamento do pânico de Arcanja pelos homens não é um caso individualmente isolado, a narrativa se amplia para pensarmos como esse tipo de trauma está associado a uma estrutura de poder criada historicamente, o que Bourdieu (1999, p. 54) designou como força ou violência simbólica. Como o poder simbólico é “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos”, o pesar da personagem, ainda na fase de sua infância em relação ao ato sexual, com seus desdobramentos na vida adulta (trauma, angústia, pânico) é uma representação desse tipo de poder.

Para Selligmann-Silva, na esteira do pensamento de Freud:

A experiência traumática é aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidente: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas de resistência à compreensão dos mesmos (2003, p. 48).

Arcanja parece não ter assimilado o ato sexual e seus amargos desdobramentos quando criança, mas arrasta a vivência do martírio para o resto da vida, daí as suas constantes lembranças da cena. Se “trauma”, para os gregos, significa “ferida”, a cena de violência recordada por Arcanja surge como uma ferida sempre aberta, por isso a angústia

que sente alimenta o sentimento de desprezo aos homens. “A história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 49), o que explica também o desencontro que Arcanja tem consigo mesma, mediante os dissabores de sua vida.

Tamanha é a sua dor recordada que ela sequer desejou a gravidez de Remígio: “[...] o filho que ela jamais quisera ter” (CS, p. 184). Cassiano, após a gravidez da esposa, “[...] nunca mais a procurou. Parecia enojado de seu corpo que ia se deformando, do feto que se bulia” (CS, p. 184), o que fez a solidão deitar mais forte na mulher. A criança nascera de sete meses, “[...] vinha feito um bezerro enjeitado” (CS, p. 184). A maternidade louvada na família tradicional foi, inicialmente, tratada com descaso. Não houve preparativos para o “filhinho” que, com remorsos, a mãe resgata em suas lembranças:

[...] Ela, com remorsos de não ter preparado para o filhinho cueiros, as camisinhas bordadas, os sapatinhos de lã, agasalhos de tricô; e Cassiano, acabrunhado a se roer, correu a comprar um berço. Que bitelo gorduchinho! É o malvado do pai – se ralava Cassiano arrodando o menino – se quer lhe escolhera o nome, que nem um ente pagão (CS, p. 185).

A imagem do “bitelo gorduchinho” transforma o sentimento de recusa em satisfação, “[...] em boas doses de afeto” (CS, p. 185), de tal forma que Remígio virá a se tornar a raiz de todo amparo e sentido da vida, como revela o narrador no seguinte trecho: “Vejam aí! O filho que renegara em seu corpo, que nunca quisera ter, o feto que, enquanto feto, mais a afastara de Cassiano, terminou vindo a ser a única motivação de sua vida, o ponto comum que fez o casal se reajuntar em moderato afeto” (CS, p. 186). De certa forma, isso sugere que o referido reajuntamento representa, senão a hipocrisia, o esforço por manter de pé a família tradicional.

Arcanja morre e deixa Cassiano Barroso em viuvez. Mas o que o escritor sergipano quer dizer ao leitor acerca destas duas mulheres? Dantas, ao dar relevo à identidade feminina das personagens aludidas, transporta o leitor a um trabalho analítico, articulado às mudanças de comportamento numa estreita relação com as questões sociais. Nesses termos, a narrativa traz a situação de decadência do ser, figurada na imagem de desolação e desfiguração feminina, ao mesmo tempo em que procura dizer dos entraves quanto ao que é proibido à mulher de ocupar uma posição de destaque na sociedade. Se dona Senhora, mulher burguesa, bem vestida e sempre arrumada, cheia de deleites eróticos, surda para o falatório intempestivo das outras pessoas, não teve pulso para dar

continuidade à fortuna da família, também Arcanja seguirá o mesmo trajeto, independentemente, se desde muito cedo aprendera a se virar sozinha.

Os atributos de uma mulher decidida e objetiva foram insuficientes para mudar o comportamento arredo de seu marido e reerguer o patrimônio dos Barroso. Dessa forma, a voz feminina parece estar condenada a ser silenciada, tendo em vista trazer um viver atrelado à solidão em decorrência de sua própria decadência, revelado na morte e na vida desmoronada, reflexo do tempo e ambientação do romance, início do século XX.

Para Hélio Pólvora,

[...] *Cartilha do Silêncio* tem o seu fulcro na matéria da memória. Memória viva que lateja qual nervo exposto. O narrador é onisciente quanto ao que narra porque personagem, também ele, da sua narração. A linguagem é a mesma, com certas variações de vocabulário introduzidas pelo passar e retroagir do tempo – mas nela identifica-se o depoimento de cada figurante. Todos eles, por menos associados que sejam ou pareçam, estão acorrentados uns aos outros, condenados que marcham em fila indiana para um degredo qualquer (1997, p. 08).

Na *Cartilha*, não encontramos continuidade da história narrada entre os capítulos, uma vez que temos o relato individual, de cada personagem. De fato, “acorrentados uns aos outros” pelo narrar e pelo desfecho de seus “degredos”, cada um, ao seu modo, mantendo-se no clarão da memória contando e recontando histórias do grupo social a qual pertence e as de si mesmo.

3.2.2 O silêncio na trilha da matéria recordada

O terceiro capítulo traz a memória da figura masculina, Remígio. A ele são dedicadas poucas páginas, sendo o menor capítulo do romance, que inicia 04 anos após o relato de Arcanja. É interessante observar que no relato de Remígio não há a presença de sua mãe, constituindo-se como matéria de esquecimento. Essa imagem apagada das lembranças do filho já havia sido relatada pelo narrador anteriormente. O vazio deixado por Arcanja não é só do corpo físico, mas de legado deixado. Nesse pensamento, o trecho abaixo vem ratificar essa ideia:

Não adianta chorar [...] é provável que, ao pé da cova, haja uns solucinhos abafados – e sei muito bem de que boca sairão – mais sinceros do que gritos e clamores. Apertarão a mão de Remígio e de Cassiano, o primeiro vistoriado como órfão, o outro como viúvo. [...] Daí pra diante os hábitos se reencaixarão se acomodando bem com as mudanças, que mais tarde, também caducarão. E

pouco a pouco, a cada dia menos evocada, irá se apagando a sua peregrinação na memória de Cassiano e, com mais um eito de tempo, também na de Remígio. Ambos voltarão aos afazeres, afogados em novas ilusões; e ao volverem ao passado, nas nostálgicas horas eventuais, descuidados, mal se deterão em sua lembrança. Após esses dois entes vulneráveis, **a sombra de Arcanja se esvairá tão definitiva e completamente,** como se jamais houvesse existido (CS, p. 137, grifos nosso).

No que concerne às questões apresentadas acima, consideramos esclarecedora a fala de Medeiros, transcrita abaixo:

A imagem da esposa que aos poucos desaparece da mente e da vida da personagem corrobora a certeza do desaparecimento futuro de Arcanja da vida do marido Cassiano, do filho Remígio e, por conseguinte, da sociedade; é uma demonstração da efemeridade da memória e da renovação dos quadros da rememoração. O indivíduo comum é aquele que mais cedo do que tarde desaparecerá da memória social, pois as pessoas pintarão outros quadros com fragmentos de outras memórias (2014, p. 71).

A *Cartilha* enfatiza quão efêmera é a vida terrena, e quão imprecisa é a tarefa da memória porque incapaz de repor no presente a integralidade da coisa recordada, ocupando-se também de apagar a “peregrinação” de cada um, pouco a pouco, em “um eito de tempo”. Nessas circunstâncias, podemos afirmar que as mudanças sociais colaboram para que a vida siga adiante e ande também para trás, fora de qualquer possibilidade de se percorrer uma linha reta. Para os que aqui ficaram, “voltarão aos afazeres”, como quem está iludido com o novo e desconhecido mundo. As lembranças seguem em direção ao desmoronamento, já que Remígio, um homem ameninado, e o seu pai Cassiano Barroso, criatura alheia à realidade, são vítimas de um destino degradante. Arcanja já prefigurava essa tragédia, conforme lemos abaixo:

Largar do filho nesta terra envenenada a cobiça e avidez com apenas dezesseis anos! [...] Meu menino de coração limpo! – comove-se Arcanja. Ainda ontem era um bebê fresco e rosado [...] E ainda muito verdinho para enfrentar os desmandos, essa largura de mundo sem cancela e sem portão. Não queria para ele o destino do marido Cassiano, que perdeu pai e mãe com apenas catorze primaverinhas, em volta de um ano só. Felizmente, Remígio ainda vai ficar sob a guarda fervorosa da amizade do pai. E os dois convivem tão bem, são tão ligados [...] Por outro lado, receia coisa pior, que tem ruminado muito: quem lhe garante que, após seu passamento, Cassiano Barroso não torna a destrambelhar? Arcanja tem medo. Se o atontado, vira e torna, traz a cabeça vagando para longe dos assuntos! [...] já anda desaprumado; carece de Remígio pra lhe remendar as idéias... imagine o que será desse ente no termo da viuvez! (CS, p. 106-107).

Arcanja escava o seu passado devido a uma preocupação futura, justamente pela insegurança que lhe dá o presente. Suas lembranças da orfandade de seu marido

cancelam qualquer pontinha de certeza em relação ao que sente e pensa, sabe que o vazio deixado por Romeu e dona Senhora fez de Cassiano uma criatura com “a cabeça vagando para longe dos assuntos”, “desaprumado” de suas ideias. Embora Remígio tenha o carinho do pai, não há garantias de saber como “enfrentar os desmandos” do mundo. No momento presente, a única certeza que se tem é a da morte, “mão de cabra do destino” (CS, p. 106).

Remígio, neto de dona Senhora, não herdara o deleite pelos livros, era um jovem “[...] jejuno e arredo em rumo da escola e do estudo”, mas o contato com a vida do campo fez dele um “[...] retentor de bom ensino no que concerne ao trabalho” (CS, p. 106). Todavia, “[...] seu caráter não está talhado em completo acabamento” (CS, p. 107), ainda está em formação, nada definido e terminado.

É possível, então, compreendermos, pela eclosão de imagens memorialísticas das personagens, suas atitudes e emoções em meio às circunstâncias de medo e de dúvida quanto ao presente e ao futuro. Desse ponto de vista, a obra *Labirintos da memória: Quem sou?* de Brandão, lembra-nos que

[...] são as memórias como acervo pessoal dos fatos vividos pelos indivíduos ao longo da vida, passíveis de ser recuperados, chamados pelo presente, se um maravilhoso e intrigante processo – envolvendo o resultado de interações bioquímicas acrescido de emoção, motivação e desejo – levá-los à consolidação, ou seja, torná-los uma história a ser narrada (2008, p. 20).

A relação entre pai e filho se dá através de rastros de silêncios: “[...] falam com as feições [...] revindos dessa linguagem que só filho e pai entendem, das meias palavras, das adivinhas idéias, desse afago de olho” (CS, p. 197). A citação nos faz pensar como se falar por “feições” consiste num ato de fala pela supressão da palavra, e que o silêncio significa calar-se, mas não subtração de sentido.

De acordo com Barthes (2003), o silêncio se abre em duas direções: o *tacere*, ausência da voz e do verbo; e o *silere*, a ausência de movimento e de ruído, estando este associado anterior a qualquer data, silêncio de sempre. Se na primeira direção, o silêncio advém dos homens, na segunda, é inerente aos deuses e à natureza. Se para Barthes, o silêncio pode ser uma arma polivalente diante dos paradigmas da fala, ele não é sinal de absoluta mudez, e mediante a sua polivalência de sentido não sabemos ao certo o que o outro nos tem a dizer. Nesse ponto de vista, o silêncio que se estabelece entre o pai e o filho atesta não a mudez conjunta, mas modos de velar-se ou ocultar-se. Na narrativa, o silêncio instaurado é uma forma de expressão entre pai e filho, comportando uma particularidade de fala entre os dois, a de comunicar-se fora dos paradigmas do verbo e

da linguagem convencional - tacere - por isso do “afago do olho” “das meias palavras” surge o entendimento que um tem do outro.

No entanto, como nada no romance de Dantas tem figuração de estabilidade, logo a relação entre os dois se enfraquece e se desestabiliza, conforme extraímos do trecho abaixo:

[Cassiano] Gosta de se mostrar compreensível, maleável; mas na última hora, quando não pode mais protelar a impaciência, se manifesta inflexível. Bota-se como se quisesse se compensar dos jejuns silenciosos, cuspir num jorro só as mil vozes compridas que lhe malina por dentro. Não sara mais de conversar. Vira um falastrão sem rebuços: e tome conselho... e tome advertência... e tome encomendação. Arre lá! Não há cristão que agüente a xaropada. Amola a qualquer um. Assim é com ele, Remígio, a lhe passar sermão contra o seu jeito de andar pelos cantos, pela casa-dos-carros onde vai fumar escondido, se furtando às pessoas que, não sabe por que cargas-d'água, só o olham devassando. Às vezes tem vontade de acusá-lo dessas injustiças que lhe formigam no sangue (CS, p. 206).

O mundo misturado das lembranças mexe com as emoções das personagens. Diante da perda da mãe, a vida de Remígio vai se resumir aos “afazeres” do meio rural. É neste espaço que o rapaz busca refúgio para si próprio, em meio a brincadeiras, misturado entre os animais e os empregados, em particular, o agregado Mané Piaba. De certa forma, a companhia do pai Cassiano lhe parece ser insuficiente porque são de gostos muito diferentes, o que os torna estranhos um ao outro e também solitários.

Mané Piaba é o agregado da família Barroso, vive na fazenda “[...] na ira amontoada de tudo quanto tem sido obrigado a calar e engolir” (CS, p. 207). Ele simula uma sujeição silenciosa às determinações da “casa”, fazendo do silêncio uma artimanha para sondar e perceber o mundo a sua volta, e na percepção de seu entorno apenas finge estar na “aceitação de tudo”:

[...] Mané Piaba divulga a sua humildade [...] parece se abandonar a uma aceitação de tudo [...] Matreiramente [...] ele está mesmo é bem sacaneado. Esse jeito recolhido, esse olho solitário e emboscado, servem apenas pra alinhar a fachada mais apropriada e convinável [...] Essa sujeição silenciosa e tão bem preparada não passa de pura patifaria [...] o agregado estuda a feição de seu Barroso, procura devassar-lhe o que lhe vai enfileirado na cachola, fazer a mediação de algum perigo na tocaia deste repente paternal, acolhedor. Venha de lá o que vier, não é maluco de peitar com ele [...] a gente carece de assuntar demorado, porque, se soltar uma palavra de mau jeito, se disser qualquer bobagem a mais, pode ser recebido a pontapé. E quando o suplicante toma cobro e se espanta, já está é destrutado (CS, p. 207-208).

O ser marginalizado assunta demorado na *Cartilha*. A opressão do patrão sobre o empregado “vai enfileirado” na narrativa. O capítulo de Remígio denuncia o tratamento

do patrão com o empregado, feito a “pontapé”, além de enfatizar a exploração da classe, acrescentando as suas miserabilidades e aflições. O agregado, na relação entre patrão e empregado, representa o ser dominado, e nesse contexto só lhe é permitido o silêncio impositivo, está forçado e submetido às formas de silenciamento, por isso não pode “soltar uma palavra”, sequer pode falar “qualquer bobagem”. Vive, assim, “matreiramente”, um silêncio opressor, mas também como estratégia de fala para poder resistir às determinações da fazenda.

Quanto ao silenciamento e às formas de representação do silêncio, Orlandi destaca, dentre outras formas, a “política do silêncio” relacionada ao silenciamento, em sua força de imposição ligada à retórica: “Aí entra toda a questão do “tomar a palavra”, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc (2007, p. 29)”. Desse modo, “em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão), como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (Ibid, p. 29). Como contraponto da palavra, o silêncio também produz significação ampla, muitas vezes exercendo o sentido da resistência do ser dominado.

O silêncio de Mané Piaba faz ecoar vários sentidos, estando entre a sujeição às determinações do patrão e a sua cruel ironia, que leva quase sempre o dominado a confrontar o poder instituído; e nessas várias possibilidades de fazer significar as coisas, Orlandi assinala o que seria uma de suas atribuições: “O silêncio intervém como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos (2007, p. 89)”.

O agregado representa, também, o homem indignado com a pobreza e com a situação em que vive, inconformado à vida miserável que leva. Nessa perspectiva, a narrativa de Dantas não traz, simplesmente, a presença dos problemas da grande seca, conforme se vê na tradição regionalista de 30, na representação do sofrimento gerado pela indústria da fome no sertão nordestino. Mais que isso, *Cartilha do Silêncio*, quanto à temática em questão, dá ao agregado a voz do proletário na relação de trabalho, consciente e indignado com as suas reais condições de vida. Os seus vários questionamentos, na transcrição abaixo, dizem desse sentimento de indignação e da consciência que tem diante da comida pouca. Nesse caso, na sua memória reside uma insatisfação com o mundo recordado:

[...] não atura comer puro. Sem nem uma graxinha de gordura, um taco de toucinho? [...] Esse negócio de pirão d’água, sem nada pra misturar? Ou só legume., feijão-de-corda, lavourinha de malhada? Nem morto! A melhor coisa do mundo é uma pratada toda enfeitada de carne. Aí, sim! Mas na falta desse manjar, havia de ter nem que fosse algum refugo: bucho de boi, asa de caça,

queixada de peixe, cabeça de aratanha [...] a ladainha era a mesma: de domingo a sábado [...] o de-comerzinho chorado raleando. Que se havia de fazer? O ganho era uma vergonha (CS, p. 209).

A mulher também é situada dentro desse grupo de oprimidos. Avelina, esposa de Mané Piaba, surge dos gritos e maus tratos do marido: “[...] Avelina é uma peste, sabe que não topo comer puro [...] Essa sariema da perna de cambito [...] Desperdiçadeira. Deixa a casa limpa... [...] Cachorra! Só serve pra dar despesa!” (CS, p. 210). Ao contrário das duas outras personagens femininas que desconhecera, em sua posição de mulheres burguesas, a violência da palavra vinda de seus maridos, esta, em sua mísera condição de submissa, conheceu o destempero da língua rude de seu companheiro.

Mané Piaba é a única personagem que desfila entre as memórias das outras personagens capitulares, porque na condição de agregado da família circulou na fazenda por várias gerações dos Barroso. No primeiro capítulo, é apresentado como o “[...] moleque bem moderno [...] sararazinho tinturado a alvaiade e roxo-e-terra, de olho amarelo entestado para o chão [...] não deve ser boa bisca” (CS, p. 17-18). No capítulo “Arcanja”, ele é um “velho banzeiro cheio de mamparras” (CS, p. 151), e no terceiro capítulo vai retomar lembranças de dona Senhora, de modo que esse vai e vem da narrativa consiste na falta de progressividade dos acontecimentos, e mostra como o agregado participou, mesmo na sujeição irônica do silêncio, guardando segredos da vida cotidiana dos patrões, daí seu conhecimento acerca de todos da casa:

- Ah [...] sua avó, dona Senhora! Que mulher de firmeza e de presença! Aquela sabia dar valor a um empregado. Fui o derradeiro jardineiro dela, ainda rapazinho miúdo, mas de inteirada fiança. Na mal destinada viagem do major Romeu às Alagoas, para nunca mais tornar, fiquei como dono da casa: anotei os mandados na cabeça, resolvi muitos poréns, ali vigia de tudo. Naquela quadra eu era só um molequinho moderno (CS, p. 234).

O quarto capítulo, Mané Piaba, traz a personagem como a representação de um “[...] tipinho, atolado na miséria arraigada [...] um pé-rapado!” (CS, p. 235). Aqui, a situação do homem pobre e a natureza humana se desenham em cores fortes, dizendo da miserabilidade das circunstâncias vividas, uma herança “de traste inútil”, decaído também pela “queda da idade”, mas principalmente pelos “calos da doença”:

Intui e reconhece direito que, de uns anos a esta parte, Mané Piaba, mais pelos calos da doença do que pela queda da idade, tem se mantido muito afastado dos outros trabalhadores, aqui no seu cantinho – e queira Deus não se sinta um traste inútil! Quando abre relatos do passado, quando agarra uma pessoa pra lhe escutar, não solta mais (CS, p. 253).

Através do relato de Mané Piaba, percebemos o paradoxo presente entre os fatos narrados. Se, por um lado, temos a visão da mulher burguesa que, ao referir-se ao empregado, usa um tom de desconfiança e discriminação, posto que para dona Senhora, o “saraquinho [...] não deve ser boa bisca”; por outro lado, a criatura submissa se vê como “de inteirada fiança”, comprometido com o trabalho e capacitado para exercer a função que lhe foi conferida: “resolvi muitos poréns”. Dessa forma, os “poréns” que se reservam à diferença de classes sociais são enfocadas dentro de seu relato, que decorre à luz do paradoxo, porque paradoxal é também o próprio sujeito da narração. Abaixo transcrevemos uma passagem do quinto capítulo do romance, em que se tem assinalada essa diferença de pontos de vista:

Mané Piaba arrasta um ódio incansável, malda contra tudo e contra todos, fede que nem barbicha de bode, ou feito formiga taioca amassada, visto que não adota tomar banho. Toda vez que rodeia a gente – podem reparar – é de mão estendida pra uns cobres, ou pra falar em aumento de ordenado. Refeito na ingratidão, tudo quanto recebe, acha pouco (CS, p. 294).

Na verdade, pela voz do patrão a imagem que se tem do agregado é de um sujeito caracterizado pelas contradições; é o trabalhador que parece ter consciência de tudo a sua volta, capaz de questionar a sua condição de agregado e reivindicar melhor salário, mas a sua dedicação – “sedas de cortesia e servidão” é artimanha e hipocrisia: “Refeito na ingratidão, **tudo quanto recebe, acha pouco**”. Aos olhos do narrador, ele traz um sentimento de amizade, mas dentro de um “faz de conta”, portanto, apenas simula, porque por trás de sua servidão se esconde a falta de respeito e a falsidade. Nesse sentido, a sua sujeição silenciosa é uma estratégia de enganação:

[...] Na frente da gente, rasga sedas de cortesia e servidão, com o olhinho de esconso se bulindo, planeando alguma maldade, ou então encravado nos seus pés, na carinha pendida para o chão. Faz de conta que me vota amizade; mas, pelas costas, escanchar-me o pau e falta até com o respeito (CS, p. 294).

No transcurso desse capítulo, a voz narrativa vai apresentando as nuances de um comportamento revoltado, como também leva o leitor a conhecer a história de outras personagens, através da visitação das memórias de Mané Piaba. Nele, temos um enfrentamento de classes sociais através do relacionamento entre empregado e patrão, entre o dominante e o dominado, entre o fazendeiro e o agregado da fazenda. É a memória desta personagem que retoma alguns momentos vividos pela família Barroso. Suas características são, portanto, de um homem dúbio, devido apresentar uma personalidade

na presença dos Barroso. Cala-se diante da palavra dura do patrão a seu próprio respeito, a princípio revelando sua submissão, mas na ausência dos patrões busca palavras tortas para caracterizar os feitos de cada um deles. Fala desde o assanhamento da patroa, dona Senhora, com o marido até o tratamento que recebe dos patrões atuais, pai e filho (Cassiano e Remígio):

Reparando bem [...] É arteirice. O escolado se encolhe e se declara assim é na sondagem pra saber por onde anda a veia do patrão, espreita o risco que corre, capricha em não ser desfeitoado... Mané Piaba não merece fé (CS, p. 207).

[...] Remígio sabe que ele diz o diabo da finada sua avó, mas também conhece que se mantém escravizado a uma falsa compostura, a um respeito involuntário, de forma que na frente é um, por detrás é outro homenzinho de duas caras. (CS, p. 255).

Segundo fala o narrador, Mané Piaba é “[...] das crias efetivas do major Romeu [...] é o derradeiro que ainda resta vivo” (CS, p. 293), e através dele se vê a presença da miséria na mesa dos menos favorecidos. Esta personagem não suportava a ausência de “mistura” na hora das refeições, aludindo ao fato de que é coisa rara, difícil de ser encontrada como algo que integra as refeições de pessoas que estão incluídas na classe de menor condição social. Ainda revela a aceleração de sua doença, a asma, que se encaminha para uma fé superficial, numa busca constante pela cura. Com a saúde fragilizada, ele não tem acesso ao médico ou ao medicamento farmacêutico, mas a uma medicina popular de ervas, além de curandeiros, o que exerce, na narrativa, a função de denúncia social. Nesse caso, a literatura de Dantas funciona como instrumento de crítica e de desmascaramento da precariedade em que vive o trabalhador no país, no embate da luta de classes.

3.2.3 O mundo recordado no caderno

A narrativa finaliza com o capítulo “Cassiano Barroso”. É escrita a próprio punho, procura pintar na folha branca de seu caderno o desabafo necessário, como vemos neste trecho: “[...] Será que vai se sair a contento, aquilatar direito as coisas, verter em tinta, com ponderação e juízo, o retrato do passado?” (CS, p. 313). O silêncio de sua voz é interrompido pela atividade da escritura, como se estivesse a construir sua própria biografia. Nos quatro primeiros capítulos, não se veem a fala de Cassiano, não temos o desabrochar da língua, mas um silêncio ininterrupto face à palavra. Como existem várias

representações do silêncio, é também importante ressaltar a relação entre sua representação e a forma de silenciamento, como lembra Homem:

[...] o silêncio se alia ao ‘silenciamento’, operação que exerce um calar ou um subtrair de sentido. Isso pode se dar em duas camadas: o que não se pode dizer – pois interdito, censurado – e o que se supõe já dito, implícito. Trabalha-se, assim, com a ideia do que é “posto em silêncio” ou “pressuposto pelo silêncio” (2012, p. 34).

A resposta em forma de abono para seus feitos que não chegou até ele funcionou como forma de silenciamento, já que exerceu em sua vida um “um calar ou um subtrair de sentido”, daí sua não-palavra para o mundo. Nessa acepção, dominar a palavra é exercer-se dentro do poder, tendo o mundo imposto o calar de Cassiano, ele a busca como liberdade de sua expressão e como quem desabafa um silêncio represado.

A quebra ocorre quando resolve dialogar com o leitor através de suas próprias recordações, deixadas por escrito. A escritura aqui se apresenta como uma fuga da realidade dura e dissabores, consistindo no desabafo da personagem que esteve a maior parte do tempo em silêncio. Já velho e com a memória apresentando lapsos de esquecimento, toma a iniciativa de inscrever sua alma nas linhas da página branca para evitar o apagamento de sua história.

[...] O esquecimento, fora os ocasionados por danos neurológicos e que podem acontecer em qualquer idade, é uma arte [...] Em seu livro *A arte de esquecer – cérebro, memória e esquecimento*, [...] diz que esquecemos para poder pensar, esquecemos para não ficarmos loucos; esquecemos para poder conviver e para poder sobreviver (IZQUIERDO apud BRANDÃO, 2008, p. 11).

Na retrospectiva que a personagem faz de sua própria vida, vemos sua lembrança caminhar lado a lado com o esquecimento, marcada por falhas e lapsos no dizer. Nele, o tempo para urgir desarrumando tudo, ficando guardados os acontecimentos mais marcantes, “o que mais significa”, conforme lembra Ecléa Bosi (1994, p. 23).

Nessa direção, a memória se torna a propulsora da sobrevivência de acontecimentos idos, tornando possível a convivência entre o presente e o passado do homem, fazendo emergir o já vivido como uma forma de compreender o momento atual.

Conforme Le Goff:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o

homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (1996, p.419).

O “caderno” de Cassiano atualiza suas impressões. Nele, as informações de seu passado, a imagem de seu percurso vivido e de cada um de seus familiares, bem como o universo da fazenda, são conservados como registro do que significou em sua memória coletiva. Do seu caderno, consta também a presença de elementos causadores de todo o seu desalento e de sua profunda tristeza, como o “ressentimento” pela incompreensão, o que se mostra na narrativa como imagem de um sujeito fadado ao fracasso diante da desaprovação de tudo o que realizou. Vejamos o que diz a voz da personagem:

Sei que vou morrer ressentido, cheio de queixas por não me reconhecerem um ato vitorioso, uma boa qualidade, um empreendimento qualquer que tenha merecido um cumprimento de sofrível admiração. Assim visto de fora, isso pode até parecer coisa de pouca monta, mas sentindo a dentada na carne – ah, é o diabo! Já pensaram o que vem a ser o sujeito passar a vida inteira crivado por olhos suspeitos, e tudo em que põe a mão ir sendo desaprovado? (CS, p. 306).

Cassiano calou sua dor e sua revolta. Fez-se silêncio todo o tempo da narrativa, aprendendo na crueza de seu sofrimento a ser surdo e passando a silenciar palavras de protestos contra todos aqueles que lhe ofenderam tanto, simplesmente para poder continuar vivendo. Não foi compreendido nem pela própria esposa que o achava “ridículo” (CS, p. 307). Viveu preso nas armadilhas de seu destino solitário, como se diz no trecho abaixo:

[...] trancado na raiva temperada na consciência superior de que não fazia a má figura do bestalhão que discriminavam, sem entender as regras estapafúrdias daqueles que o notavam diminuído. Matutara muito, amadureceu o problema, e até hoje nunca se conformou com isso, nem acertou com a saída (CS, p. 307).

Tantos foram os agravos sobre Cassiano que sua própria consciência não fora capaz de “entender as regras” que lhe jogavam à deriva de sua sociedade. Tomado como uma criatura “bestalhão”, medido por opiniões “estapafúrdias” foi adentrando em um grande labirinto, impossibilitado de lutar, “nem acertou com a saída”.

Mas por que a personagem

[...] se mortificava em silêncio vendo tantas injustiças cometidas contra ele? Contrário a opinião de todos que lhe apontavam o dedo, cumpriu “as ordens que a sua mente lhe ditava. Ia em frente sem acolher os conselhos [...] Mas só porque seguia sua própria consciência. Isso é errado? (CS, p. 307).

As palavras vêm quebrar-lhe o silêncio, mas elas não são suficientes para expressar o significado daquela suposta mudez. Cassiano “[...] quando pega a caneta, ganha mais confiança porque não há pessoas pra se adiantarem e quebrar as suas pausas, ninguém o atropela a ponto de provocar-lhe aqueles buracos inesperados” (CS, p. 285). Ele faz de suas anotações uma “arma” para cortar o silêncio de seu sofrimento.

Ainda de acordo com o pensamento de Homem, o silêncio se dá por certa complexidade levando o pesquisador a situar-se diante de diferentes acepções:

O silêncio é um tema complexo, a começar por várias acepções. Primeiramente, existe um modo de “estar em silêncio” que segue paralelo a um modo de “estar no sentido”, na medida em que a significação se forja no contraponto entre significantes e destes com o silêncio (2002, p. 34).

Conforme esse entendimento, o silêncio não é uma completa ausência de sentido, na medida em que ele tanto significa quanto comunica, ainda que tudo se dê pela ausência da palavra. Por esse viés, as lembranças de Cassiano sinalizam que a sua grande busca é a compreensão e o reconhecimento que não teve, uma vez que a sua vida fora caracterizada pelo signo da desaprovação. Talvez encontre “salvação” na leitura de suas memórias, devidamente registradas no seu “caderno”, como quem deseja ser lido por um leitor qualquer. Talvez seja esta a grande aposta de sua vida, a eventual aprovação de seus atos se dando pela leitura de seus escritos.

No processo de rememoração de Cassiano, suas lembranças são fragilizadas, com a incapacidade de recuperar a totalidade de seu passado, o que lhe reaparece vem em forma de “retalhos descosturados”, “um punhadinho de animação esfarelada”, ou feito “uma fraçãozinha do peso de quando aconteceram” os episódios que marcaram a sua vida:

Quer apenas corrigir, nem que seja em retalhos descosturados, mas de maneira maciça, sem paliativos, os mal-entendidos que o infernizaram, roazes nas duras horas caladas, com o fito de deixar patente que foi um sujeito prestável e bem firmado [...] O que pensa de si mesmo, e que ficou a vida inteira grudado no fundo de seu juízo feito rapa de panela, não condiz com a imagem pública que teceram Arcanja e Remígio. Como prova, ficam aqui o recheio de ativos e passivos, o punhadinho de animação esfarelada, de dores que já não sangram, repostas aqui a outra luz, visto que só possuem uma fraçãozinha do peso de quando aconteceram. Vai deixar o caderno em lugar seguro e conveniente: pelo menos Remígio há de comprovar aí se o pai foi mesmo um sujeito aluado (CS, p. 282).

A citação nos mostra que na memória de Cassiano também reside o silêncio, uma vez que seu mundo se estabelece entre o seu longo silêncio – do que “ficou a vida inteira

grudado no fundo de seu juízo” ou em “roazes duras horas caladas” – e a palavra como necessidade de deixar impressa a vida recordada. Diante dessas muitas “horas caladas” situadas entre o dito e não-dito, Cassiano vai construindo caminhos numa busca incessante pela palavra: “catando as palavras uma a uma, que nem pinto novo que bica e larga, numa mãozinha de milho, um caroço graúdo que não consegue engolir; e logo mira de banda, e torna a beliscar pra deixar cair de novo, até pegar um grão mais pequeno com que possa se ajudar” (CS, p. 285).

O que escapa à sua lembrança, em não reter a totalidade de seu passado é manobra do esquecimento responsável pelo apagamento do que ocorreu em sua existência. Se sua memória tenta conservar sua história vivida, o esquecimento só lhe permite conservar os “retalhos descosturados”, apagando-lhe também pedaços de sua vida, que “o esquecimento teima em esconder”. É o que podemos ver na passagem seguinte: “Cassiano contraiu o costume de se abandonar ao papel aplicado em anotar os desacordos da vida e da idade, suas **dúvidas e falhas**, amiúde quebrando a cabeça para trazer à baila os lanços que **o esquecimento teima em esconder**” (CS, p. 280, grifos nosso).

Sob esse ponto de vista, podemos dizer que Cassiano tem uma memória distorcida, fragmentada, não consegue recuperar sua história no tempo recorrido, de modo que seu mundo recordado está sempre entre o ato de lembrar e o de esquecer: “[...] ele entra em aperto **sem ter lembrança** dos nomes, fora do lugar, **esquece** calçados, caneta, chapéu, coisas do uso diário. E com o andamento dos anos, então, o avanço da envultada ganha mais terreno e se agrava” (CS, p. 283). É do lembrar e do esquecer que Ricouer (2007, p. 435) faz o seguinte esclarecimento: “Tratando-se do esquecimento definitivo [...], ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo”.

No caso de Cassiano Barroso, toda a memória registrada no seu “caderno” pode ser pensada, portanto, como possibilidade de retardar o curso do esquecimento e o apagamento de sua história, por isso ele deseja assegurar sua existência no papel, embora não seja uma luta fácil: “Esse **esquecimento** bem enfincado **tem parentesco com sua cabeça lenta e pausada**. Por isso que **nunca acertou conversar em ligeirezas, avexado**, deslizando linheiro e macio sem dar topada” (CS, p. 285, grifos nossos), e no caso são “essas disfunções da memória que afetam sua confiabilidade” (RICOUER, 2007, p. 435).

Aos quatorze anos de idade, Cassiano ficara órfão e sob a tutela de seu tio Belizário que o encaminhou para o Rio de Janeiro sob os cuidados do irmão. Embora não fosse a sua vontade deixar suas raízes. O leitor toma conhecimento de que o silêncio do

sobrinho não representava aceitação, mas indignação, conforme relata o narrador: “Será que não estariam investidos de alguma traição maldosa que nem tio Belisário o empurrando para o Rio?” (CS, p. 307).

Conforme anotou no seu caderno, estando de volta à sua terra natal, não teve um retorno feliz. Encontrou seu lugar quase como nos seus dias, sem muito de novo, porém com o que viveu no Rio de Janeiro, ele se fazia outro, sentindo-se um estranho na sua própria terra. Seu olhar buscava, insistentemente, o antigo lar, espaço de tantos dias felizes, vividos ao lado de seus pais, mas nada lhe vinha como familiar. Parecia estar buscando em seu passado refúgio para si mesmo. Percebeu que vivia à parte, aparentemente, alheio a tudo, cheio de luxo e quinquilharias, aos olhos da esposa, inúteis, mas para ele, verdadeiras obras de arte, como revela a narrativa:

Pois bem, é este ponto que quer analisar. Foi aí que Arcanja maltratou a sua vida, e nunca teve paciência para ouvir a sua explicação. Este Cassiano ainda hoje, ressabiado, mantém as suas queixas, devido à pouca valia que ela lhe creditava, a lhe condenar o que chamava de extravagâncias (CS, p. 306).

O relato de Cassiano está para uma espécie de depoimento que busca explicar o seu próprio comportamento e seu estado de espírito, portanto procede à descoberta e a decifração de si no seu caderno. Deixa claro que nunca esteve alheio à opinião dos outros a seu respeito, inclusive a opinião da própria mulher e a de seu filho. Na velhice, aos setenta e três anos, vive a dor de não ter a sua vida chegada ao fim, encontrando-se sozinho, desprezado pelo filho, doente e envolto em suas lembranças.

O seu sofrimento resulta, portanto, tanto da falta de reconhecimento ou desaprovação do que realizou em vida, quanto do vazio deixado pela morte de Arcanja. Na verdade, ele buscou superar essa perda, todavia as suas memórias mostram como eram profundos os vazios de sua vida, razão pela qual não conseguiu superar: “Cassiano chega a trepidar contaminado pela voz do pai, como se ainda tivesse aí uns treze anos” (CS, p. 331). Vivia voando “em relembanças” (CS, p. 338), “ocupado em catar, nos escaninhos da mente, a ponta do espinho que o ofendera” (CS, p. 319).

3.2.4 Alegorias da circularidade: movimento e parada no clarão da memória

Nos romances analisados, as personagens expressam uma atmosfera de conflitos, desnudando a condição de suas existências, em circunstâncias de desmistificação da racionalidade soberana em meio aos descompassos de suas vivências. Em *Grande Sertão*, vemos a narrativa se dispor diante de nós por meio de linhas descontínuas e tortuosas, ora para frente, ora para trás, ora com avanços, ora com recuos: “Meu coração restava cheio de coisas movimentadas” (GSV, p. 115), eis aí o movimento de coisas infindas que perpassa a narrativa de Rosa.

A “contação” guia o leitor à reflexão e à compreensão do outro através da construção de ideias acerca da existência do homem. Na esteira do pensamento de Walter Benjamin (1994, p. 213), diríamos que “o romance [...] convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”. O narrador do sertão atravessa “os gerais” com a palavra em punho, desmatando um caminho de muitas coisas em oculto, levando-nos a entendimento de que as emoções de uma vida ofuscada por segredos, por um silêncio que parece arrebatar o ânimo da vida. As imagens de seu contar nos vêm traçadas ou delineadas no ir e vir constantes, numa sugestão de apreensão da alma das coisas e do mundo sempre em movimento.

O jagunço alinha e desalinha seus passos como um sujeito vacilante nas suas certezas, a nos dizer de uma existência cambiante, subtraída de qualquer garantia de estabilidade, constantemente posto em situações conflituosas e de incertezas. Sua vida se torna um descompasso, já que seu contar é feito de avanços e recuos, tensão que fundamenta o ir e o vir da narrativa em desfavor do movimento progressivo e da natureza instável: “acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo” (GSV, p. 442).

No que se refere ao mundo de afetos de Riobaldo, podemos dizer que os interditos sociais freiam o ir de seus passos ao encontro do outro jagunço – Diadorim - aquecendo o sentimento de culpa e da dúvida. Esse acentuado aspecto de indefinição constitui um percurso sem verdade absoluta. Riobaldo diante de si mesmo e do outro é, continuamente, titubeante, oscilando entre uma coisa e outra, porque a dúvida caminha ao seu lado. Como simbologia do descontínuo, diz ele ao seu interlocutor: “Mas não se avexe [...] já conto, já venho – falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute” (GSV, p. 461). Para dar mais visibilidade à essa ideia, trazemos o pensamento de Deleuze: “O eterno retorno afirma a diferença, afirma a dessemelhança e o dispar, o acaso,

o múltiplo e o devir. São eliminadas pelo eterno retorno precisamente as instâncias que jugulam a diferença (apud PELBÁRT, 2007, p. 131)”. Trata-se da repetição do *outro*, e não do *mesmo*, movimento que não se reduz ao pensamento do idêntico e dá visibilidade ao devir e ao caráter múltiplo da existência. Sobre esse ponto de vista, leiamos o que nos diz Nietzsche acerca do movimento de reversibilidade da vida, onde nada se limita no fixo e na estagnação: “(...) vagueio ainda por mares incertos; (...) bem posso olhar para trás e para diante, em nenhuma parte descubro o fim” (2005, 147).

Voltando ao romance, vemos que o retornar se afirma em torno da dessemelhança e daquilo que é matéria díspares, fugindo do que lhe faria igual. Na voz do jagunço, o (re) fazer é feito sempre diferente a cada vez, rompendo com o idêntico e situando-se em “veredas” de encruzilhadas que impedem a repetição literal de sentido. Em Riobaldo, tudo parece mesmo girar feito matéria inacabada, apontando, assim, para a necessidade de suspender, no tempo, a ordem linear de sua história narrada. Por isso, o que conta se faz um jogo de vai e vem. Ora, ele “[...] vinha reolhando” (GSV, p. 19) o tempo passado, ora repensando as “coisas de cabeça-branca” (GSV, p. 50), como aspecto de desprogressividade, simbolizado na ideia dos fragmentos seguintes: “Pois vamos **retornar**” (GSV, p. 52); “Pensei. Repensei... Repenso...” (GSV, p. 143), “Falei e **refalei** inútil” (GSV, p. 144).

Na nossa dissertação de mestrado, *Grande Sertão: Veredas e Don Quijote de la Mancha: Melancolia em Trânsito*, tomamos esse procedimento adotado na narrativa como estando diretamente relacionado ao sentimento dúbio da personagem. No que traz tem dentro de si, mas o que imediatamente se revela indesejável e duvidoso; por meio desse recurso, o jagunço-narrador é afetado por grandes agonias, por isso, segue adiante, mas tão rapidamente retorna, não se deixa seguir em frente com seus pensamentos e ações, movido, portanto, por incessantes contradições. O seu grande segredo parece lhe sufocar, uma vez que não tem como concretizar o relacionamento com Diadorim, mas o sentimento é presente em seu peito, e devido a isto vive retornando ao começo, sinal de seu recuo diante da vida e de seus reais sentimentos.

Na linguagem do *Grande Sertão*, é constante a recorrência de significantes que são tradutores do eterno refazer das coisas. Há uma abundância de vocábulos iniciados pelo prefixo “re”, simbolizador do procedimento literário da circularidade e de um fluir permanente. Para Hansen, “A alegoria torna evidente o procedimento – pela operação sintática – e faz o significado dos termos presentes passar para ‘dentro’ de outro, ausente” (1986, p. 19), sendo assim, a alegoria é, para a literatura, a promissora da dinamicidade

do jogo de retornar e, imediatamente, seguir, em meio a um sentido *outro* diferente do significado próprio.

No eixo da relação que se designa na narrativa de Rosa, entre o momento presente e o ausente, se funda um paradoxo que a alegoria é capaz de instalar, dado seu poder de constituir significados ausentes pela sinuosidade feita no que se apresenta originalmente. Nesse ponto, cremos que tal persistência do prefixo referido, na ficção das *Veredas*, afirma-se como um procedimento alegórico, tendo em vista que o sentido adentra pela via labiríntica do texto literário, dando conta do que só podemos ver as coisas e a nós mesmos pelo prisma da ambivalência e das contradições.

A história do jagunço Riobaldo exige do ouvinte/leitor que “repense o bem pensado” (GSV, p. 106), analise a voz de “[...] tôlas palavras” (GSV, p. 162) que ecoa das profundezas de sua alma. Ilustrativo disso, é o poema canção que o jagunço pôs-se a cantarolar, pois indica a falta de sequencialidade, sugerindo sempre um voltar para o ponto inicial, e tão logo retoma para o adiante:

Olererê, baiana...
 eu ia e não vou mais:
 eu faço
 que vou
 lá dentro, oh baiana!
 e volto do meio pra trás... - ? (GSV, p. 65)

Olerereéé, bai-
 ana...
 Eu ia e
 não vou mais:
 Eu fa-
 ço que vou lá dentro, oh baiana,
 e volto
 do meio
 p'ra trás... (GSV, p. 168-169)

Olererê, Baiana,
 eu ia e não vou mais...
 Eu faço
 que vou
 lá dentro, oh Baiana,
 e volto do meio p'ra trás... (GSV, p. 425)

Olererê
 Baiana...
 Eu ia
 e não vou mais...
 Eu faço
 que vou
 lá dentro, ó Baiana:
 e volto
 do meio
 p'ra trás! (GSV, p. 513)

O desenho das diferentes versões do poema canção aponta para o (re) fazer o igual diferente, assinalando que, a cada novo exercício, temos uma nova leitura e novas possibilidades de significados¹⁶, caracterizando-se como expressão alegórica. Sobre a questão da alegoria, Benjamin, elucida a ideia de que

[...] a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes (1984, p. 187).

Ainda de acordo com o crítico, a alegoria “não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita.” (ibid, p. 184), fazendo, assim, significar o corpo da linguagem. Trata-se, nesse caso, de reiterarmos nossa leitura em torno do fluir incessante e da desprogressividade do contar e do viver do jagunço, em sua existência cambiante. Sugere a ideia de que ele na mesma medida que sobe às máximas alturas, em razão da forte carga de sentimento que traz em seu peito, é puxado imediatamente para um profundo buraco negro. Falta-lhe coragem de colocar a sua vida em andamento, de não poder abraçar, livremente, Diadorim. Daí, o sentido de sua angústia traduzido nesses movimentos de tempos antagônicos e complementares, feitos de ontem e de hoje sem cessar.

O poeta Manuel Bandeira, em *Cadernos de Literatura Brasileira*, mostra-se “surpreso” diante do comportamento de Guimarães Rosa no instante de suas “invenções verbais”. Isto porque conforme Rosa escrevia, corrigia, cortava, de maneira que, ao mesmo tempo que avança, logo vem recuar, como mostra a transcrição abaixo:

Ora, uma semana não dá para Rosa caprichar nas suas invenções verbais (há sempre invenções verbais em tudo o que Rosa escreve). Daí a angústia. Rosa confidenciou-me: “- Começo a escrever, um mundo de coisas, idéias, imagens, reminiscências, me acodem. Escrevo cinco, dez, 15 páginas. É preciso reduzir a três. Começo a cortar, começo a corrigir. Aí tomo gosto. Nunca se acaba de corrigir. O meu desejo é então continuar a corrigir até o fim da minha vida. Mas há que entregar os originais. E no dia seguinte recomençar coisa nova (2006, p. 41).

Nessa mesma direção, a narrativa “nunca se acaba de corrigir”, onde “tudo é e não é” (GSV, p. 13), dilema da criação da vida. O autor está sempre a recomençar diferente, recompor tal qual sua criatura do *Sertão*. Há aqui um elo entre autor e personagem,

¹⁶ Cf. *Grande Sertão: Veredas e Don Quijote de la Mancha: Melancolia em Trânsito* (SANTOS, 2009, p. 111-116).

procedendo os mesmos passos pelas veredas da prosa. Rosa toma “gosto” pela escrita de sua invenção, e Riobaldo não é diferente: “E me inventei neste gôsto, de especular idéia” (GSV, p. 11). A figuração alegórica explica-se pelo corte que faz do sentido convencional da linguagem para se expressar em outros sentidos, diferente daquilo que se vê de imediato. Para Kothe,

Cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. Alegoria significa, literalmente, *dizer o outro* (1986, p. 07).

Semelhantemente, em *Cartilha do Silêncio* as personagens passam a maior parte do tempo numa conversa solitária, sem a interferência do outro, numa dança de afrouxamento da língua. Quem fala são as lembranças de cada um, relatando fatos idos ou apenas aqueles moldados pela imaginação, numa verdadeira descrição de vidas, agarradas ao sofrimento. Dona Senhora, assim como Riobaldo, entra pelo caminho da “duvidação”. Quer seguir com seus delírios, ao mesmo tempo em que pensa recuar por julgar um ato não praticável por uma esposa bem comportada. O dilema ganha tom dominante na narrativa, também representado pelo movimento incessante de idas e vindas, como se o autor do romance, bebendo na tradição constituída pela obra de Guimarães Rosa, estivesse lendo o *script* de o *Grande Sertão*. Também sob esse ponto de vista, diríamos que Francisco Dantas dá continuidade à tradição constituída no cenário das letras brasileiras contemporâneas, contribuindo para consolidar o lugar reservado à obra de Rosa na atualidade literária.

A esse respeito, Hélio Polvora também analisa *Cartilha do Silêncio* como um relato marcado por “fluir lento e subterrâneo”, capaz de ir além da “superfície estática do relato”:

[...] *Cartilha do silêncio* flui lento e subterrâneo, avança e retrocede a procura da verdade de cada um e da “verdade” ficcional. Sente-se o fluxo romanescos pulsar sob a superfície estática do relato, e de vez em quando irromper com um jorro de revelações. As personagens que narram são por seu turno narradas por outras. A terceira pessoa confunde-se com a primeira pessoa. Nesses caminhos cruzados da memória, os perfis obscurecem ou avivam, na medida do sopro sobre as brasas. Sobre eles crescem as indagações — e no final, tal e qual sucedem um Rashomon, ficam indício sugestivos de uma verdade maior, porém ainda a ser completada, ou então, se quiserem outro parâmetro, o romance arde sob cinzas mornas para, de súbito, crepitar em labaredas, nos instantes decisivos de algumas verificações indispensáveis (1997, p. 08-09).

O que se estabelece na narrativa de Francisco Dantas é da ordem da dinamicidade do presente em sua articulação com o passado, as personagens retratam “as coisas” vividas em seu mundo de intimidade, todavia, alastrando-se mundo à fora, universalizando-se na forma condensada da máxima interioridade dada aos acontecimentos do romance. O caminho percorrido por dona Senhora nos diz sobre isso; é uma busca incessante da verdade absoluta do mundo, mesmo sabendo-se de sua incompletude e do não fim das coisas.

Em semelhante procedimento adotado por Rosa, Francisco Dantas faz uso em sua narrativa de variados mecanismos que chamam atenção do leitor, levando-o a participar das reflexões acerca das antinomias da existência, o que cria a figuração de um sujeito à sombra da mutabilidade: “E outra vez ao arrepio, afogada em dúvidas, se sentia lograda nas suas melhores intenções, e retornava à mesma hesitação” (CS, p. 25). Assim, percebemos o sentimento se fazer confuso e o impasse marcar a trajetória da personagem. São sofrimentos que se arrastam por toda a narrativa, sempre presente nos momentos de desejo pelo outro, gerado pela recusa, o desprezo. São instantes que vão e vêm, não cessam, persistem. O tormento é uma realidade viva. Kothe lembra que “a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada uma diz o seu outro e se diz no outro (como faz todo elemento alegórico). Fora da realidade, a fantasia não tem sentido” (1986, p. 14).

No entrelaçamento entre o objeto real e o da fantasia se constitui a “expressão” da alegoria, uma vez que esta se apresenta como uma figura de sentido ambivalente, caracterizada pelo contraditório entre a permanência e a alteração de sentido dada por ela. “O alegórico aponta para o outro, para um sentido mais além: ele não é apenas ele mesmo, mas também não é apenas esse outro que o nega e no qual ele se afirma”, (Ibid., 1986, p. 60), dizendo-nos de seu procedimento múltiplo de ser, um sincrônico de negação de si e do outro, buscando sua afirmação pela diferença. A alegoria da circularidade comporta, nessa perspectiva, o fluir e a natureza multifacetada do mundo e da vida, de forma que sugere a ideia de caminhar permanente e das contradições que se movem dentro do sujeito e fora dele. É de sua própria natureza manusear com o significado figurado, tendo em vista ir sempre além do que se apresenta à primeira vista, ou seja, do sentido literal¹⁷. Kothe ainda sobre essa questão da diferença entre o figurado e a fantasia, diz o seguinte:

¹⁷ Em *Grande Sertão: Veredas e Don Quijote de la Mancha: Melancolia em Trânsito* (SANTOS, 2009, p. 108), lemos o seguinte: “Apesar desse jogo figurado, pelo menos até o Romantismo, não era próprio de a alegoria assumir a condição de ser da metáfora, na medida em que ela não abarcava, no sentido tradicional

Se a alegoria se caracteriza pela diferença entre conteúdo manifesto e conteúdo latente, pela própria natureza “convencional” tanto de um quanto de outro, ela contradiz, ao mesmo tempo, a si mesma. Aponta, ainda que involuntariamente, para outros níveis de conteúdo e, daí, para novos modos de manifestá-los. Indicar uma determinada conclusão como a única possível equaciona a sua ideologia e institui o seu gesto semântico. Por mais que se procure castrar a manifestação de impulsos diferenciais e que se procure ordenar e harmonizar as “diferenças”, o antagonismo acaba sempre aflorando. A ele se deve, ele “pro-move” a leitura alegórica, a leitura do outro (1986, p. 24-25).

Pelo viés da ideia de vaivém, assim como vimos ocorrer no romance de Rosa, as vozes narrativas que surgem no romance de Dantas vão, ponto a ponto, cuidadosamente, dosando a linguagem de descontinuidade e de recomeço dos acontecimentos. Em *Cartilha* tudo surge num “[...] despreocupado vaivém”, “completando a desandança” (CS, p. 18).

Como a memória não é capaz de garantir a contação da história linear dos acontecimentos, a narrativa se faz, igualmente, pelo descontínuo, dando-se por um vai e não vai, num eterno tecer e destecer: “[...] lhe deu tempo de **retornar** [...] se **reenchendo**” (CS, p. 76); “[...] **remendar** as ideias [...] uma **recaída** [...] **recolocou** a rodar” (CS, p. 107); “[...] **reenganar**” (CS, p. 222); “[...] **refeito**” (CS, p. 292) “[...] **reanimar** [...] se repunha caladão” (CS, p. 321). Desse modo, a linguagem traduz o sentimento e as ações das personagens, no que trazem de descompasso constante de suas existências, já relatam os acontecimentos vividos feitos de interrupções ou de falas lacunares. Diz o narrador em *Cartilha*: “[...] mas o bocado pior – dona Senhora remói –” (CS, p.13); ela “[...] tornava a começar do princípio, mais vagarosa, a ver se arrecadava alguma declaração de amor que ela, na pressa, afogueada, passara por cima” (CS, p. 34). E para assegurar o tempo descontínuo: “Desta vez, trasantontem” (CS, p. 19).

Nessa perspectiva, observamos um afunilamento da linguagem em direção à ideia de recuar sempre, uma vez que as atitudes das personagens estão, persistentemente, sendo interrompidas, de maneira que suas vidas parecem estar presas a uma teia de incertezas e de medo, daí a necessidade do retroceder: “E então, amargurada, retrocedia arrependida, com medo de o melindrar ainda mais” (CS, p. 25).

Dando continuidade à tradição literária de Rosa, o romance de Dantas, tanto no aspecto lexical como no semântico, traz também a recorrência do prefixo “re”, de forma

do termo, mais do que uma leitura do sentido abstraído. Isso porque é próprio da alegoria não fazer uso da plurissignificação, “sob pena de se perder a ilação moral procurada”. Dessa forma, o seu imobilismo do sentido viabilizava e orientava certas interpretações de textos clássicos, estando em primeiro lugar a Bíblia. Todavia, esse enxugamento do sentido alegórico se desfaz com a teoria da literatura do século XX, ao promover no cenário moderno a abertura do sentido da alegoria, entendida agora como sendo capaz de produzir novas possibilidades significativas”.

que ele vai se repetindo e concorrendo para dá à narrativa uma espécie de cadeia de movimentos disformes e de coisas inacabadas: “**Re**assanhada em novos turnos, se empenhava em outras diligências, ainda tentando o avivar” (CS, p. 26); “Cabia a ela, fortalecida por essa convicção, **re**cuidar em minucioso plano de conquista. Mas cadê a coragem?” (CS, p. 26); “[...] em limalhas de ardores, tantas vezes **re**novado” (CS, p. 28).

Cassiano, “[...] alocado no vazio” de sua existência, “[...] se encolhe sem retorno, roído por esse sentimento de vida longa demais, espichada pela indiferença” (CS, p. 345). A dor arrebenta em sua “[...] alma caiada de tristeza” (CS, p. 345) por envelhecer sozinho, longe de todos que tanto amou. O narrador lembra que nem “[...] Major Romeu, nem dona Senhora, nem Arcanja passaram pelo transe dessa provação, visto que não envelheceram, não tiveram esta fornada dos piores anos” (CS, p. 345). A solidão deita no corpo da personagem, de tal forma que este não consegue enxergar sentido algum em sua vida, por isso, o homem órfão, viúvo e sem o carinho do único filho se torna um ser melancólico, sem esperanças de dias melhores: “Daqui pra frente, sem mais nenhum objetivo, ir para adiante significa mais claramente recuar” (CS, p. 345, grifos nosso). Soma-se à alegoria do prefixo “re” outra alegoria de semelhante sentido em relação ao tempo não progressivo, a saber: o “des”, assinalando sempre para algo que deve ser desfeito ou desconstruído com vistas à sua renovação.

As passagens seguintes reiteram esse pensamento em torno do referido movimento da obra: “desorientada com a macabra encenação que a recolocará frente à morte do marido” (CS, p. 134); “desfazendo as virtudes [...] desapoderada” (CS, p. 298); “se desmandarem” (CS, p. 155); “desambientado [...] desatento das conversas, descombinado de tudo” (CS, p. 158); “desrebecada [...] Como anda feia, fedorenta, descarnada” (CS, p. 263), num processo de desconfiguração da beleza e da identidade desgastadas pelo tempo e pela experiência de perdas. Nada aí tem garantia do absoluto, por isso tudo é possível de desconjuntar.

A própria estrutura dos capítulos e subcapítulos de *Cartilha do Silêncio* não seguem uma linearidade, e o que seria estrutura planificada e fixa cede lugar à natureza dinâmica da obra, como vemos na própria voz narrativa: “Porém, neste outro capítulo – aí não! E terminantemente! Não lhe peçam moderação” (CS, p. 21). Sobre essa questão, citamos o capítulo de Arcanja, nos subcapítulos 3, 4 e 5, onde podemos ver todos intercalados:

Arcanja rearruma os ombros no travesseiro e se recolhe, outra vez em visita à tia morta. (CS, p. 96).

Arcanja vive amedrontada com esses eventos assim imprevisíveis que pulam na frente do normal, avançam tomando a dianteira, destroem as famílias e acabam com as criaturas (CS, p. 102).

Arcanja reajeita as espáduas doloridas, cruza as duas mãos sobre os seios esbatidos, e cerra os olhinhos, alheia à realidade física que a cerca, se entreouvindo cansada, se votando aos infortúnios (CS, p. 108).

A narrativa não dá sequência linear aos pensamentos da personagem, fragmentando-os entre um subcapítulo e outro. Por essa via, ao tempo que “rearruma” a ordem dos acontecimentos em um, “pula na frente do normal” no seguinte, para só no outro voltar. Mas, nesse caso, “reajeita” o tempo presente, de tal modo que o processo de suas memórias “detinha o tempo” (CS, p. 133), remexendo com a continuidade dos fatos. Assim como Rosa antecipa histórias, Dantas também o faz, como se ambos estivessem provocando o descompasso dos fatos ao criarem mecanismos fictícios de mistura dos acontecimentos em tempos diferentes. Suas narrativas nos dão a entender que estamos diante da simultaneidade dos tempos e de um contar que se abre ao acontecido e ao *por vir*. Tudo isso para aprimorar a ideia de que a existência do homem se constitui em caminhos estreitos e cheios de agonias: “Mas depois constataria, no meio da agreste caminhada, que a moldura em que se encaixa o nosso horizonte é muito estreita e de madeira ruim” (CS, p. 91).

Riobaldo, rememorando o tempo de jagunço e focando o mau tempo por onde passou, não se entrega totalmente ao “fel do desespero”. Porque, segundo ele, “a vida é ingrata no macio de si: mas transtroz a esperança” (GSV, p. 210), resistindo, assim, a dor e à melancolia de seus dias difíceis, e dessa forma diz ter equacionado seus impasses: “eu resolvi melhor minha vida” (GSV, p. 130). Há aí uma lição de superação. Já em Cassiano Barroso, “[...] as desgraças [...] o prejudicaram até na convivência da família” (CS, p. 284). Aos setenta e três anos, os seus dias seguiam como “uma tortura, um isolamento penoso” (CS, p. 288), não conseguindo superar suas perdas, por isso vive em função de suas memórias:

Encostado aqui sem Arcanja, sem Dude, e mais outras sombras miúdas que arrumavam jeito pra lhe fornecer algum conforto no passado, sente falta dos cuidados de que desfrutava sem ver, dessas abnegadas que se foram sem ele prestar atenção, que se esfalfavam e viviam para ele. Como a gente só encarece esses corriqueiros agradinhos, e só lhes dá valor fora de horas; hoje, deveras necessitado, é que passou a querer de volta aqueles desvelos palpáveis, iam me servir de calço pra remediarem os dias enjoados. Essas coisinhas fazem falta ao coração. Eram zelos do dia-a-dia, que de tão sovados, passavam despercebidos. São perdas menores que se juntaram ao óbito do pai e da mãe por cima do tempo alembrados. Já agora, porém, não tem como reavê-las (CS, p. 291).

Segundo Oliveira, com base na compreensão que Ecléa Bosi faz da memória, Cassiano

Passa a viver essencialmente do mundo passado, das lembranças e experiências agradáveis que teve na vida. Este momento vivenciado pelo protagonista de Dantas pode ser compreendido pelo o que Ecléa Bosi chama de a “experiência da releitura” quando o ser humano não percebe mais a sua importância dentro do meio onde está inserido, seja no espaço familiar ou social (2010, p. 74).

Cassiano Barroso traz um caminhar sempre em direção da volta. Ele recorre a um caderno como forma de resgatar suas memórias, a fim de deixá-las por escrito para que assim se faça compreender, ou quem sabe permanecer no amanhã. Dessa forma, o registro de suas memórias torna-se uma espécie de **Cartilha**, de modo que faz de sua escritura um traçado norteador para que o seu filho, Remígio, conheça os silêncios tão alongados do pai: “Vai deixar aqui este derradeiro conselho: que Remígio largue dessa onda de escovar demais as coisas, e encare só o útil pra ficar bem guardado. Nesse ponto, que a sua própria vida fracassada lhe sirva de lição” (CS, p. 334).

Valentim Facioli acerca dessa ideia de “lição” declara: “os leitores que se aventurarem pela *Cartilha do silêncio* não de curtir um abc de muitas e fecundas lições literárias e humanas” (1997, p. 04), ampliando esse pensamento de tomarmos a *Cartilha* como modelo a ser seguido por outros. Em suas anotações, está sempre revisitando os momentos idos, pondo cor a uma vida apagada em sua própria existência:

[...] tolerei sem choros e lamentos a perda de Arcanja, seja porque estivesse inteirinho ocupado em prestar atenção a Remígio, ou porque, há trinta e seis anos, esgotara as cabeceiras do pranto no funeral do meu pai; e o restinho que sobrou escorreu com o fim da minha mãe, que era alegre por fora, vendendo satisfação, mas tristonha no seu território lacrado, alisando, com as mãos tratadas, a capa os livros encourados (CS, p. 318).

Dantas, ao encerrar sua *Cartilha* com o capítulo de Cassiano Barroso, chama à atenção da atividade de manejador da palavra, como imagem tradutora de significados da existência terrena. Temos, nesta personagem, uma vida solitária, aparentemente alheia ao seu entorno, mas a tinta reluz todo o brilho que não se viu na figura do homem. Quanto ao final da história de Cassiano e Remígio, como lembra Oliveira:

Cartilha do Silêncio encerra a sua prosa, deixando no leitor a responsabilidade de concluir o final da existência de Cassiano Barroso, o Barrosinho, e Remígio, duas criaturas que deram vida a esta cartilha tão cheia de vida, amor, tristeza, silêncios e inquietações (2014, p. 122).

Tanto em Rosa quanto em Dantas, os episódios em que estão envolvidas as personagens, na contação que fazem acerca da história de suas vidas, se desenrolam pelo prisma da mudança, funcionando como elemento perturbador e opositor do tempo contínuo, em favor de um mundo que se dá “num constante e imperceptível movimento de alma” (SCHÖPKE, 2004, p. 23). E é através desse movimento de alma materializada em linguagem inventiva que Rosa e Dantas ampliam, cada um à sua maneira, as particularidades de suas regiões e do ser.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer... o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera (BENJAMIN, 1984, p. 205-206).

Nos romances analisados, o que “irradia o sentido” se dá em torno do que se recua e segue adiante; daquilo que dispõe de matéria multifacetada e tortuosa face às mudanças que o tempo não progressivo encerra; do movimento circular das obras, tamanha a complexidade de sua natureza mutável na apreensão que faz daquilo que escapa à linha reta, à estagnação e à parada: “eu versava aquilo em redondos e quadrados” (GSV, p. 30).

Os dois romances, como procuramos demonstrar, apreendem a vida em tempos descontínuos, ou dito de outra forma, o tempo não tem uma duração progressiva, tampouco se dá através de uma sucessão de acontecimentos do passado. O que vemos em cena nos variados episódios narrados em *Grande Sertão* e pelos narradores da *Cartilha do Silêncio* são um sucedâneo de tempos simultâneos que dá às narrativas um jogo de movimento e parada, numa anotação paradoxal em que “ir para **adiante** significa mais claramente **recuar**”. E dessa forma, o “re” ganha, nos romances, conotação diversa, sugerindo, dentre outras possibilidades de sentido, a necessidade de recomeço de tudo, um apontar para o não absoluto e para um caminhar incessante da experiência do homem em torno da morte e do renascer, da queda e da esperança. Ligado à ideia desse caminhar incessante, sugerido nas obras, também está a busca pelo conhecimento ou pelo saber sistematizado a que as personagens se lançam.

Em *Grande Sertão*, tudo parece e aparece como matéria precíval, é, em enigma, lugar que “sucedia uma duvidação, ranço de desgosto” (GSV, p. 30), como afirma o

narrador-personagem. Para ele, o conhecimento é concebido como algo que lhe causa grande admiração, coisa que lhe provocava a inveja, talvez por não ser um homem detentor da sabedoria oriunda da experiência de leituras dos livros “[...] **inveja minha** é de uns conforme o senhor, com toda a leitura e suma **doutoração**” (GSV, p. 15, grifos nosso). A esse respeito, citamos também a seguinte passagem do romance:

Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranha é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito e não sabe, não sabe, não sabe! (GSV, p. 96).

Riobaldo toma o conhecimento como um caminho que leva a possíveis soluções para determinados problemas de sua vida melancólica, um abrigo para a alma cansada, por isso, o sentimento de inveja e admiração por quem é conhecedor dos livros e quem tem “doutoração”. A personagem não traz o desejo de ser o outro ou de imitá-lo, o que lhe persegue é o sentimento de intensa inveja por acreditar que o portador de tanto conhecimento, também seria abundante em sabedoria para sair de difíceis situações da vida, figurando a busca de um escape aos atropelos da vida.

Em Francisco Dantas, a personagem dona Senhora (Rosário)¹⁸ se revela uma leitora bastante atraída pela arte de ler, de tal forma que era portadora de variados conhecimentos no âmbito literário, romances mais precisamente. O olhar da personagem neste tipo de leitura é intenso, ocupante de boa parte de seu tempo porque “[...] se trepa em cima dos livros. E para não se perder arrebatada por um tufo de fumaça, procura ser prática, endereçando a imaginação para as suas noitadas com Romeu” (CS, p. 31), o que lhe faz viajar no enredo das histórias, provocando uma espécie de choque com seu mundo real. Ao contrário de Riobaldo, dona Senhora não conservava o sentimento de inveja pelos detentores da “doutoração”, mas se sentia embebecida com ações vivenciadas pelas personagens de cada obra lida, como se estivesse a receber uma espécie de influência dela, revelando-se numa espécie saída, como se herdasse a cultura do passado e desse um

¹⁸Para essa questão do conhecimento de “doutoração”, escolhemos a personagem dona Senhora, de Francisco Dantas, e Riobaldo, de Guimarães Rosa, como uma forma de elucidar o caminho direcionado pelos referidos escritores. Isto não quer dizer que essa presença se faça apenas nestas duas personagens, pois também encontramos em outras, como Cassiano, por exemplo, que “atropa-se nos livros, ou anda às voltas com um caderno a tomar nota da vida” (CS, p. 234), daí sugerindo ser uma válvula de escape.

passo adiante, cumprindo a leitura deixada pela tradição. Nessa direção, conforme as páginas eram lidas e a cada nova leitura aprendeu a preencher os vazios de sua vida.

Ia aos livros, pedia ajuda aos personagens, estudava situações semelhantes, mas nada se adequava. De tanto se preparar, inventando fantasias, se dando aos devaneios, ficava confusa e esgotada. A mãe, ao invés de ajudá-la, fazia era lhe repreender o alvoroço, de cara virada contra os homens (CS, p. 35).

Mas pelo menos o francês não se converteu numa coisa inútil, e tem ajudado no vício da leitura, que ainda alimenta para quebrar o marasmo da vidinha, quando se vê sufocada (CS, p. 53).

Ao se alimentar de suas leituras, a personagem parecia clarear as ideias, quando em situações embaraçosas, simplesmente, munindo-se do desenrolar das ações vistas na ficção lida. É a maneira que dona Senhora encontrou como uma pequena fresta para arejar sua aflição. Assim, o mundo real e o mundo da criação literária se entrelaçam no olhar e devaneios da jovem esposa, tendo em vista que se sentia envolvida pelas ações vivenciadas pelas personagens de cada livro lido, impulsionando-a a simulá-las em seus instantes de aflição. Daí, passa a sofrer influências dos momentos relatados de cada página lida, assegurando-lhe a subtração de tantos vazios espalhados em sua vida à fora.

A busca pelo conhecimento é, em Riobaldo uma espécie de cura às feridas de sua vida; e, em semelhante situação, o caderno de anotações das lembranças de Cassiano Barroso, bem como os livros para dona Senhora, funcionam, também, como elemento de cura para as muitas feridas de suas vidas. Em todo o processo de rememoração configurada, nas narrativas, há uma necessidade do recordar como enfrentamento da vida árdua e da experiência de perdas.

Nessa configuração, as obras analisadas mantêm relações interativas e dialógicas, no sentido bakhtiniano do termo, na medida em que seus autores adotaram procedimentos literários comuns. Vale ressaltar, então, que as obras se constituem como linguagem multifacetada, mantendo-se em contato através da presença de eixos temáticos, no que concerne ao processo de rememoração e a seus desdobramentos, mas também por meios expressivos ou procedimentos literários adotados pelos autores. Desse ponto de vista, a noção de relações interativas entre os textos nos ajuda a perceber também o dialogismo entre *Grande Sertão e Cartilha*, para usarmos a sistematização teórica proposta por Bakhtin: “As relações dialógicas [...] são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (1997, p. 42).

A ficção de Rosa e a de Dantas se entrelaçam na afirmação das particularidades regionais e na transformação do dado local em universalidade, mas sobretudo no modo de suas contações, que é por onde vemos suas criações inventivas, e nisso se dá, nas obras, o “diálogo social” (BAKHTIN, 2015, p. 49). No que confere aos escritores integrarem à tradição literária brasileira, seus romances são tributários dessa tradição, “no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar.” (CANDIDO, 2000, p. 24).

3.3 Memórias: *um silêncio de ferro*

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais (GSV, p. 398).

O senhor... Me dê um silêncio. (GSV, p. 556).

O silêncio é tema recorrente em obras literárias dos mais variados contextos culturais, tendo sido objeto de investigação de estudiosos da literatura brasileira. Homem (2002), por exemplo, em estudo dedicado à ficção de Clarice Lispector, em particular os romances *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, estabelece uma ampla discussão relacionando categorias como autoria, palavra e silêncio, enquanto recorrência viva nessas obras. De acordo com a estudiosa,

Na produção clariciana, é recorrente a busca de “algo além do texto”, que estaria ao mesmo tempo à sua margem, impronunciável, e no seu cerne mais íntimo. Esse algo que não se consegue dizer, e no entanto, se busca dizer é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do que determinamos “silêncio”: a falta impulsionando a escrita, que procuraria, então significar a inapreensível *totalidade* do vivido (HOMEM, 2012, p. 36).

Em relação ao que se busca para “além do texto”, situado entre a impossibilidade de dizer e o desejo de dizer, no espaço onde reside o silêncio, é também elucidativa a reflexão de Homem em sua análise sobre a obra Clariciana:

A vivência precisa ser cercada linha a linha, letra a letra, na cadeia contínua e sucessiva de termos *parciais* que é o texto, sempre aquém ou além do ser,

também localizado num ponto outro, em constante defasagem com sua tradução em palavras. É aqui que se insere a política de Clarice para lidar com esse fazer palavra: sua arma para atravessar o silêncio é a poesia (2012, p. 36).

Encontrar-se à margem do impronunciável e em meio a uma busca incessante da palavra é se estabelecer entre o dito e o não dito como expressão da “inapreensível totalidade do vivido”, como quem diz que a palavra é insuficiente para expressar a totalidade da existência do homem.

É nessa direção que identificamos a recorrência do silêncio na obra de Guimarães Rosa: “[...] Com estilo de silêncio para palavras” (GSV, p. 352) vai se construindo um mundo de segredos no entorno de Riobaldo, enquanto jagunço percorrendo o sertão. Sua língua afrouxa anos após o fim de sua história de jagunço. E é por esse afrouxamento da palavra oral que se dá o diálogo monólogo do narrador, sendo seu parceiro de confabulação um interlocutor atento, o que faz da voz do jagunço-narrador, paralelamente ao silêncio, a única voz presente em todo o relato, pois:

[...] todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentimentos (a sua migração), a vontade do “um” (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *nonsense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento (ORLANDI, 2007, p. 12).

Entre a palavra e a não-palavra, entre o dito e o não-dito, é onde o silêncio se estabelece para fazer significar tanto o inapreensível quanto a incompletude, sem, contudo, representar uma completa mudez. Daí Riobaldo viver alinhavando descosturado o que diz, instituindo seu dito por “palavras tortas”.

Os acontecimentos que lhe deixaram fortes marcas são re-apresentados por suas lembranças, de forma não-linear, dizendo de uma maneira descontínua, envolvendo o leitor numa teia de reflexões acerca do vivido. Assim, de um jeito sutil, como quem quisesse se fazer compreender, busca através de vários questionamentos a formulação de opiniões de seu interlocutor, e, por extensão, podemos dizer, de seu leitor.

Assim como *Grande Sertão, Cartilha do Silêncio* apresenta a voz muda do silêncio em todos os capítulos, de forma que “os silêncios engrossam” (CS, p. 112) no percurso da narrativa. As personagens se veem muitas vezes em contexto de situação “incomunicável” (CS, p. 26), sozinhas em sua amargura, sem a presença do outro. O vivido é algo “[...] enfurecido por dentro do silêncio” (CS, p. 78) porque não há diálogo algum, o que há são apenas as lembranças que se esconderam na memória de cada

personagem capitular.

As marcas deixadas na trajetória destas personagens revelam que todo homem é passível de viver e sentir as mesmas coisas. Falam de suas vidas, carregadas pela “duvidação” e pelo “tormento” de considerarem “os alvoroços” que se alojam em seu íntimo, como se fosse algo ilógico para o mundo. Assim, podemos dizer que a sociedade estabelece normas e quem as desobedece, seguindo por uma outra direção, corre o risco de estar condenado a uma série de discriminação, tal como se verifica nos fragmentos abaixo:

Esperai o que vinha dêle. De um acêso, de mim eu sabia: o que cumpunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dêle gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dêle. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar tôdas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vêzes, sempre (GSV, p. 39).

Aprende que não tem o que resguardar em si mesma que valha a pena enfrentar a vida de mulher largada. Isso é loucura. Será que se conduz assim, pelo cativo do matrimônio indissolúvel pelos laços afetivos, pelo medo do escândalo, da vingança de Romeu, ou simplesmente porque não tem estofo próprio, fibra de mulher que sabe viver sozinha? (CS, p. 53-4).

O romance de Dantas desde o título, *Cartilha do Silêncio*, aguça a curiosidade do leitor de como irá ser tratada essa questão do silêncio dentro da narrativa. Sobre essa questão, Oliveira esclarece:

O título do romance nos remete a ideia dos métodos de ensino de tempos passados, quando era dada a oportunidade a alguém de aprender o que constava numa “cartilha” e este podia se considerar uma pessoa recém iniciada ao mundo letrado. No caso do romance de Dantas, o leitor se depara com uma cartilha que lhe aponta os vários caminhos que homens e mulheres vivenciam em suas experiências de amor e morte; de esperanças e desesperos; de alegrias e tristezas, todas pautadas sob a constante presença do silêncio e de uma linguagem bastante peculiar (2010, p. 223).

O que podemos esperar de uma cartilha, senão que no folhear de suas páginas estejam os rabiscos de lembranças de algo importante para o aprendizado do indivíduo? Lá, talvez, inscrevam-se as experiências de uma vida que mereça ser conhecida por outros, tornando-se uma base de sustentação para os dias difíceis. Sua leitura seria uma espécie de alerta para o perigo. Também nos leva a pensar em *coisas* que não devem ser jamais esquecidas, mas registradas ali, naquele espaço, como uma forma de conservar, no presente, alma do passado. As personagens das duas obras caminham, cada um a seu

modo, em segredo com seus pensamentos e sentimentos. Não assistimos a quase nenhum diálogo entre elas, mas um grande ruído de memórias, tendo o leitor como o grande espectador.

4 O erótico: entre o campo do desejo e o da violação em *Grande Sertão*

4.1 Uma conversa sobre o erótico

O tema do erotismo na literatura latino-americana, conforme pensamento de Cortázar, constitui um problema grave, não tendo sido tratado de modo específico, e sim com referências marginais, “um tema muito espinhoso por razões simplesmente históricas”. Para o crítico, na literatura clássica, em particular na literatura do chamado paganismo,

[...] as literaturas que precedem ao momento em que o cristianismo domina o mundo ocidental, a literatura grega e a latina ou romana, fundamentalmente – o erotismo não constitui nunca um desses temas que é preciso tratar com cuidado, um desses vocábulos sobre os quais antes de escrever é preciso refletir. Para o pensamento grego e latino, a literatura erótica humana se situava exatamente no mesmo nível que qualquer das outras atividades, fazia parte da integralidade do ser humano; com diferenças de matiz, fundamentalmente não havia qualquer hesitação, qualquer pôr entre parênteses, qualquer tabu, qualquer proibição muito manifesta (2015, p. 270).

O tema era, então, abordado, no contexto dessa antiguidade clássica, de modo espontâneo, pois o trato dado tinha a “mesma naturalidade e desenvoltura com que depois tratavam temas históricos, mitológicos, dos sentimentos ou da inteligência humana” (CORTÁZAR, 2015, p. 271).

No entanto, a naturalidade referida se esbarra com o advento do cristianismo, na medida em que este, demonstrando força no ocidente, impôs “um código moral que os pagãos não tinham, em que a noção da alma e de corpo, do espírito e da carne, assume valores morais” (Ibid., p. 271). A partir da instituição desses códigos, com o erotismo sendo situado no “plano do mal”, tem-se um “território que há que tratar com muito cuidado e sobre o qual não se pode escrever de nenhuma maneira com a desenvoltura e a tranquilidade com que escreviam os gregos e romanos” (Ibid., p. 271). Isso significa que “há um sistema, um código moral que se constitui pela via religiosa, pela via cristã [...], com diferentes matizes -, faz com que tudo o que se refere ao erotismo como uma de nossas atividades humanas seja posto entre parênteses na hora de escrever” (Ibid., p. 271).

Diante dos elementos morais estabelecidos, o erotismo na literatura, porém, foi ganhando novos contornos, muitas vezes explicitamente recorrentes, infringindo leis elementares da moral, tal como podemos ver, por exemplo, na poesia brasileira através da lírica de Gregório de Matos (1991), no contexto do barroco:

O amor é finalmente
 Um embaraço de pernas,
 Uma união de barrigas,
 Um breve tremor de artérias
 Uma confusão de bocas,
 Uma batalha de veias,
 Um reboiço de ancas.
 Quem diz outra coisa é besta.

Tal recorrência na produção literária brasileira do século XVII nos mostra que o tema persiste e resiste às leis e aos códigos morais, chegando à literatura brasileira moderna também como representação da experiência humana em sua plenitude. De acordo com Paes,

Pelo simples fato de ser uma representação da vida, a literatura não se confunde com esta nem lhe pode fazer as vezes. Trata-se, antes, de um prolongamento, de um complemento dela, mesmo porque já se disse que a arte existe porque a vida não basta (2006, p. 14).

Para o crítico, o que busca a literatura erótica, sobretudo, é “dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica” (Ibid., 2006, p. 15). Lembra ainda Paes que “representar é re-apresentar, tornar novamente presente – presentificar -, vivências que, por sua importância, mereçam ser permanentemente lembradas” (Ibid, 2006, p. 15). Se considerarmos as barreiras engendradas a partir do estabelecimento dos interditos sociais que subtraem subjetividades e as impede de expressar seus desejos mais íntimos, o tema do erotismo, enquanto experiência humana, é reapresentado e presentificado toda vez que se faz recorrente na literatura.

A literatura erótica traz em si “um caráter de infratora dos códigos de moralidade” e dos “interditos do pudor vestimental” (PAES, 2006, p. 16). Nas palavras de Paes, a partir da leitura que fez sobre o pensamento de Bataille, podemos

[...] dizer que, diversamente da sexualidade animal, ligada de imediato aos órgãos da reprodução e voltada de todo para a perpetuação da espécie, o erotismo é uma atividade diferencialmente humana – um fato de cultura, portanto -, que abdica de caso pensado de qualquer fim genésico para se preocupar apenas com o prazer em si (2006, p. 17).

Nas palavras de Bataille,

Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte [...] Se fosse o caso de uma definição precisa, certamente seria necessário partir da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens,

mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, o que diferencia o erotismo e a atividade sexual simples como uma pesquisa psicológica independente do fim natural que ocorre na reprodução e na preocupação com a prole (2004, p. 19).

Nesse caso, podemos afirmar que o erotismo se estabelece para além do sexo, diz respeito às relações íntimas, mas sem, necessariamente, envolver os amantes na atividade sexual. É jogo, sedução, troca de olhares entre pessoas que se desejam, muitas vezes, devendo ser esses sentimentos abafados por serem “considerados anormais em função do sentido de culpa” (CORREIA, 2005, p. 12), resultante de códigos advindos do mundo exterior.

Para Paes, “o interdito ou tabu está ligado, em suas origens, à esfera do sagrado, à qual incumbia refrear a violência da promiscuidade sexual [...] através de um conjunto de regras e proibições” (2006, p. 17). Nesses termos, quando se revela a natureza íntima do indivíduo, em função do pudor à luz da ordem do sagrado, considera-se gesto de obscenidade, e logo atribuído ao sentido do pecado. É assim que a nudez deve se ocultar com as vestimentas e os desejos ficarem contidos, daí também surgirem as rasuras dos códigos moralizantes e a transgressão às leis. Diz ainda o crítico no domínio da sexualidade: “[...] o interdito sempre andou de mãos dadas como seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido” (ibid, p. 17). Ora, se o desejo erótico pode ser pensado como transgressão face às proibições estabelecidas, então como diz Bataille, “[...] o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação” (2004, p. 27).

No universo da literatura, cujo discurso contribui para livrar o erotismo do campo da obscuridade, nos seus mais variados gêneros poéticos, vemos o afrontamento de “uma moral onde à feminilidade sempre coube observar a regra de uma descrição apetejada pelo idealismo patriarcal” (CORREIA, 2005, p. 11). A imposição desse idealismo reduziu o ato sexual à função procriadora, o que também significa ter criado uma “situação opressora do eros” (Ibid., 2005, p. 15) que está, por consequência, ligada à “individualidade perecível”, segundo expressão de Bataille (2004, p. 25).

Nessas circunstâncias, aquele que se lança ao jogo da sedução e ao prazer sexual é apontado como praticante da aberração e da perversão da alma, ainda que seja natural do ser humano “aspirar ou saborear o êxtase que coroa a exaltação amorosa” (Ibid., 2005,

p. 13). Dessa forma, ceder às pulsões e à volúpia e aos prazeres do sexo é profanar a atmosfera religiosa, daí o interdito e com ele a ideia de pecado.

O desejo erótico mediante as leis do mundo exterior se dá em forma de conflito, conflito este extensivo ao fundamento da ciência face ao fundamento da religião, e em meio ao embate desses dois universos de conhecimento, o erotismo deixa de ser tratado como mera coisa exterior para ser considerado introjeção dentro do ser, tamanha a sua dimensão na natureza humana:

[...] O erotismo e a religião são inacessíveis para nós na medida em que não os situamos resolutamente no plano da experiência interior [...] a interdição não tem mais a contrapartida de desejo, que é seu sentido profundo [...] Tudo vai bem se o erotismo for condenado, se o tivermos rejeitado de antemão, se nos liberarmos dele, mas se (como ela o faz frequentemente) a ciência condena a religião (a religião moral) que, nessa perspectiva, afirma-se como verdadeiro fundamento da ciência, deixamos de nos opor legitimamente ao erotismo. Não nos *opondo* mais a ele, devemos deixar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior a nós. Devemos considera-lo como o movimento do ser em nós mesmos. (BATAILLE, 2004, p. 56),

Em contextos de pura rigidez, quanto mais se impõe limites mais se abre a novas possibilidades de transgressão, eis o paradoxo do interdito. De acordo com Sade, absolutamente nada “detém a libertinagem... a verdadeira maneira de ampliar e multiplicar os desejos é tentar impor-lhes limites” (apud Bataille, 2004, p. 75).

Dito assim, podemos afirmar mais uma vez o pensamento de Bataille sobre a conceituação de erotismo, ainda que estejamos conscientes de que não se trata de algo preciso ou definitivo, mas suficientemente importante para os fins de que desejamos aqui, a saber: analisar a representação da relação erótica dos romances *Grande Sertão e Cartilha do Silêncio*. Diz Bataille:

O erotismo, em seu conjunto, é infração à regra das interdições: ele é uma atividade humana. Mas, ainda que ele comece onde acaba o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento. A humanidade se desvia desse fundamento com horror, mas ao mesmo tempo o mantém [...] Sempre associada ao erotismo, a sexualidade é para o erotismo o que o pensamento é para o cérebro: da mesma maneira, a fisiologia permanece sendo o fundamento objetivo do pensamento (2004, p. 146).

Ainda seguindo esse ponto de vista, citamos novamente o pensamento do crítico francês, para quem o erotismo se estabelece como contracorrente das “condutas e julgamentos habituais”, sendo, pois, o campo de batalha que dá visibilidade aos sentimentos:

Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que estabelece um contraste com as condutas e julgamentos habituais. O erotismo deixa entrever o *reverso* de uma fachada da qual a aparência correta nunca é desmentida: no *reverso* são revelados sentimentos, partes do corpo e das maneiras de ser das quais comumente temos *vergonha*. (BATAILLE, 2004, p. 170).

Pensado assim, como se dá a representação do erótico e seus desdobramentos no campo da literatura e o que esta traz de especificidade do erotismo como experiência humana que, de forma velada ou explícita, sempre integrou as artes e a literatura? Para responder a essas inquietações, tomamos de empréstimo o pensamento reflexivo de Cortázar:

[...] o erotismo na literatura significa o fato de que a vida erótica do homem é tão importante e tão fundamental como sua vida mental, intelectual e sentimental. Quando falo de erotismo na literatura, me refiro ao tratamento de algo que é profundamente nosso, de cada um dos que estamos neste momento nesta sala, enquanto pornografia aponta sempre de alguma maneira para o comercial, a criar sensações de tipo carnal que nada têm a ver com o verdadeiro erotismo (2015, p. 273).

É este o entendimento que temos do erotismo presente nos romances de Guimarães Rosa e de Francisco Dantas, enquanto representação daquilo que é fundamental, próprio e profundamente pertencente à existência humana, capaz de sobreviver aos mais variados interditos e tabus. É o que podemos ver no entorno das personagens Riobaldo, de *Grande Sertão*, e de dona Senhora, de *Cartilha do Silêncio*, considerando as singularidades que são próprias a cada criação literária analisada.

4.2 O desejo contido de Riobaldo

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquêlê fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – êle era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquêlê perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto (GSV, p. 542).

Se alisa pelos braços, resvala as mãos para o colo macio e perfumado, se achando envolvente, de pele sensual e desejável (CS, p. 59).

Segundo a perspectiva defendida por Calvino (2006), há uma diversidade de representação da sexualidade na literatura e diante dessas diversas possibilidades, o leitor poderá identificar, nas mais variadas obras literárias, elementos ou signos da sexualidade de modo velado ou explícito. Se, por um lado, podemos perceber, no texto fictício, o erótico ocupando o lugar do implícito ou do não-dito, como se o escritor trouxesse à superfície de sua obra a intimidade ocultada, por outro, podemos observar, também, a intimidade revelada, a sexualidade explicitamente deflorada. Considerando essas duas categorias de escritores, diz Calvino:

Em literatura, a sexualidade é uma linguagem em que aquilo que não é dito é mais importante do que aquilo que é dito. Esse princípio vale não apenas para os escritores que – por bons ou maus motivos – abordam os temas sexuais mais ou menos indiretamente, mas também para os que investem neles toda a força de seu discurso (2006, p. 251).

Nas duas categorias referidas de escritores, a representação da temática erótica aparece direta ou indiretamente revelada, de tal maneira que o erótico em suas obras literárias será visível à nossa primeira vista ou apenas sugerida na camada oculta da linguagem. Calvino diz ainda sobre os escritores que, fazendo uso da imaginação erótica,

querem ultrapassar toda barreira: “[...] acontece de usarem uma linguagem que, partindo da máxima clareza, passa a uma misteriosa escuridão justamente nos momentos de maior tensão, como se seu ponto de chegada só pudesse ser o indizível” (2006, p. 251). Sob esse ponto de vista, para afirmamos novamente o pensamento de Calvino (2006, p. 252),

[...] toda literatura é erótica, assim como todo sonho é erótico; no escritor explicitamente erótico poderemos reconhecer, então, aquele que mediante os símbolos do sexo procura falar alguma outra coisa, e essa outra coisa, ultrapassada uma série de definições que tende a configurar-se em termos filosóficos e religiosos, pode ser redefinida, em última instância, como outro eros, um eros último, fundamental, mítico, inalcançável.

Seja como for a situação que leva o escritor a falar do erótico mediante o indizível e o inalcançável, velado ou com configuração explícita, com “máxima clareza” ou com uma “misteriosa escuridão”, o erótico e a sexualidade na literatura se inscrevem por “[...] oposição às censuras internas da repressão e da hipocrisia como às especulações sacras ou demoníacas sobre o Eros” (CALVINO, 2006, p. 253).

Mediante a ideia do movimento do jogo erótico, buscamos nos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Cartilha do Silêncio*, de que maneira Guimarães Rosa e Francisco Dantas vêm tratar do amor e de relações afetivas, observando, a partir das relações intertextuais que suas obras articulam, suas aproximações e suas singularidades quanto ao tema em questão, no sentir o indizível: “[...] o senhor me escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado [...] Muita coisa importante falta nome” (GSV, p. 105).

A atração sexual é um dos vários elementos comunicadores entre as obras. Está presente no sertão roseano, embora o ato em si não tenha chegado a se efetuar. O desejo ardia em Riobaldo que ainda chegou a tentar por várias vezes sufocá-lo, mas tantas outras vezes quis vivê-lo, movendo-se paradoxalmente em relação aos seus próprios sentimentos. A sua atração não segue o seu percurso natural porque Diadorim não vacila na vigilância. Riobaldo recua de seu querer, todavia não de boa vontade, mas porque lhe vinha à mente tudo o que gostaria de fazer sem, contudo, encontrar explicação:

Com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar (GSV, p. 221).

O jagunço amante divagava em meio às suas lembranças e, ao refazê-las no seu momento presente, põe-se em cena como se tudo aquilo que conta mexesse ainda tão

profundamente com seu corpo e sua mente. Apresenta o conflito que tantas vezes atravessou seu peito: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações” (GSV, p. 374). Desse sentimento, aparentemente impossível de ser, percebemos quão conflituosa é a sexualidade humana e quão difícil de explicar, pois nem sempre é possível dizer dos sentimentos. Freud nos explica que

[...] uma pessoa sente-se culpada (os devotos diriam *pecadora*) quando fez algo que sabe ser *mau* [...] mesmo quando a pessoa não fez realmente uma coisa má, mas apenas identificou em si uma *intenção* de fazê-la, ela pode encarar-se como culpada. [...] o que é mau, freqüentemente, não é de modo algum o que é prejudicial ou perigoso ao ego; pelo contrário, pode ser algo desejável pelo ego e prazeroso para ele. Aqui [...] está em ação uma influência estranha, que decide o que deve ser chamado de bom ou mau [...] uma pessoa deve ter um motivo para submeter-se a essa influência estranha. Esse motivo é [...] descoberto no desamparo e na dependência dela em relação a outras pessoas, e pode ser mais bem designado como medo da perda de amor [...] de início [...] mau é tudo aquilo que, com a perda do amor, nos faz sentir ameaçados. Por medo dessa perda, deve-se evitá-lo. Esta também é a razão por que faz tão pouca diferença que já se tenha feito a coisa má ou apenas se pretenda fazê-la (1969, p.147).

Seja como uma história que se delinea na memória e lá permanece como imagem, intocada e conhecida só no mundo interior, retraindo-se ao eu e ainda assim sentindo prazer nos delírios, seja uma história escrita pelo sangue e pelo suor dos corpos embaralhados um no outro, o desejo se interpõe e ferve nas duas situações. Por isso, ainda que não se viva em sua plenitude, ele é capaz de gritar alto dentro de nós, pedindo em nossa solidão toques e carícias. O jagunço narrador, embora não tenha chegado a praticar seus desejos íntimos com Diadorim, segundo o psicanalista, ele intencionou, logo é considerado culpado. Não se livra da culpa porque o que sente é profundo e não se enquadra na ordem exterior. Mas onde começou o sentimento de culpa? Ainda Freud vem explicar que o indivíduo em tais situações de culpa, normalmente, “se permitem fazer qualquer coisa má que lhes prometa prazer, enquanto se sentem seguras de que a autoridade nada saberá a respeito, ou não poderá culpá-la por isso; só têm medo de serem descobertas” (1969, p 148). Desse modo, guardar para si, feito segredinhos, isenta-se de uma suposta culpa, o que, por outro lado, poderá abrir espaço para momentos melancólicos, devido às dificuldades de extravasar suas emoções, desamparando-se numa estreita solidão.

Os fenômenos da consciência vão além da ideia de praticar o mau ou apenas desejar realizá-lo, reservando-se aos próprios pensamentos. O superego envolve o ego

numa verdadeira teia de perturbação, a ponto de fazer com que o indivíduo, em determinadas situações seja punido em sua “travessia perigosa”, que é a da “vida”. O narrador roseano, frequentemente, apresenta-se no sofrimento de sua dúvida, é um homem atormentado por seus sentimentos variados, como se vê abaixo:

Travessia perigosa, mas é a da vida... Dali de lá, eu podia voltar, não podia? Ou será que não podia, não? Bambas asas, me não sei. Bambas asas... Sei ou o senhor sabe? Lei é asada é para as estrelas. Quem sabe, tudo o que já está escrito tem constante reforma – mas que a gente não sabe em que rumo está – em bem ou mal, todo-o-tempo reformando? (GSV, p. 510).

O *Sertão* não dilui a libido exclusivamente ao sexo. Na verdade, nem aparece, mas vem sugerir ao leitor àquilo que se esconde por trás das imagens que se tem do narrador na expressão de sua libido. A narrativa cria expectativas quanto à revelação de um segredo, e, em suspense, o leitor fica aguardando o desfecho da sensualidade significada no silêncio do desejo reprimido. Já a *Cartilha* mostra o sexo aflorando nos corpos dos amantes, de tal jeito que a voracidade com que Romeu e dona senhora se desejam, figura a intensidade do encontro erótico. E no instante em que os ânimos do desejo amenizam o seu ardor, dona Senhora sente-se torturada pela ausência do marido, feito recusa.

O silêncio dos “alvoroços de doçura” (GSV, p. 38) cresce inquieto na vida das personagens das obras em estudo. As palavras não ditas, caladas, escondem o segredo de carícias não concretizadas. Esses romances instauram o sentir do homem que navega pelas águas turbulentas da sedução sexual, percebendo as diferenciações de comportamentos das personagens ao se deixarem acometer pelo “fervilhamento da carne”.

É recorrente no comportamento de Riobaldo e de dona Senhora a questão da sensualidade, de um erotismo que se coloca numa espécie de impotência e fragilidade na presença do outro, mesmo diante de uma realidade de imposições e proibições em que o “sentir” é feito em silêncio, fora de qualquer possibilidade de entrega total. O que se tomará numa estreita relação com a melancolia, uma vez que as perdas roubarão a cena da satisfação do desejo realizado, restando às personagens o trabalho da memória imaginativa, a qual fará a tessitura, por um lado, de sonhos e desejos livres e cumpridos, e, por outro lado, o impedimento de não poder realizá-los.

A época de escritura das obras é de períodos bem distintos, pois a de Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, de 1956, é uma obra moderna, enquanto a de Francisco Dantas, *Cartilha do Silêncio*, de 1997, é contemporânea, o que nos mostra contextos sociais

diferentes. Temos, então, uma diferença peculiar quanto ao gênero das personagens em estudo e o seu contexto social, porém os dois romances vão tratar de experiências semelhantes, numa temática cara à humanidade, no caso específico de nossa análise, repressão dos desejos.

Há em Rosa uma discussão em torno do amor de um jagunço por outro de aparência semelhante a sua; já em Dantas, temos uma mulher cheia de desejos e fantasias sexuais por seu marido. Ambas personagens apresentam sentimentos de medo e “duvidação”, atormentando-se por pensar que é imoral o que sentem, daí, se constituírem às vontades reprimidas.

Grande Sertão: Veredas trabalha, a princípio, o desejo erótico entre personagens do mesmo sexo – Riobaldo e Diadorim. O sentimento desses jagunços se revela por caminhos de incertezas e pesar, em um sentir onde “tudo é e não é” (GSV, p. 13). Se considerarmos a natureza paradoxal da afirmação e da negação presente nessa citação, logo veremos que se trata de um sentimento capaz de reunir coisas e experiências antitéticas, como se acenasse para o leitor a apreensão de uma resposta ao mundo de modo não absoluto, surgindo, então, como contraponto à ideia de verdade única: de uma só vez, “tudo é e não é”. Nesse caso, o que se efetiva aí é uma confluência do contrário ou uma conjugação de forças e afetos que se estabelecem entre o sentir e sua concretização, entre a força do desejo e a necessidade de sua negação.

Na narrativa de Guimarães Rosa, o tema da sexualidade está associado tanto à expressão do desejo quanto da dor, por analogia, da plenitude e da destruição: “[...] há coisas de medonhas demais, tem. Dor do corpo e dor da idéia marcam forte, tão forte como todo amor e raiva de ódio” (GSV, p. 22). Por essa perspectiva de vontades não realizadas e reprimidas, a obra roseana traz a representação de uma libido modulada “mais ou menos indiretamente”, para usarmos uma expressão de Calvino sobre a inscrição do erótico na literatura. Em *Grande Sertão*, ouve-se a voz do desejo de Riobaldo, e, imediatamente, a do recuo diante da proibição imposta pela imagem que tem de Diadorim, considerando-se o peso dos interditos do contexto onde as personagens manifestam suas paixões e seus medos, suas culpas. É a questão que só pode ser pensada indissociada da vida social, tal como recomenda o pensamento de Bataille:

O erotismo só pode ser considerado se levamos o homem em consideração. Em particular, ele não pode ser considerado independentemente da história do trabalho, ele não pode ser considerado independentemente da história das religiões (2004, p 12).

Ainda para Bataille, “o erotismo é considerado uma experiência ligada à experiência da vida, não como objeto de uma ciência, mas da paixão, mais profundamente, de uma contemplação poética” (2004, p. 13-14).

A década de 1950 quando foi escrito *Grande Sertão: Veredas* (1956), o Brasil vivia os tempos de reafirmação dos valores morais e religiosos pregados pelas vozes patriarcais. A prática dessas ideias se voltava à cultura falocêntrica, em que seu discurso é centrado por um tom puramente masculinizado e de negação, no que tange às relações homoafetivas. A narrativa roseana põe em cena o sertão de Minas Gerais e um tipo específico de ser humano: o jagunço, colocado em uma encruzilhada de caminhos turvos, contrários à ordem vigente da sociedade, porque apresenta o desejo inconfessável do homem por outro igual, abrindo-se um leque de proibições das mais diferentes categorias. Contudo, precisamos ressaltar que a obra aqui em estudo não se restringe exclusivamente a descrever as particularidades de um mundo específico, seja o de jagunço/sertanejo, ou mesmo o desabafo de um sentimento contido, inalcançável devido às interdições sociais. Não, o *Sertão* diz muito além. O que o narrador-personagem está “[...] contando não é uma vida de sertanejo, seja se fôr jagunço, mas a matéria vertente” (GSV, p. 96).

Para Rosenfield (1993, p. 12), a voz expansiva de Riobaldo

[...] não visa rememorar sua vida como sendo delimitada pelas determinações geográficas (do sertanejo) e sociais (do jagunço). O que está em jogo é a memória – busca de uma verdade universalmente válida que transcenda os fatos particulares da vivência singular [...] a narração [...] aventura-se na ‘matéria vertente’.

A rememoração do jagunço transcende os limites geográficos do espaço sertão, assim como os sociais, uma vez que não se detém a falar de um ser em particular (o jagunço), mas do ser humano, sujeito à toda espécie de sentimentos. Riobaldo ultrapassa fronteiras visíveis e apalpáveis, mas também aquelas abrigadas dentro de seus escombros, enveredando por caminhos de incertezas e desejos contidos, numa jornada doída pelas “veredazinhas” do *Sertão*. Suas reflexões assinalam um viver comum a todos, partindo do mundo singular para apreender o vivível universal, a “matéria vertente”.

“Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia” (GSV, p. 298), de modo que muitos se tornarão reféns dos tormentos espalhados pelo chão da existência. É um mundo-sertão de “veredas” encenado no palco do romance, numa tessitura de histórias seguidas e descontinuidades, acompanhando o passo das lembranças, mas de forma que cada uma vai se amparando à seguinte para, assim, acompanhar o andamento da vida.

O espaço da fabulação – sertão mineiro, abole outro modelo de homem que não seja o de cabra macho, viril, ou de cristão heterossexual, desejoso apenas por mulheres, negando qualquer sentimento avesso a este. Assim, Guimarães Rosa apresenta-se um passo à frente de sua época porque escreve sobre o desejo amoroso de um jagunço por outro jagunço, transgredindo as interdições impostas pela sociedade, na qual vivia. É bem verdade que a temática da homoafetividade teve lugar nos mais variados momentos da nossa literatura. Basta lembrarmos, dentre outras recorrências, da quase invisibilidade da personagem Pombinha, do romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, obra publicada na segunda metade do século XIX, pertencente à estética realista-naturalista; de outro extremo, destacamos *Bom-Crioulo*, romance de Adolfo Caminha, igualmente publicado no referido contexto, em que a personagem Bom-Crioulo, ex escravo e marinheiro, mantém uma relação homoafetiva com o jovem Aleixo, em meio a ciúmes e tragédia; na literatura modernista, mesmo num período de abertura à modernização e avanços tecnológicos do país, o tema é corrente de forma contida e velada. Estamos lembrando aqui *Contos Novos*, de Mário de Andrade, de 1927. Nessa obra, o conto “Frederico Paciência”, com uma personagem de igual nome mantém relações de afeto e de desejo com seu “amigo” Juca, mas não passa de relações abstratas.

É uma recorrência, diga-se de passagem, da temática na literatura brasileira à luz de sentimentos de culpas e de interditos. Todavia, seja colocando as coisas sutil ou dando visibilidade explícita, a literatura cumpre um papel importante nessa discussão, o que podemos reiterar com as palavras de Bataille, na medida em que a ficção ajuda a “[...]tirar o campo imenso do erotismo da obscuridade no qual ele sempre esteve mergulhado” (2004, p. 27).

Rosa, segundo Abel, contava histórias do sertão no silêncio do lápis, sintetizando no significante, pintando no papel branco, diferentes facetas da existência do homem, como lemos na seguinte afirmativa: “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia” (2003, p. 60), e essa função de “contar” é dada a Riobaldo, sua criatura. Dessa forma, temos, no *Grande Sertão*, o autor planejando e criando o que irá ser dito na voz de sua criação, cabendo ao autor lapidar a palavra escrita para esta, então, vir a significar. A esse respeito da palavra como tradutora de sentidos, citamos trecho do ensaio de Mourão, onde ela coloca que há, no relato do narrador, o “enfrentamento desamparado de quem só dispõe das palavras para desafiar realidades de tão pesada envergadura” (2000, p. 160). Portanto, as “palavras” no romance em estudo são

desafiadas a significar as envergaduras da vida. E para sustentação dessa palavra feita vida, temos a fala do próprio narrador: “o que é pra ser – são as palavras!” (GSV, p. 47).

O redemoinho da escritura do *Sertão* traz a “contação” de “[...] coisas muito estranhas”, numa travessia de mandos e desmandos em meio ao ambiente de guerras externas, a luta dos jagunços, e guerras internas, a dos “alvorços” ocultos dentro da personagem. A suposta razão do afrouxamento da língua da personagem a um interlocutor é a “lebransaudade”¹⁹ do amigo Reinaldo/Diadorim, uma saudade que emergia feito água viva do e para o corpo de Riobaldo, como se ele “[...] suasse saudade de Diadorim?” (GSV, p. 68). Portanto, temos, pela voz do jagunço narrador, “a saudade” que “alembra”, dizendo das “brasas” e do “irremediável” da vida, como podemos observar no trecho seguinte, revelador do desejo que alimenta o corpo e a alma do jagunço-narrador. Essa condição de ser de Riobaldo e de sentir o outro dentro de si, ocorre, paralelamente, ao sentimento de culpa, daí a não entrega, mas com Diadorim sempre lhe aparecendo com presença duradora, porque de sempre:

[...] mas a saudade me alembra. Que se hoje fôsse. Diadorim me pôs o rastro dêle para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Sei como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria bôca; mas era um delém que me tirava para êle - o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com êle calado eu a êle estava obedecendo quieto (GSV, p. 29).

As palavras do narrador atravessam o sertão deixando “rastros” do amor homoerótico, traduzido em Diadorim, “tão bonito” quando “relume” em “brasas” acesas na “feição fina”. Ambos parecem sentir o calor do desejo, mas continham o extravasar do gesto mais simples, “não abria a bôca”, e guiados pela “tontura do vexame”, obedeciam quietos ao “extenso da vida”, reflexo que é de um contexto social repressivo e redutor da natureza humana. Sobre o “falar” do narrador, Penha Casado Alves ratifica a ideia de que todo o tecer de Riobaldo é a partir do que ela chama de “dor mais absurda”, o amor inconfessável por Diadorim. Assim a estudiosa nos diz:

Riobaldo conta não apenas para falar das suas andanças na jagunçagem, mas conta para falar daquela que foi seu amor e sua dor mais absurda. Diadorim é paixão e musa, ela inspira Riobaldo para narrar a história [...] ela é a marca d’água do texto: tudo se inscreve sobre sua imagem que, no entanto, está sempre lá conferindo a veracidade, a autenticidade do contado. Mesmo que o narrador finja, encene e engane o leitor com os “causos” e a narrativa da vida de jagunço, essa marca d’água atesta que a verdade é a que essa imagem

¹⁹ Expressão usada no ensaio *O amor em Grande Sertão: Veredas*, In: *Veredas de Rosa*, 2000, p. 176.

emblemática está denunciando e que é visível na espessura do texto. Diadorim, amor e dor, dádiva e perda, incontida sangria (2007, p. 540).

As lembranças de Riobaldo, movidas pela saudade de Diadorim, revelam ao ouvinte (interlocutor e leitor) seu amor, até então contido, feito grande segredo. A tessitura do romance confere à “imagem” da personagem travestida toda inspiração do narrador, assim como o baluarte da criação do *Grande Sertão*. Trata-se de uma amizade de relação duvidosa porque direcionada para o desejo homoerótico, como podemos extrair do trecho a seguir, em que algumas expressões aludem, na ambiguidade própria ao texto literário, à lembrança de um grande amor, não de uma amizade entre dois homens: “[...] Conforme pensei em Diadorim **só pensava era nele** [...] Eu queria **morrer pensando** em meu amigo Diadorim [...] Com meu amigo Diadorim **me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para êle**” (GSV, p. 22, grifos nosso).

Ao depararmos, na citação acima, com o vocábulo **só**, entendemos, semanticamente, que ele desavessa o íntimo de Riobaldo, caracterizando as circunstâncias inquietantes de seu amor por Diadorim. Juntando-se a este termo, temos o verbo “pensava” que serve também para acentuar a imagem do outro, feito tatuagem em sua alma, a qual se torna guardiã de um “sentimento meu”, diz Riobaldo, sem curvas ou rodeios, porque “ia-voava reto” em direção ao outro.

Há uma carga de afetividade muito forte e íntima na fala do narrador que, já velho, casado com Otacília e tendo abandonado a vida de jagunço para ser fazendeiro, revela resquícios de um sentimento profundo. Surge silencioso “feito um decreto”, inscrito no corpo dos amantes pelo ardor de desejos desencontrados. Diadorim deixa escapar seu amor por Riobaldo, revelando-se também possuidor (a) do mesmo sentir do outro, de modo que esse amor atravessa a narrativa, dizendo na voz silenciosa e mansa dos olhares, como vemos no trecho abaixo:

Sério, quieto, feito êle mesmo, só igual a êle mesmo nesta vida. Tinha notado minha idéia de fugir, **tinha me rastreado, me encontrado**. Não sorriu, **não falou nada**. Eu também não falei [...] **Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre**, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquêle verde, arenoso, mas tão môço, tinha muita velhice, muita velhice, **querendo me contar coisas** que a idéia da gente não dá para se entender [...] De Diadorim ter vindo, e **ficar esbarrado**, ali, **esperando meu acordar e me vendo meu dormir**, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis. **Apanhei foi o silêncio dum sentimento**, feito um decreto: - Que você em sua **vida tôda tôda por diante**, tem de ficar para mim, Riobaldo, **pegado em mim, sempre!** ... – que era **como se Diadorim estivesse dizendo** (GSV, p. 273, grifos nosso).

As personagens traziam seu amor em silêncio, escondido, tal qual uma semente jogada na terra para germinar em segredo, sem ruídos e alardes. A narrativa toma essa semente-palavra e a lança no contar do narrador que vai dando contorno a uma maneira sensível de ser, como apontam as expressões “ficar esbarrado, ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir”, calado, parado a contemplar com seus “olhos e tanto” o ser amado. Os olhos de Diadorim é como se fosse o grito desesperado e quieto de todo o seu sentir, por isso “mudava sempre”, seguindo o compasso de suas emoções. Mas Riobaldo entende o dizer do “amigo”, daí não dá risada do outro, ele não podia, não queria porque sabia ter sido “rastreado” e “encontrado” para tão somente se tornar o objeto de amor de Diadorim. Porém, ambos se calaram diante do não dito, isto é, das “coisas que a idéia da gente não dá para se entender”. Emudeceram suas vontades e esse sentir “misturado” entre desejo e amizade permaneceu “vida tôda tôda por diante”; “sempremente” (GSV, p. 557).

O amor de Diadorim, no instante do relato do narrador, havia cumprido sua infinitude porque a morte interrompeu sua perpetuação. Se, por um lado, o amor da personagem durou enquanto pulsava o coração de Diadorim, por outro lado também terminou quando revelou-se no corpo inerte a mulher Deodorina. Toda a relação amorosa se fez enquanto existia uma combustão envolvendo os dois jagunços, o que entra em descontinuidade diante da morte de um dos apaixonados. A esse respeito, Bataille diz que estamos no “campo da violação”, já que

[...] O mais violento para nós é a morte, que, precisamente, arranca-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos.
[...] é o ser elementar que está integralmente em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade. [...] O que significa o erotismo dos corpos senão a violação do ser dos parceiros? (2004, p. 28).

O fato da imagem de Diadorim está persistentemente na mente de Riobaldo, conjecturando desejos amorosos, sugere um mascaramento realizado pelo amante que se esconde atrás de uma amizade, devido à impossibilidade de entregar-se ao outro jagunço. O “amigo” ocupa-lhe os pensamentos mais íntimos, o querer de Riobaldo, “morrer pensando”, delineia um sentir entre criaturas apaixonadas, uma vez que essas coisas da alma não se enquadram numa amizade. Além do mais, a ausência do outro ou a não concretização dos desejos inquietam o amante, de tal forma a desequilibrá-lo, o que não aconteceria se fosse, talvez, apenas um sentimento de amizade. Desse modo, essa questão

da amizade entre as duas personagens aqui analisadas resulta em dor e sofrimento, por entre vontades e interditos, força de desejo e expressão silenciosa.

O *Sertão* roseano lapida segredos das personagens que vão, gradativamente, sendo revelados. Diadorim, travestida de homem, oculta sua verdadeira identidade feminina que só vem a ser realmente revelada em ocasião de sua morte. Riobaldo e Diadorim são guardiões de seu amor, escondido na mente e no corpo, por isso mesmo preso, só para não de-formar a aparência do corpo (de macho ou fêmea). Ambos fazem da masculinidade escudo de defesa para seus segredos, mas a narrativa segue insinuando os traços femininos de Diadorim e os traços característicos de homoafetividade em Riobaldo. Aquele, “se escondeu” nas vestes masculinas, guardando “o fino de sua pessoa”, pondo-se vigilante para não se denunciar, enquanto este, portador do falo, punha em dúvida a macheza do outro. Tudo ocorre como quem deseja dizer do seu conhecimento acerca da fêmea velada naquela aparência masculina, numa maneira de buscar a aprovação das “quentes” inquietações de seu corpo pelo seu igual. Desse modo, a interrogativa da personagem instala a dúvida que vai se estender também a ele mesmo. A falta de “tino” para decifrar a existência da mulher, chega-lhe para contradizer suas leves insinuações, afirmando-se no fio da incerteza de sua própria identidade: “Homem, sei?”, como apreendemos na fala abaixo:

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fôsse sobrôso eu pensei. Assim êle acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada (GSV, p. 474-75).

Parece inevitável a melancolia das personagens, já que estão a negar a si mesmo em nome de um projeto do mundo de fora: o dos interditos e tabus criados historicamente. Tal atitude, segundo o narrador do *Sertão*, “apertou em mim aquela tristeza, da pior de tôdas, que é a sem razão de motivo” (GSV, p. 272). Sofrer sem entender a “razão” de tanta aflição, sugere a intensidade de um querer esbarrado contra a própria vontade, como quem queira ir adiante porque não encontra respaldos suficientes para justificar a proibição. Nessas circunstâncias, a vida de Riobaldo se apresenta “muito discordada”, como podemos ver na passagem seguinte, em que o narrador nos mostra seu amor doído e sua afetividade abalada: “[...] a mando era que eu cumpria, azo de que tivesse perdido alguma coisa. Porque dó de amizade é num sofrerzinho simples, e o meu não era” (GSV, p. 207).

Se, por um lado, Diadorim necessita de sua inclusão (pertencimento) no grupo dos jagunços, por isso vai se fazer jagunço (a) em trajes masculinos, com o objetivo tão somente de impor respeito e tornar possível sua vingança em matar Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, seu pai; por outro lado, Riobaldo necessita conservar em si mesmo o caráter másculo instituído a ele. E é por via destes segredos, guardados a sete chaves, que as personagens reprimem qualquer querer que transgrida as normas estabelecidas pela sociedade, de modo que passam a ter uma existência melancólica, como retrata o trecho: “Diadorim estava triste na voz. Eu também estive. Por quê? – há-de o senhor querer saber” (GSV, p. 269).

Diadorim parece não suportar mais a carga de seu segredo e balbucia, insinuando, em pequenos flashes, a existência de um segredo, mas vai retardando sua identidade para o “amigo”. O mistério marca forte a narrativa, como evidencia o trecho seguinte: “[...] Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto [...] Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você” (GSV, p. 480).

Porém, a personagem travestida ensaia uma confissão, como quem diz que entre “amigos” não deve haver mentiras ou falsidade, apontando para um peso de consciência. Todavia, o “demo” camuflado no redemoinho do *Sertão*, conhecido como o pai da mentira, aviva a voz da personagem travestida para dizer uma inverdade ao amigo, como se estivesse a confessar uma grande verdade: sua outra identidade. O Menino e Reinaldo são negados como ser real e verdadeiro (observemos o significante Menino no masculino e iniciado com maiúscula) para afirmar a existência do homem Diadorim, nomeação emblemática e paradoxal, em que seu significante já traduz o significado a que veio, ou seja, dor, adora, mas tentação do diabo (Dia **dor** im/Di **ador** im/**Diado** rim). Nesse sentido, a personagem não estará apenas perpetuando seu segredo calando a única verdade, mas também está, ao usar artifícios mentirosos, jogando com os valores morais do homem, isto é, reter a verdade e privilegiar a mentira em nome de princípios criados para um determinado fim. Ao afirmar um nome que não confere com o seu de batismo, nega sua própria existência, da mesma maneira que ao se despir da fêmea para incorporar o macho está a fazer-se *outro*, diferente e estranho à real existência.

Nessa perspectiva, numa maneira de querer despistar o outro da mais pura verdade, mente para o amigo, porém Riobaldo diz que “a gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!” (GSV, p. 23), sugerindo que é necessário sempre desconfiar das verdades do outro. Aqui, o romance estabelece ponto de contato com o discurso bíblico do livro de Jeremias 17:5a: “Maldito o homem que

confia no homem”, dizendo-nos da falta de verdade que rodeia o ser humano, ou mesmo de sua hipocrisia. De acordo com a fala acima do narrador, o desvio da verdade tanto de Riobaldo como de Diadorim revela uma espécie de normalidade, algo comum entre eles, já que a mentira perdura na identidade de Diadorim e no amor disfarçado de Riobaldo: “[...] amarga falseada” (GSV, p. 569). Nesse ponto, o narrador revela tanto seu sentimento amoroso quanto a sua recusa, pois o que sente vem “encoberto”, “falseado”:

[...] fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora (GSV, p. 274).

O jagunço adentra por um caminho “difícil”, “contando fora, coisas divagadas” (GSV, p. 22), transformando sua prosa fora da linearidade, evidenciando um retorno constante. A narrativa traz o desejo irrealizado e inconfessável de um homem jagunço, apresentado como heterossexual, mas invadido por vontades subterrâneas por outro jagunço. Assistimos à aflição de Riobaldo e acreditamos que sua maior perturbação não é sentir o desejo por Diadorim, porque descobriu estar apaixonado “de repente”, e essa descoberta não lhe causou “assombro”, nem sensação “ruim”, muito menos reprovação. Sua agonia se faz em não poder satisfazê-lo porque se encontra preso dentro de si mesmo e aos códigos sociais punitivos à sua conduta. Por isso, vive numa dupla recusa: ao negar o outro termina por negar a si mesmo.

Riobaldo, consciente da semelhança que os constitui, permanece desejando Diadorim. A partir daí multiplicam-se os questionamentos da personagem acerca das coisas da alma e da sua identidade masculina. Para ratificar essa afirmativa, citamos abaixo trecho do ensaio *Desejo homoerótico em Grande Sertão: veredas*²⁰:

Não é a questão da identidade de gênero do sujeito que também está em voga, constantemente sendo questionada pela fala/pensamento de Riobaldo? A sua identidade, as suas raízes, o seu sentimento de pertença, a sua relação com o coletivo – o bando? Esta personagem *atravessa* o mundo de valores e códigos de ética que movem seus passos, suas ações, suas atitudes frente ao coletivo de que faz parte. Procura resposta para as indagações que surgem, sempre, e frequentemente, quando pensa em Diadorim com “amor”. A sua masculinidade é constantemente posta em questão, fato que o angustia profundamente, uma vez que às estruturas culturais que determinam as práticas de gênero no grupo

²⁰ Disponível em <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/25/13>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

de que faz parte não é incorporada à *tolerância* ao *outro*, ao *diferente sexual*, ao que demonstra uma orientação sexual fora do padrão estabelecido culturalmente.

A conduta e os códigos da ética heterossexual internalizados por Riobaldo se enquadram como uma transgressão, embora saibamos que o *Grande Sertão* dissemina reflexões para discutir sobre questões de cunho também cultural, uma vez que o homem é criador e sujeito de uma determinada cultura. Dessa forma, vemos as personagens aqui citadas envoltas em uma prática social que diz respeito aos poderes da virilidade e da coragem, como sendo exclusividade do homem macho. Porém, a personagem define o amor como sendo feroz e grandioso, tudo em segredo, sussurrando não envergonhar-se “como homem” desse sentimento, provocador de pensamentos e desejos animais, em que o “bom” seria não ter vergonha de entregar-se totalmente sem culpa e sem limites, tal como um animal faria, como revela o trecho abaixo:

Amor é assim – o rato que sai dum buraquinho: é um ratazão, é um tigre leão! Conferindo que nem vergonha eu tive. Não ter vergonha como homem, é fácil; dificultoso e bom era poder não se ter vergonha feito os bichos animais. O que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segrêdo? (GSV, p. 403).

Diadorim passa toda a narrativa calando a si mesmo, busca persistentemente a vingança e a morte, de tal forma que, movido por esta sua finalidade, recusa o amor, alimenta-se do ódio e dele não se desvia. Não se entrega aos olhares de Riobaldo, resiste àquela voz do desejo, mas também não quer ficar longe, por isso tinha necessidade a qualquer custo da companhia do amigo: “- Riobaldo, eu gostava que você pudesse ter nascido parente meu...” (GSV, p. 403), diz Diadorim. A amizade encoberta entre as personagens vai aos pouquinhos traduzindo um amor diferente entre eles porque não era para serem nem amigos e nem parentes, mas amantes se não fosse “a sina diferente”, o destino traiçoeiro a atravessar o caminho dos amantes, estabelecendo a “separação” como “dever”:

Isso dava para alegria, dava para tristeza. O parente dêle? Querer o certo, do incerto, coisa que significava. Parente não é o escolhido – é o demarcado. Mas, por cativa em seu destinozinho de chão, é que árvore abre tantos braços. Diadorim pertencia a sina diferente [...] Diadorim, êsse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, tôda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão. E uma vez êle mesmo tinha falado: - “Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu... Por que é que separação é dever tão forte? ...” Aquilo de chumbo era. Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio” (GSV, p. 403).

Diadorim e Riobaldo não admitem a muralha interposta entre eles, proibindo-os de cumpliciar seus sentimentos amorosos, de findarem com a “sina” da separação que percorre suas vidas de forma tão intensa, de colocar-se em descontinuidade em relação ao sentimento erótico que os povoa e os corrói, porque seguem “as normas da vida”. De acordo com Bataille:

[...] Na passagem da atitude normal ao desejo existe uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo [...] a vida descontínua não está condenada a desaparecer: ela é somente colocada em questão. Ela deve ser perturbada, incomodada ao máximo (2004, p. 31).

No contexto em que vivem, os “amigos” não ousam sequer confessar a necessidade de viverem juntos, suas atitudes fazem prevalecer “a ordem descontínua das individualidades” do que eles são. Na citação acima, entendemos através da interrogativa de Diadorim que ele gostaria de entregar-se ao amor de Riobaldo, e este ratifica essa ideia ao afirmar que “Diadorim pensava em amor”.

Na verdade, ambos estavam enamorados um do outro e o que os impedia de se entregarem? Seriam os interditos sociais? A verdade é que as personagens acreditaram na força da separação como “dever”, porque regido dentro das regras e dos códigos de condutas sociais, daí a elipse de suas vontades e o frear de seus desejos, traduzidos nas expressões acima em destaque quanto pelas reticências. Nesse sentido, esses meios expressivos postulam ou sugerem a ideia de que estamos diante de vozes “apaixonadas”, inibindo, portanto, o amor entre bons amigos. Abaixo transcrevemos uma fala de Riobaldo, em que ele deixa à mostra o amor e o desejo contido:

E eu- mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias- eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende (GSV, p. 30).

O narrador, no momento de sua fabulação, já conhece a identidade feminina de Diadorim, assim como o nome e sobrenome a ela conferido em batismo: “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins” (GSV, p. 568), talvez, por isso, insinue, numa maneira de contornar o amor que retinha guardado pra ele mesmo pelo seu igual, que o

seu corpo “adivinha se não entende”, abonando o “feio”, a “duvidação” e o “ranço de desgosto”, cravado no sentir do jagunço-narrador, causando-lhe um sofrimento infindo.

Para Souza,

[...] Riobaldo se isenta do desejo homoerótico, pois quando narra, já sabe que Diadorim é uma mulher. Mas a sua angústia durante a ignorância desse fato, o seu conflito ao desejar outro homem, ele não pode negar, assim, após saber do segredo de Diadorim, Riobaldo cria sua própria verdade para fugir da culpa (2010, p. 100-101).

De acordo com Riobaldo, uma face de Diadorim é de jagunço portador de grande coragem e valentia, enquanto a outra vai refletir traços femininos, de forma sutil e gradativa, sendo denunciados no desenrolar do percurso narrativo. É como se ele estivesse explicando que o amor dele tinha razão de ser, não havia alardes para proibições, além do mais estaria apresentando prova contundente de que ele não estaria rompendo com as regras do sertão.

Ainda sobre essa questão, é válido afirmarmos o pensamento de Silva²¹:

Riobaldo é invadido pelo sentimento do não pertencimento, pois o bando de que faz parte (distante das práticas, mas não dos sentimentos judaico-cristãos de manutenção do sujeito) adota como valores de vida cotidiana a virilidade, a valentia, traços “psíquicos” superficialmente entendidos como apenas de domínio dos homens. Para que não fosse flagrado – por si e pelos outros – no envolvimento com o sentimento que dele transborda para Reinaldo, a todo momento procura caracterizar o outro do seu afeto com um perfil *feminino*, ou seja, no contexto sociocultural em que se encontra não pode demonstrar fraqueza, principalmente a fraqueza moral, que seria amar um sujeito do mesmo sexo. Então, na tentativa de livrar-se dessa culpa moral, descreve traços femininos em Diadorim, numa tentativa de isentar-se dessa “culpa” e manter o ideal de pertença da cultura virilizante.

Por essa perspectiva de “pertencimento”, Riobaldo, embora homem, põe em questão sua “virilidade” porque está a todo momento sendo invadido por um desejo avesso à sua imagem de heterossexual. Busca negar o que sente, não “demonstrar fraqueza” como quem queira “isentar-se” da “culpa” de querer o seu igual. Assim, buscando não ser descoberto, traça um “perfil feminino” para o seu amado, com a intenção de manter-se, a um só tempo, como membro ativo desse mundo masculinizado e amando o outro sem infração de regra alguma: “[...] a fala, o jeito dele, imitavam de

²¹ Disponível em <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/25/13>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

mulher. Então, era aquilo?” (GSV, p. 104). Abaixo, transcrevemos falas do narrador ao descrever a feminilidade do “amigo”:

Diadorim [...] havia **lavado minha roupa**: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também **Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor** (GSV, p. 35, grifos nosso).

Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrado das **compridas pestanas**, a **boca melhor bonita**, o **nariz fino, afiladinho**. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num jeito, de acanhamento. (GSV, p. 132, grifos nosso).

E é por esse caminho de construções reflexivas que Riobaldo avança seu contar sem nenhum parentesco com a linha reta, fazendo, pela linguagem, seu passo a passo descontínuo e de retorno, atento à reação do interlocutor e leitor. Talvez, por isso, sua agilidade em retornar diante das coisas que “sucedia duvidação”, manifestando um comportamento de “rejeito” de suas vontades em querer “ir pra ele”, para o “abraço” do outro homem. O narrador recua e põe-se a aguardar seus parceiros de fabulação para seguirem juntos no sentir “[...] – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido” (GSV, p. 12). Dessa forma, o jagunço anos à frente de sua travessia pelo sertão, lugar abarcador de coisas “medonhas demais”, solta o verbo-palavra, numa espécie de desabafo daquilo que mais o martirizava: seu amor pelo jagunço Diadorim.

Verificamos que o narrador atrai o leitor como seu comparsa, refletindo e sentindo, ambos, as mesmas aflições, moldando-se uma cumplicidade harmônica, como o narrador mesmo testifica: “Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende” (GSV, p. 24), numa forma de querer convencer o ouvinte (interlocutor e leitor) do fundo de verdade enxertado em cada caso de sua vida de ex jagunço, por isso diz que o outro “[...] fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda” (GSV, p. 96).

“O senhor” – interlocutor/leitor, do *Grande Sertão: Veredas*, é meio que uma espécie de psicanalista porque nota (no sentido de observador) e anota as particularidades, os segredinhos libertos pela voz do desabafo do narrador. Há aí o diálogo da obra com o autor quando se apresenta o trabalho da observação e da anotação, vistas na atitude do interlocutor, mas que também mantém uma estreita relação com Rosa, fazendo-se um verdadeiro entrelaçamento entre criador e criação.

O romance ao trazer para discussão o homoerotismo, não faz dela a essencialidade das lembranças narradas. Não se trata de narrar os detalhes do sentimento e do desejo entre seres de igual sexo. Tomamos como maior relevância o postulado de evidências acerca da condição humana, dizendo de suas fraquezas e de suas tentações de cada dia. Rosa não se detém a “escrever” sobre a identidade e conceito do homossexual, o que faz é incutir ideias e reflexões, no que se refere aos querer e sentir do homem. *Grande Sertão* não prima por afirmar ou negar o “certo” ou o “errado”, deixa isso para o interlocutor/leitor que “sabe” dos fatos narrados e só a ele cabe “entender”.

No *Sertão*, Riobaldo não se inscreve como um jagunço inclinado a desejar e querer outro de sexo igual ao seu. Nele, não se manifesta de forma natural o estilo efeminado, por isso, essa presença se dá pelos trilhos da macheza no corpo e no pensamento. Mas observamos que, embora o homem jagunço não consiga frear suas vontades amorosas pelo outro, busca reprimi-las, e é justamente nesse ponto que se constitui a complexidade do *Grande Sertão*. Sobre essa questão, Silva²² afirma que Riobaldo quer estar nos braços de Diadorim, homem como ele, mas não deseja “viver uma vida como gay²³”, como diz a transcrição abaixo:

Riobaldo sente mesmo, nesse contexto, é *vontade* de ter o outro em seus braços, de possui-lo como objeto de desejo que é para ele (o termo objeto é aqui interpretado de acordo com as lições de Sigmund Freud), não de viver uma vida como *gay* ao lado de Diadorim. Talvez, se a orientação afetivo-sexual dele fosse direcionada para esta questão, não houvesse tanta complexidade ou crise naquilo que presenciamos em GSV, porque optar por uma vida baseada num *desejo*, mesmo que este seja negado social e culturalmente, é menos complexo do que não ter esse desejo em si e sentir-se *apenas* atraído por um sujeito do mesmo sexo. Reprimir apenas não resolve a questão, daí o dilema, a crise, o paradoxo.

4.3 Na ambivalência entre o desejo e a culpa

O paradoxo trata da negação de si quanto da anulação do outro em sua existência, eis o dilema em que vive Riobaldo. Nessa direção, suas vontades são intensas mas não permissivas, porque se depara com um mundo de proibições, daí a não aceitação de ver-

²² SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Desejo homoerótico em Grande Sertão: veredas*. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/25/13>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

²³ Queremos esclarecer que não é nossa intenção trabalhar o conceito *gay*, usado aqui com o sentido de uma forma de vida. Não é nossa pretensão, portanto, conceituar ou defender o *homossexual*, ou o *gay*, ou o *heterossexual*, mas estudar sobre o ‘conflito’ do ser humano, no que diz respeito à liberdade e à repressão de *vontades*.

se sucumbir com a derrocada de suas “machezas”, por isso, ser ele mesmo negado com a negação do outro. A culpa internalizada limita seus passos e vigia sua alma, levando à recusa de si mediante a não entrega ao outro. Seja como for, a negação ou a recusa de si em função das normas de condutas impostas socialmente, não apaga o sentimento erótico, pois este, ainda que não realizado plenamente pelos amantes, encontra-se no íntimo do ser, é, assim, uma existência viva que o difere de outros animais. Sobre esse ponto de vista, gostaríamos de afirmar, mais uma vez, o pensamento de Bataille:

[...] se o erotismo é a atividade sexual do homem, ela o é na medida em que difere da atividade dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é todas as vezes em que não for rudimentar, que não for simplesmente animal (2004, p. 46).

Riobaldo se sente culpado face à interdição que regula seu sentimento, pois sabe que “[...]o conjunto de condutas *humanas* fundamentais – trabalho, consciência da morte, sexualidade reprimida – remontam” (ibid, 2004, p. 47) a regras e normas reguladoras de sua sexualidade e de sua vida, à luz da ordem machista do ambiente onde vive ele e seu bando.

Dessa forma, mesmo sendo masculino em toda sua maneira de viver oculta o desejo por Diadorim. Talvez por medo de ferir sua masculinidade recua diante da ardência daquele querer desencontrado, o que o obriga a negar o seu desejo homoerótico para o amado e para o mundo. Consequentemente, instaura-se uma luta conflituosa em Riobaldo, de modo que passa a sufocar seu amor e seu desejo. Porém, como disse Silva, estudioso já citado aqui anteriormente, “reprimir apenas não resolve”, não mata o desejo, esconde de todas as criaturas, menos dele mesmo. Daí sua crise existencial. O que vem consolar sua dor é trans-formar esse sentir em um “gôzo” pelos fios de sua imaginação, já que não era possível o corpo a corpo, como ele revela: “Eu, no gôzo de minha idéia, era que o amor virava senvergonhagem” (GSV, p. 297).

Para a personagem o amor é um sentimento consentido porque, de acordo com suas palavras, “[...] de certo jeito, a gente quer”, e o que lhe serve de combustão é o muito pensar, é “na idéia” que ele vai “querendo e ajudando” a crescer como se vê na fala abaixo:

[...] sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiro fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor dêsse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso (GSV, p. 133).

O amor de Riobaldo é “carecido” de sair de dentro dos embaraços da “idéia”, significar também em Diadorim, conforme diz ele próprio: “Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquêlê menino, como eu ia poder deslembrar? [...] Eu queria que êle gostasse de mim” (GSV, p. 100). O que se apresenta diante da personagem é a figura de um amigo que ele quer como amante, mas fica preso às proibições da vida. O que sente remonta à sociedade que se quer casta e puritana, que toma como princípio das relações amorosas entre pessoas de sexos opostos, sob pena de se estar em pecado ou vivendo em mundo de “senvergonhagem”. Daí se constitui uma ambiguidade no sentimento do narrador, em que uma face deseja para si o amigo, mas a outra manifesta excitação pela fêmea:

Assim mesmo afirmo que a Rosa’uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite (GSV, p. 110).

Dormi com uma mulher, que muito me agradou – o marido dela estava fora, na redondeza (GSV, p. 130).

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível (GSV, p. 46).

Grande Sertão: Veredas, pela maneira paradoxal que constitui as personagens enamoradas, provoca uma abertura de reflexões e entendimentos que seguem reto aos conflitos do sujeito humano. Riobaldo esquadrinha, via suas interrogativas, o oculto e o diverso da alma, e, quando ele, o homem valente congrega, a um só tempo, o desejo por outro homem ou por mulher, cambiando entre um e outro, embrenha-se em um caminho labiríntico, de doídas incertezas. Anseia e reprime o outro, nega seus instantes de aguçada sensibilidade, luta com ele próprio, mas também com o meio em que está inserido. Seu insucesso é descrito página a página, não chega a ser derrotado porque, antes disso, a morte toma Diadorim, seu objeto de desejo. Temos aí uma faceta do escritor que deixa no ar se Riobaldo venceria o seu desejo ou se esse desejo o subjugaria. No romance, a palavra é tecida, ponto a ponto, por nuances de entregas, sugerindo que o jagunço estava a um passo de cair em tentação, uma vez que, segundo a voz narrativa, “[...] o sentir tinha estado sempre em mim [...] eu tinha gostado em dormência de Diadorim”, conservando em si mesmo uma “[...] vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dêle, dos braços, que às vêzes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia” (GSV, p. 140 e 276).

Em *O homoerotismo em seis narrativas brasileiras*, Souza (2010) coloca que a existência de Riobaldo foi acompanhada por outros conflitos que não só o desejo amoroso. Para ele, outros embates vêm configurar na existência do jagunço e destaca um elemento que talvez pudesse ter interferido no comportamento repressivo da personagem. Trata-se de considerarmos: “o conflito entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo. O interessante é observar que ele consegue optar pelo diabo, fazendo um pacto com o mesmo, mas não consegue transgredir sexualmente” (SOUZA, 2010, p. 99). O diabo, conhecido pelos cristãos como “tentador” não foi capaz de levar a personagem à queda, colocando-nos diante de interrogativas à luz de incertezas. Assim, ele abafa o seu real sentimento, e com isso não consegue ultrapassar as barreiras dos interditos, trazendo, com isso, a consciência de culpa, ainda que diante da dúvida e da incerteza quanto à figura do diabo:

[...] com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. [...] gosto de tôda boa confirmação. Vender sua própria alma... invencionice falsa! (GSV, p. 25).

[...] Pois. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? (GSV, p. 26).

[...] o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que êle não existe, aí é que êle toma conta de tudo (GSV, p. 59).

[...] o Diabo não existe. Pois não? ... o diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia (GSV, p. 571).

Diante disso, o interlocutor/leitor se vê perante uma situação de formulação de conceitos, indagando a si mesmo sobre questões que abarcam crença e moral, uma vez que há, na fala do narrador, uma oscilação entre o certo e o incerto. O fator existencial permeia esse movimento entre o “pacto”, o “diabo” e “Deus”, a querer que o “ouvinte” responda às lacunas abertas no meio da “dúvidação”. Ora, existe diabo? Se sim, pode ser que tenha se firmado um pacto, caso contrário, seria impossível tal coisa. Porém, como tudo aí é colocado em dúvida, mesmo existindo o diabo, uma “alma” pode ser vendida? Quem é o proprietário? Deus? E no caso de Riobaldo, é Deus ou o Demo? Por um lado, diz o jagunço, “[...] que a pessoa queira ou não queira”, Deus existe e a alma é dele, por outro lado, argumenta que o diabo, mesmo “a gente sabendo que êle não existe, aí é que êle toma conta de tudo”. A personagem vive o paradoxo entre o desejo e a culpa.

Em Oliveira, vemos que Riobaldo usa da argumentação como artifício, tendo em vista ir em busca de constantes explicações para preencher os espaços que dizem respeito

às consequências de seu viver no meio da jagunçagem: “[...] tais causas são, na verdade, argumentos com que se defende e constrói, para si e para os outros, uma imagem em que se esforça por acreditar, ainda que saiba que o que há, mesmo, é o “homem humano” (2006, p. 192). O contar do narrador culmina numa espécie de desabafo de consciência, em que ele busca isentar-se de qualquer “culpa”, daí a persistência nas interrogativas. Dessa maneira, naturalmente, as reflexões surgem como um meio de afirmação da fé, se pensarmos que, talvez busque ajuda do diabo, via pacto, mas que a presença de Deus como onipotente pareça óbvia na vida da personagem, pois ele acredita está em “[...] vagância de pecados”, pois sua vida de jagunço, pergunta ele, “se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção?” (GSV, p. 209-210). A sua consciência sinaliza pecados e “culpas em aberto”, mas, ao mesmo tempo que afirma a culpa, indaga quando esta iniciou: “[...] quando foi que minha culpa começou?” (GSV, 134), abrindo uma fresta para que o leitor também se pergunte acerca desta culpa.

“Mas a vida não é entendível” (GSV, p. 134), afirma Riobaldo. Os conflitos, os sentimentos de medo, angústia, desejos fazem parte da humanidade. Vivê-los é um destino certo, todavia o reagir é de cada um. E é nesse instante único que Riobaldo confere, no relato de sua angústia, a complexidade humana, não se detendo a fazer uma exposição de fatos ou motivos que o levaram a “reagir” da forma como delineou. Sua explicação não é didática e nem linear, tão somente segue a dizer das mazelas que perseguem a existência do homem, enfraquecendo sua resistência diante das adversidades da vida.

No que tange à natureza humana, Lefèvre d’Etaples afirma que

A vida de um cristão neste mundo, quando é bem considerada: não passa de uma guerra contínua [...] Mas o maior adversário que ele tem é ele mesmo. Não há nada mais difícil de vencer que sua carne, sua vontade: já que por sua própria natureza ela é propensa a todos os males (apud DELUMEAU, 2003, p.09).

Para Riobaldo, “aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (GSV, p. 550), de forma que é nesse aprendizado, contínuo e dinâmico, que se é instituído o “viver” do homem, exposto à toda espécie de adversidades do dia a dia. Ainda a esse respeito, o narrador diz que o “[...] vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel” (GSV, p. 456). Assim, a humanidade é capturada pelo mar de “sofrências” constantes que atravessam seu caminho que, de

acordo com o crítico, a “carne” é onde se aloja o escombroso sofrimento porque está presente em todos, predispondo cada um a vivenciar conflitos e aflições. É uma “guerra contínua” do homem com sua própria natureza.

Os males da carne afloram de dentro, por isso mesmo, difíceis de vencê-los. O que o romance faz através da estória de amor entre os enamorados jagunços, no meio do sertão, em pleno século XX, é elucidar o trabalho da carne, manifestado pelo desejo sexual entre dois homens, com tempero forte de erotismo. Todavia, o homoerotismo representado na cena narrativa é colocado em duas direções: uma que diz do amor profundo, mas impossível; a outra, de um desejo sexual contido. As imagens eróticas atacam a trama narrativa, sugerindo sempre o sentimento contraditório movido por idas e vindas, de quem quer se estabelecer no gesto da entrega amorosa, mas se vê obrigado a recuar e a reprimir a própria vontade. A carne implora carinho, mas a impossibilidade de sentir o toque entre os corpos sufoca a personagem que resiste à essa ardência do corpo e da alma para ceder às leis de fora.

O diálogo-monólogo do narrador testifica sua masculinidade, como forma de não ferir a virilidade e imputar-lhe culpas. Assim, acreditamos que a morte trágica de Diadorim parece corroborar para que a imagem do homem Riobaldo não fosse agredida. Nessa direção, resistir às inquietações da carne, implica viver um sentimento por Diadorim “[...] dum jeito condenado” (GSV, p. 91).

Riobaldo sabia do sentimento que em seu peito crescia silencioso, “[...] dóia e prazia” (GSV, p. 276), como diz ele, manifestando dor e ao mesmo tempo prazer. Nesse ínterim, parece discorrer daí a ideia de que cederia às vontades de seu corpo pelo fato daquele sentir ser mais forte do que ele próprio, como podemos apreender de sua fala ao lado: “[...] De ver Diadorim, com agrado, minha tenência pegava a se enfraquecer. Outros receios eu concebendo” (GSV, p. 333). Conter parece não ser uma “fuga” de muita eficácia, já que sua “tenência” enfraquecia diante da presença do outro. Essa presença perturbadora, de repente, fez-se ausente, de modo que parece ter sido o remédio para acabar a agonia do amante. Matar Diadorim é vencer seus “receios”, onde se presentifica a fragilidade humana. Desse modo, revelar no corpo nu do homem guerreiro à mulher valente é, para nós, desnudar toda a sexualidade masculina de seu objeto de desejo, caracterizando as imagens eróticas de uma relação sexual compatível e acessível ao seu querer.

Diadorim ao matar Hermógenes, estaria vingado pela morte de seu pai Joca Ramiro, findada a vingança, a alma liberta de ódio era o convite para amar Riobaldo.

Portanto, o leito da queda estava arrumado, o amante não trazia mais amarras para atrapalhar a relação amorosa, talvez, por isso mesmo, sua morte represente o impedimento da continuidade a que se refere Bataille (2004) e da moral instituída no seio da sociedade capaz de regular a sexualidade e a levar homens e mulheres a frearem seus sentimentos e seus desejos mais fecundos.

Sobre a morte de Diadorim, o trecho do ensaio²⁴ abaixo transcrito vem reiterar essa ideia:

[...] Isso leva o personagem a uma decisão difícil, porém radical: na impossibilidade desse amor, deixa que o amante morra. A solução final é prática e não compromete o narrador, cuja omissão fica resguardada por um desmaio, real ou falso, durante a batalha final, no Tamanduá-tão.

Se a morte da personagem travestida mantém a imagem ‘ilibada’ de Riobaldo, uma vez que não havia mais riscos dele sofrer uma escorregadinha e atirar-se nos braços de seu querer, também ausenta o desejo de continuidade do narrar²⁵. A morte de Diadorim quebra o sentido de tanta “contação” porque o corpo inerte e feminino revela a imagem da mulher Deodorina, até então desconhecida. Porém, a surpresa invalida o amor e o desejo porque era o homem Diadorim o amado, e não a mulher. A relação amorosa, ao nosso ver, traz, por um lado, a possibilidade de ser, por se tratar de sexos diferentes, mas por outro lado, permanece a impossibilidade, primeiro porque o que restou foi um corpo morto, segundo aquele corpo é estranho, aquela criatura é outra, não é mais o “amigo”.

²⁴ OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 02 mar. 2018.

²⁵ Acerca dessa ideia de fim do narrar, Santos (2009, p. 122-123) disse o seguinte: “Na página 564 do *Grande Sertão*, Riobaldo [...] “disse adeus para todos, sempremente”. Este foi o momento em que se teve desvelado o segredo e velado o corpo morto de Deodorina [...] finalizando aí sua história dorida ao seu interlocutor e ao seu leitor [...] Aqui a estória se acabou. /Aqui, a estória acabada. /Aqui a estória acaba. Há nesses três períodos um jogo evidente com a pontuação e com o tempo verbal de “acabar” [...] A disposição desse conjunto visual estabelece, pelo trabalho com o advérbio e o verbo, uma gradação significativa que conduz o olhar do leitor a um caminho dito do passado para o presente [...] No presente o que há são os restos de um passado turbulento [...] o primeiro período: “Aqui a estória se acabou” [...] informação precisa, rápida, sem interrupções pela pontuação que evidencia o resgate de um tempo distante, além do pronome *se* que sugere o significado de que a história teve sua conclusão com o fim de Diadorim, tornando-se tudo ruínas. No segundo enunciado, “aqui, a estória acabada”, a vírgula no advérbio divulga, na narrativa, o lugar que veio “abrir a cova, cristãmente” da guerreira. Neste instante se teve desenrolado todo o “antes” da existência do narrador. A expressão “acabada” exhibe “aonde” findou o *contar*. O terceiro período, “aqui a estória acaba”, é inscrito a idéia de que não tem nada mais interessante ou marcante a ser revelado. O presente do indicativo entra na ação do verbo “acaba”, aqui e agora, nesse instante, tudo o que foi ou que poderia ter sido, mas, simplesmente não aconteceu e agora nada mais pode vir a ser, reservando-se apenas às suas lembranças.

A sexualidade não seria mais o obstáculo, ao contrário, ela é a razão da permissividade do amor entre duas criaturas de sexos opostos. Entretanto, a narrativa do *Grande Sertão* não favorece o encontro amoroso entre os dois jagunços, deixando o leitor diante da ambiguidade da trama narrativa. O jagunço narrador atravessa o sertão preso a um desejo libidinoso, encorpado de pensamentos ardentes e infratores, uma vez que seguem em direção contrária às regras sociais, por este motivo estagnados pelas interdições. Mas observemos que, Riobaldo ao narrar, já foi atingido pela velhice, é um fazendeiro respeitável, longe da jagunçagem, e ainda assim sua voz canta o desejo do homem para outro homem, já que em sua memória reside a paixão recordada. O sentimento que nutre não é pela mulher Deodorina, poderia ter sido, mas não foi porque iniciou com Diadorim e com ele se guardou, não acabou, permaneceu vivo nas suas lembranças.

4.4 A fala silenciosa do olhar: identidades multifacetadas

O rei Salomão, no livro de Provérbios, faz uso da metáfora do olhar como ponto de fusão entre o mundo exterior e interior do homem, quando diz que “os olhos é a janela da alma”. Dessa forma, podemos pensar que a dor alojada na alma humana se dá também porque os olhos vislumbraram algo no mundo exterior capaz de gerar grande aflição no profundo do homem, já que por ele se traduz, de alguma maneira, os sentimentos e emoções. Os olhos são, assim, o canal de representação de nossas alegria e tristeza, prazer e dor, amor e ódio, medo e aflição, como se formasse um diálogo constante entre o nosso mundo de fora e o de dentro. Riobaldo diz que “[...] **só nos olhos** das pessoas é que eu procurava o macio interno delas; só nos onde os olhos” (GSV, p. 402, grifo nosso), sugerindo que o estado de espírito da pessoa, o “interno delas”, é retratado na forma do olhar, por ele é externado todos os sentimentos guardados tão secretamente nos escombros do ser. A linguagem do olhar é silenciosa, vazia de palavras, mas cheia de significados (BARTHES, 2003). O amor de Riobaldo e Diadorim calou qualquer palavra, porém falava alto no silêncio do olhar, “[...] eu gostava dele na **alma dos olhos**, gostava – da banda de fora de mim” (GSV, p. 173, grifo nosso). É a voz recíproca de um sentimento mudo de sons, nascido na ingenuidade da criança, à margem do rio São Francisco, que “[...] de repente, **vi um menino**, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade, diz Riobaldo, “[...] mas **eu olhava esse menino** [...] senti, modo meu

de menino, que êle também se simpatizava a já comigo” (GSV, p. 99, grifos nosso), seguindo pelas veredas do sertão a vida toda, como podemos ver nos seguintes trechos da narrativa:

[...] – eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dêle me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as côres do mundo (GSV, p. 142).

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bôbamente, êle me olhou – os olhos dêle não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gêlo. Só os olhos negavam. Vi – êle mesmo não percebeu nada (GSV, p. 173).

Nesse pensamento, os olhos trazem à superfície sentimentos que por alguma razão não foram ainda ditos, estão emudecidos, trancados dentro da criatura. “Os afetos” são materializados pela “doçura do olhar”, criando imagens de carícias, concebidas pelo poder do olhar no outro e do outro, uma vez que “êle me olhou” e o seu olhar ao mesmo tempo que reprovava porque não “deixaram” a “mão” tocar “suas formas”, também “negavam” a vontade de ser tocado.

Segundo Marilena Chauí,

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. ‘Resume’ e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e volta a si, sem sofrer qualquer alteração material (1988, p. 40).

Através do olhar é possível realizar as coisas que são vedadas “pela finitude do corpo”, ou seja, o olhar pode ir até aos mais diferentes desejos e realizá-los, sem que seja necessária qualquer “mediação”, ele, sozinho, cumpre o gozo da satisfação, mas não pode apropriar-se da coisa desejada. Se pensarmos, na relação entre Riobaldo e Diadorim, notamos que o olhar “repousa” sobre eles, “viaja no meio” dos dois e “apalpa” um ao outro como forma de satisfazer o desejo contido. Riobaldo diz assim: “Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro... eu saí dali, querendo esquecer ligeiro o atual. Minha cara estava pegando fogo” (GSV, p. 174). É nítido o efeito do olhar de Diadorim sobre Riobaldo, de forma que o “silêncio de ferro” é quebrado pelo agarrar do olhar, o qual transforma a feição do jagunço, dizendo do desejo abrasador por Diadorim, com sua “cara” “pegando fogo”. Para o narrador-personagem, o que se esconde dentro do homem pode ser revelado pelo olhar, por isso ele vive a “[...] farejar com os

olhos o reprofundo” (GSV, p. 329-330) do outro, examinando o que se está sendo traduzido naquele instante.

Riobaldo via-se obrigado a reprimir a ardência de seu querer por Diadorim porque “[...] gostava com amor, que era impossível” (GSV, p. 513). O jagunço é tomado pela presença do outro, de modo que seu desejo busca abraçar e beijar o seu amor, mas o faz apenas no silêncio de seus pensamentos, “[...] coisas que eu nem queria pensar, mas pensava mais, elas vinham” (GSV, p. 197). Nessa relação com o outro, seja ao “farejar com os olhos”, seja no seu gostar “com amor, que era impossível, desdobra-se, no romance, identidades multifacetadas na imagem dos protagonistas jagunços.

Às margens do rio São Francisco os olhares de Riobaldo e Reinaldo/Diadorim entrecruzaram-se ainda quando meninos. Desde aí a mulher Deodorina já se trazia escondida no corpo masculino, dizendo-nos da infância de uma criança amputada de sua feminilidade, “diferente”, como afirma sua voz: “[...] sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente” (GSV, p. 105). Riobaldo identificou esse aspecto da diferença no amigo, de forma que ele diz: “[...] achava que êle era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque êle falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (GSV, p. 99). Observamos o emprego do gênero masculino, todavia a linguagem denuncia traços femininos como sugerem as expressões “finas feições”, “voz [...] muito leve [...] sem sobejo de esforço”. No referido encontro, afirmam-se o gênero masculino e os hábitos de uma criança adulta, sem infância:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele [...] e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes (GSV, p. 98).

Como vemos, a menina, desde a mais tenra idade, recebe do pai imagens de feições próximas a de um menino, como se ele buscasse masculinizá-la na sua imaginação de jagunço. Nesse caso, ficamos diante de mais uma das ambiguidades da obra. Por um lado, a atitude do pai em masculinizar a filha, ainda na infância, pode ser vista como necessidade de mostrar, ao bando ou à sociedade dos jagunços, um herdeiro “macho” dentro de casa, criando a ilusão de dar continuidade à sua condição de jagunço. Por outro lado, a sua atitude pode ser vista também como necessidade de proteção da menina em

meio a um território de dominação masculina – o bando de jagunços. Em tais circunstâncias, talvez a grande preocupação de Joca Ramiro seja mesmo com a imagem que se pode ter da filha; em outros termos, com o olhar de fora para dentro de sua casa.

Considerando as muitas imagens criadas em torno do sujeito no transcorrer da narrativa, nas várias nomeações dadas à mesma personagem - Menino-Reinaldo-Diadorim-Deodorina -, podemos dizer que a personagem tem a sua identidade camuflada durante a narrativa, ao mascarar, nas vestimentas de um jagunço, a sua condição feminina. E, assim, não é o miolo que conta, mas a imagem criada em torno dessas vestimentas que dá empoderamento a Reinaldo de participar do bando. Nesse sentido, problematizando a relação estabelecida entre o que se é e o que se mostra, vem à superfície do texto um jogo de ambivalência, sob o prisma do paradoxo da aparência e da essência, da imagem e do ser: menino/menina/Reinaldo/Diadorim/Deodorina. Resulta daí, identidades flutuantes em torno da personagem porque, em sua condição multifacetada de ser, surgem esconderijos profundos, ora é Reinaldo, quando diante do bando, ora é Diadorim, quando perto de Riobaldo. E nessas condições, temos no romance a personagem feminina subjugada aos olhos do meio, predominantemente, machista onde vive, tendo subtraída a sua condição de mulher para poder enfrentar o mundo dos homens.

Joca Ramiro, jagunço, conduzia o título de chefe, manobrista de estratégias de guerra. Reiterando o que dissemos antes, seria então uma forma de proteger a cria, transformando-a em um ser masculinizado? Eis aí uma reflexão posta à lápis na cadernetinha do interlocutor e leitor que, conforme lembra o narrador, “[...] onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta” (GSV, p. 106). O narrador não afirma no percurso da narrativa a macheza do menino, mas insinua a todo momento traços representativos de um ser diferente daquele que se apresenta, como quem queira, já no principiar do seu amor, justificar sua condição homoerótica, como vemos na fala abaixo:

[...] Êle, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam (GSV, p. 100).

Riobaldo e Reinaldo, meninos, à margem de um rio, já trazem desde aí os traços de uma silhueta amorosa. O “prazer de companhia” converge para uma relação de cumplicidade que foge ao significado da palavra amizade. Nesse sentido, o significante *margem*, local do primeiro encontro, sugere que o “prazer” e o “desejo” entre eles

correrão pelas bordas dos interditos sociais porque, uma vez não comum aos preceitos estabelecidos, permanecerão na corrente sanguínea prestes a provocar uma transgressão. A existência desse sentimento se faz, portanto, nos contornos, sutil, trafegando pelo desconhecido mundo da alma humana. Abaixo transcrevemos trechos que elucidam nosso pensamento:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido [...] fui recebendo em mim um desejo de que êle não fosse mais embora, mas ficasse, sôbre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (GSV, p. 99).

[...] o menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aquêles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestana, luziam um efeito de calma, que até me repassasse [...] Só era bom por estar perto do menino (GSV, p. 99-100).

Mas eu aguentei o aque do olhar dele [...] E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade (GSV, p. 103).

As nuances do toque descrevem um carinho especial. Riobaldo se deixa seduzir por Diadorim, justamente por ele ser menino “diferente”. O sentimento é novo, “nunca por ninguém eu não tinha sentido”, diz ele, o que já se manifesta como “vergonhoso”. O olhar do outro subtrai de suas profundezas “um efeito” que ultrapassa os limites de uma simples amizade, nascida ali, à margem de um rio, no miolo do sertão. O contato físico, ou seja, a mão de Diadorim “na minha mão” e na “minha pele”, conforme a voz do jagunço, provoca uma “vergonha” que “era de outra qualidade”, numa forma de dizer que estava em estado de libido.

Enquanto o narrador descreve o homem Diadorim com delicada sutileza, irá referir-se com “antôjo” a um homem que, segundo Riobaldo, estava “por detrás de nós, sem avisos [...] escutara nossa conversa” (GSV, p. 103), enquanto os dois “amigos” dialogavam. Seus traços são descritos com frieza e aspereza. Trata-se de um “mulato” com “feições muito brutas” (GSV, p. 104) que, de maneira inconveniente e “debochado”, na expressão do narrador, usa de insinuações “indecente” ao ver o casal de amigos “espreitando” o sentido das coisas. Para o intruso, a aproximação dos corpos dos dois amigos aparenta “sujice”, como podemos apreender do trecho abaixo:

[...] – “Vocês dois, ué, heim?! Que é que estão fazendo?...” Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei para o menino. Êsse não semblava ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso. – “Hem, hem? E eu? Também quero!” – o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: - “Você, meu nêgo? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele (GSV, p. 104).

O Menino, ninguém melhor que ele mesmo, sabia de seu esforço para representar-se como homem, embora estivesse sempre se denunciando enquanto ser feminino. Sobre essa questão, observemos na fala de Riobaldo como é elucidativa à presença de Diadorim, “o jeito dele, imitavam de mulher”, não é o homem que se é imitado, mas a mulher, o que nos faz pensar que o amor pelo homem prevalece em relação ao da mulher. O prazer de “sentar juntinho” é concebido ao pronome demonstrativo masculino “dele”, o macho Diadorim. Dessa forma, entendemos que o querer de Riobaldo principiou pelo Menino/Reinaldo/Diadorim, consciente de que se tratava de um ser igual a ele. Desde aí a sexualidade da mulher é abafada, da mesma forma o amor de ambos. E esses instantes marcam toda a existência do narrador que busca o envolvimento do interlocutor/leitor na teia narrativa, através de interrogativas que traduzem um quadro de pura agonia na personagem, como podemos ver abaixo:

[...] Por que foi que eu precisei de encontrar aquêle Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda (GSV, p. 105).

[...] Por que foi que eu conheci aquêle Menino? [...] O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? (GSV, p. 106).

Na grafia em maiúscula do vocábulo “Menino” se inscreve a imagem constituinte da identidade do outro, em razão do “diferente” aí implicado. Não se trata de uma criança comum, mas é o nome daquele por quem nutre sentimento “vergonhoso”. Essa nomeação surge no momento de despedida dos dois, na fala de Riobaldo: “[...] nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, êle acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (GSV, p. 105).

O conflito em que se põe a personagem marca toda a sua vida. Ao tomar como “pecado” e “vergonhoso” suas ações pelo sertão, busca na fé, oscilante entre Deus e o diabo, refrigério para o seu sofrer. Para Riobaldo, a vida é um percurso de escolhas entre

“viver no safado comum”, entregue aos prazeres da vida terrena ou “cuida só de religião só” (GSV, p. 17), como revela sua fala abaixo:

[...] todo-o-mundo é louco. O Senhor, eu, nós, as pessoas tôdas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura [...] Muita religião [...] Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito [...] doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindugim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende [...] Mas é só muito provisório. Eu queria rezar — o tempo todo [...] (GSV, p. 17).

Riobaldo manifesta sua religiosidade ainda menino. Desde criança carrega com ele superstições e uma fé cambiante, “bebo água de todo rio”, não pertencendo a nenhum segmento religioso: “aproveito de todas”, diz o jagunço. A ideia de pecado e culpa o acompanham durante todo o percurso de sua vida pelo sertão-mundo, de tal forma que sua dúvida entre deixar-se amar um homem, desejá-lo sexualmente, ou renegar todo sentir desgovernado por este ser masculino, fere sua alma cansada e grande aflição o arrasta a um estado de pura agonia e tristeza. Em meio a esse sentimento contido um outro tormento lhe invade a alma: a confiança no poder de Deus ou do diabo. Nesse caso, Riobaldo deixa de responder ao que realmente sente, portanto ao seu mundo de dentro, em favor do mundo de fora ou das instituições ordeiras, tendo, então, que calar seus desejos ou freá-los diante dos impedimentos. Parece querer dizer que o amor de Diadorim não provém de Deus, mas do diabo, como forma de “culpar” por toda tentação a ele causada, assim sendo, ele se coloca como vítima, isentando-se de qualquer erro.

A voz de Riobaldo já principia com um tom leve acerca da camuflagem do “amigo”, seu amor, numa maneira de ele próprio acreditar naquilo que dizia, como também induzir o ouvinte a ratificar de que seu desejo nunca foi pelo homem, mas por uma mulher. Dessa forma, com a ajuda do seu “[...] querer acreditar” (GSV, p. 16) e da suposta compreensão de seu interlocutor/leitor que, através de interrogativas, pede para que este “[...] entenda meu figurado. Conforme lhe conto” (GSV, p. 176). Assim, o narrador torna permissível seu desejo, já que não envolvia mais sexos iguais. Porém, ainda assim vacila em sua rememoração quando traz indagações de sua intimidade, como mostra a declarativa ao lado: “De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele?” (GSV, p. 299). Como, então, explicar essa repulsa por quem tanto se ama e se deseja, senão pelo fato de existir algo que force distanciamento? Acreditamos que o

“nojo” de Riobaldo é pela questão da masculinidade do ser amado, mas também sugere incerteza quanto a sua própria identidade, como bem traduz ele mesmo: “Porque eu desconfiava mesmo de mim, não queria existir em tenção soez” (GSV, p. 299). Por isso, o caminho que o narrador encontra para suas incertezas é a fuga, uma vez que não tem certeza de nada, apenas de seu desejo: “[...] eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga” (GSV, p. 176). Riobaldo situa-se numa dupla miragem: o que fala de si se projeta no outro, e nesse caso, a projeção do outro implica a sua descontinuidade ou neutralidade na cena amorosa, tamanha é a natureza contraditória de seu sentimento.

O sentimento de culpa afina a aflição do narrador-personagem porque a razão humana não é suficiente para traduzir sua agonia. Pautado nesse pensamento, o jagunço afirma que “[...] tinha culpa de tudo [...] e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de tôdas, que é a sem razão de motivo” (GSV, p. 272). Sua angústia é por não saber “[...] decifrar as coisas que são importantes” (GSV, p. 96), aquelas que são capazes de desnortear os sentidos, como é o caso do seu amor e do seu desejo por Diadorim, naturalmente, inexplicáveis, “sem razão de motivo”. Sobre a culpa, PERES nos diz o seguinte:

[...] Se, no início, foi um ato, esse ato gerou a culpa e a culpa presentifica-se em nossa memória. A culpa é sempre uma culpa recordada. Culpa que decorre de uma lei sob a qual somos regidos e que se inscreve em sua dimensão simbólica; culpas reais que nos acometem por nossas faltas e atos quotidianos (2001, p. 07).

Entendemos que a culpa surge, inicialmente, por “um ato” que infringe às leis pelas quais “somos regidos”, sabendo-se que a memória (consciência) é quem provoca toda a acusação. Por ela, os chamados “erros” se acentuam porque persistem no ato de recordar, de modo que se fixarão nas lembranças de tudo que se viveu ou de tudo que se pensou em viver, como diz Riobaldo: “[...] até que o som e o silêncio, e a lembrança daquele sofrer, pudessem se enralear embora, para algum longe. Daí, depois, tudo recomeçou de novo, em mais bravo” (GSV, p. 324). Ao fazermos relação com o desejo de Riobaldo por Diadorim, vemos que sua narração retoma, via memória, tudo que sentiu e quis realizar. Para Freud, há

[...] duas origens do sentimento de culpa: uma que surge do medo de uma autoridade, e outra, posterior, que surge do medo do superego. A primeira insiste numa renúncia às satisfações instintivas; a segunda, ao mesmo tempo em que faz isso exige punição, de uma vez que a continuação dos desejos proibidos não pode ser escondida do superego [...] originalmente, a renúncia

ao instinto constituía o resultado do medo de uma autoridade externa: renunciava-se às próprias satisfações para não se perder o amor da autoridade [...] quanto ao medo do superego, [...] a renúncia instintiva não basta, pois o desejo persiste e não pode ser escondido do superego. Assim, a despeito da renúncia efetuada, ocorre um sentimento de culpa. Isso representa uma grande desvantagem econômica na construção de um superego ou, como podemos dizer, na formação de uma consciência. Aqui, a renúncia instintiva não possui mais um efeito completamente liberador; a continência virtuosa não é mais recompensada com a certeza do amor. Uma ameaça de infelicidade externa – perda de amor e castigo por parte da autoridade externa - foi permutada por uma permanente infelicidade interna, pela tensão do sentimento de culpa (1969, p. 151).

Desse modo, o medo pode ser pensado como uma lâmina cortante provocadora de todo sofrimento. Tomando aqui a narrativa do *Sertão*, entendemos que o amor e o desejo de Riobaldo por Diadorim sinaliza esse medo, pois a vontade de estar sempre perto do amigo, feito casal (não feito dupla) diz do receio da ausência. Mas também enxergamos a “renúncia” como elemento essencial para não denunciar ao mundo o que se esconde no íntimo do jagunço. A “renúncia às satisfações instintivas”, aqui o desejo sexual, caracterizam o temor de perder o título de homem macho para a sociedade, por isso, sufoca dentro de si mesmo cada sensação de desejo pelo outro. Porém, embora silencie suas vontades, a certeza da existência desse amor leva ao peso de consciência, a culpa. A consciência guarda a imagem do que se quer e como se quer, por isso, nomeadora se faz do “certo” e do “errado”. O “ego” não é capaz de omitir nada para o superego que está sempre atento, vigilante, como forma de representação de sua autoridade. A consciência atormenta o ego pelo erro praticado ou pensado, de maneira que a renúncia não trará sossego a alma aflita porque não há mais “continência virtuosa” devido a real existência da libido.

Riobaldo estaria condenado tanto a uma “infelicidade externa”, pois não tem em seus braços o objeto de desejo, perde-o em vida e na morte, quanto a uma “infelicidade interna”, devido à internalização do sentimento de culpa “de tudo”. A personagem busca, então, refrigério para sua consciência em Deus que, segundo ele, “[...] existe, sim, devagarinho, depressa. Êle existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo” (GSV, p. 324), revelando daí a necessidade do ‘socorro’ de outrem porque em si próprio não tem tido muito êxito. Para “[...] aquietar meu temer de consciência”, diz o narrador, “que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem [...] Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso” (GSV, p. 16).

Diante da consciência de culpa é que Riobaldo atira-se no mundo diverso da crença em Deus, em busca de refrigério para sua alma aflita, como podemos ler no trecho seguinte: “[...] E dar tudo a Deus, que de repente vem, com novas coisas mais altas, e paga e repaga, os juro dele não obedecem medida nenhuma” (GSV, p. 147). O fardo que a personagem transporta traz uma tristeza que, “[...] me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava” (GSV, p. 569), declara Riobaldo. Os tropeços de sua vida, embora o deixe “tão acabadiço”, é um aprendizado de coragem, mesmo durante uma “horinha” apenas, ensinando o homem como “ficar alegre” em meio a sua existência “desinquieta”. É sobre isso que Riobaldo fala abaixo:

[...] a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vêzes achava. Ao clarear do dia (GSV, p. 301).

A partir daí apresenta-se um quadro de uma vida inconstante, uma vez que “sossega”, mas em seguida “desinquieta”. Os obstáculos surgem, porém finitos, “aperta e daí afrouxa”, sufocam, e “de repente”, a coragem testifica a finitude das coisas tristes. Ela, a coragem, capacita o homem a “ficar alegre”, mesmo uma alegria “no meio da tristeza”. Por isso, Riobaldo trazia uma vida miscigenada de diferentes sentires de alegrias. Para ele, “[...] comer, beber, apreciar mulher, brigar” (GSV, p. 55) animam sua tristeza, de forma que rejuvenescia sua alma e animava sua face.

Todavia, o jagunço narrador parece preferir enganar a si e ao ouvinte acerca do seu desejo homoerótico, visto, por ele, como algo “errado”, por isso, nega para si e para todos, levando-nos a pensar de que em sua posição de jagunço, posição que está longe de ser aceita pelo Estado, tendo em vista as “guerras”, a “morte”, o “roubo” e o “desrespeito” espalharem-se pelo chão do sertão, causando um “imundo de loucura”, como lemos no trecho seguinte: “[...] vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossêgo, desde em quando aquêle imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais (GSV, p. 43).

No palco do *Grande Sertão*, vemos, em face do rigor do meio social, população de jagunços, experiência de “desmandos”, surgir os diferentes sentimentos do homem,

colocado sob a influência de seu ambiente, o qual Riobaldo define como “[...] grande ocultado demais” (GSV, p. 475). É um lugar de muitos segredos que, segundo a personagem, “[...] cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo!” (GSV, p. 84).

O narrador-personagem apresenta-se valente nas artes de guerrear, mas na presença de Diadorim estava sempre à beira da fragilidade, sujeito ao desejo pelo seu igual, por isso, dirá: “[...] Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (GSV, p. 396). Suas forças subtraídas pelo seu querer desregulam a certeza de quem é, daí a expressão “ficar sendo”, ainda sobre essa questão de uma identidade vacilante, diz a personagem: “Se é o que é – eu pensei – eu estou meio perdido” (GSV, p. 276), revelando um comportamento à sombra da mutabilidade.

A rememoração de Riobaldo encena amores diferentes que viveu à margem de seu amor por Diadorim. Entram em cena três amores: o amor de Otacília, Nhorinhá e Diadorim, vistos por direções díspares, em que todos três amores estarão sujeitos à aprovação de uma convenção social. Acerca dessa questão Souza diz o seguinte: “Riobaldo vive entre estes três amores: o amor “puro” por Otacília, o amor “impuro” por Nhorinhá e o amor “proibido” por Diadorim. Todos esses amores controlados pelas convenções sociais e não pelo desejo” (2010, p. 104). Em Otacília, temos a pureza de um amor matrimonial, aceito pela sociedade, já os outros dois são estreitados pela transgressão, pois Nhorinhá é prostituta, marcada de impurezas e Diadorim esbarra na proibição de uma relação entre criaturas do mesmo sexo. Riobaldo rompe as convenções sociais ao deixar-se seduzir por Nhorinhá, materializa seu desejo, e, embora não faça o mesmo com Diadorim, realiza seu desejo apenas pelas imagens que guarda em sua memória, silencioso no imaginar, ferozmente no sentir, por isso, sua voz diz assim: “Não ter vergonha como homem, é fácil; dificultoso e bom era poder não se ter vergonha feito os bichos animais” (GSV, p. 443).

Ao lermos *Grande Sertão*, entendemos que seu autor dá voz ao narrador-personagem, delineando traços peculiares do homoerotismo sem a pretensão de formar conceitos²⁶ ou de constituir uma identidade única. O desejo da forma como se apresenta no romance, tão somente revela o estado de espírito em que se encontra o homem

²⁶ Acreditamos que a obra não busca conceitos para enquadrar o comportamento do jagunço, se homoerótico, homossexual ou gay, da mesma forma que não trazemos essa pretensão. O que queremos é centrar nossa atenção sobre os sentimentos e mazelas que afligem a alma humana.

Riobaldo, o que sugere algo comum a todo ser humano vivente, no que se refere aos dilemas da existência, ainda que cada indivíduo viva à sua maneira.

Mas um segredo é, engenhosamente, posto no palco do *Sertão*, como o ponto ápice da narrativa. Expressões como “amor proibido” ou “desejo reprimido” não teriam o menor sentido se não houvesse o segredo de Diadorim. Também não se teria “agonia” por achar que havia “pecado” ou “transgressão” nos atos praticados. Só nas últimas páginas, nos últimos minutos de vida do amado, vem à superfície da linguagem criadora de Rosa a revelação da mulher que, em momento algum de sua existência, sua voz falou sobre um eu, que lhe era, até então, estranho: a mulher que se escondia na aparência masculina. Não falou em vida e nem na morte, mas as roupas que estiveram o tempo todo representando o homem Diadorim, agora, ausentando-se daquele corpo, apresentavam a mulher Deodorina.

No que ainda se refere ao campo identitário representado na obra, a natureza multifacetada dessa personagem também consiste na figuração dada ao personagem-narrador, semelhantemente em função de suas muitas nomeações: Riobaldo-Tatarana-Urutu-branco, de modo que a ausência de uma nomeação precisa em torno dele significa a ausência de uma identidade fixa, permanente. Por esse viés, as várias nomeações por que passam as personagens – Riobaldo e Diadorim - sinalizam a constituição de identidades plurais e multifacetadas, ora afirmadas, ora negadas mediante a necessidade de expressão de seus desejos subjugados pelas leis da sociedade opressora onde vivem e circulam. Nesse caso, as nomeações que essas personagens recebem não significam simples atribuições de papéis, mas talvez a dimensão fecunda de uma pluralidade de eus e subjetividades diversas como enfrentamento da própria dimensão plural, que é a vida.

5 Na *Cartilha*: o desejo manifesto de dona Senhora

5.1 A expressão da chama erótica em a *Cartilha*

[...] *E vinham solfejos adocicados, cantarolas em murmúrio com batidinhas de dedos. Fazia toda sorte de sinais amorosos, a arremates bem cerzidinhos pra lhe inculcar o desejo, doidinha pra entabular relações* (CS, p. 23)

No romance *Cartilha do Silêncio*, observamos, mais especificamente no primeiro capítulo, uma linguagem carregada de sugestões eróticas. Na narrativa, a personagem dona Senhora, feminina nas vestes, nos sentimentos e nos pensamentos, já aponta desde aí diferenças do jagunço. Ela inflama de desejo pelo marido, mas não é correspondida por ele como gostaria. Está sempre de prontidão para viver os toques que tanto sente falta. Mas vive tudo em sua alma solitária, escondendo-se da sociedade, pensando em preservar a imagem de mulher casada, casta. Este é o seu papel, diferente disso, seria o comportamento, de acordo com a voz narrativa, de pura “[...] luxúria. É pecado. Mulher que pede homem não passa de uma égua a relinchar de apetite. Pois sim! E a vida onde é que fica?” (CS, p. 39), conforme as normas da sociedade da época, parecia ser algo inaceitável. Situando-se para além da condição de mulher tradicional, expressa o pulsar de seu desejo na relação erótica com seu esposo Romeu no espaço da casa onde moram. E é a partir da caracterização desse espaço de intimidade que dona Senhora também expressa seu mundo íntimo e o prazer impregnados na alma e no corpo. A esse respeito, diz ela: “Este chão esfregado a minhas pisadas, estas paredes que abafam os meus suspiros, estão impregnados dos meus prazeres e ais, desde que me passei ao regime de mulher dona de casa” (CS, p. 14).

Na citação acima, expressões como “suspiros”, “prazeres e ais” ganham uma particularidade no romance, na medida em que apontam para o sentido do erótico e do mundo de desejo da personagem, expressão de sua libido que acontece no espaço íntimo da casa. É como se as paredes não apenas abafassem seus “suspiros”, mas também significassem uma relação de cumplicidade entre seu corpo e o ambiente onde ela circula e vive, guardando segredos não revelados aos ouvidos alheios. A voz que faz soar o

“prazer” fica presa entre “estas paredes” como se nelas também ficasse presa a própria mulher com seu mundo de desejo reprimido (“paredes que abafam os meus suspiros”). Para nós, esse estado de retenção do sentimento erótico sugere ao leitor que são prazeres escondidos por trás da imagem da dona de casa e de mulher casta, representada pela expressão do nome “Dona Senhora”. Assim, a personagem apresenta-se na narrativa sob o signo das contradições da existência, entre a aparência e o que se oculta nela. Se, por um lado, vemos, nessa personagem, a imagem de uma dama aos olhos dos “outros” e talvez, para o seu próprio esposo; por outro, ela se revela uma mulher treinada nos “ais” da cumplicidade amorosa, contrariando, assim, o modelo de mulher na sociedade patriarcal, porque não segue o padrão de conduta instituído historicamente para a mulher.

As memórias de dona Senhora são marcadas em meio ao paradoxo entre sentir prazer e, ao mesmo tempo, dor, ambos silenciados na solidão de sua alma. No início da narrativa, a trama fictícia vai revelando como a personagem Rosário converteu-se a dona Senhora quando casou-se com Romeu Barroso. Essa mudança é emblemática no decorrer da narrativa, pois está ligada tanto à mudança de comportamento como de atitude e, por sua vez, indica que a personagem vivencia passagens ou transformações em sua identidade multifacetada. Ainda no período de noivado, a voz narrativa vai anunciando como poderá ser a relação matrimonial dos futuros cônjuges, uma vez que a “avara economia” de diálogos do homem acarretará a cada dia “um novo suplício”. Há uma ausência de companheirismo e uma forte presença de sentimentos e emoções reprimidos, forçados a se calarem, como podemos observar no trecho abaixo:

Era Romeu chegar, iam à sala de visitas. E começava um novo suplício. Sisudão para o ofício de noivo, ele falava com avara economia, embora não tirasse de cima de seu colo opulento aquele olho pidão [...] ela entrava em polvorosa, sem saber por onde agir, se solta ou encabulada [...] Sonhara com um mancebo delicado, que ia ouvir palavras amáveis, que travariam deliciosos diálogos, e tudo saía revirado [...] E as miserandas conversinhas que ela conseguia alinhar eram em trechinhos que só lhe acudiam de cambulhada com estouvados e tartamudos improvisos. (CS, p. 35-36).

Observamos a inexistência de uma confabulação entre os noivos e, posteriormente, entre o marido e a mulher. A relação de Romeu e Rosário se dava apenas em “trechinhos”, um “suplício” que parecia dizer do que estava por vir. O amor de Romeu “ainda mal começado, já parecia arrefecido” (CS, p. 36), diz a voz narrativa. Ele era um homem introvertido, “sisudão”, de “avara economia” com as palavras, mas, segundo a

esposa, o olhar e os gestos dele falavam em lugar da palavra, de maneira a contradizer o silêncio de sua voz com o grito de seu olhar, como se vê abaixo:

[...] O condenado não adequava o chamado das pupilas às palavras, nem às atitudes, de forma que a confundia [...] repontava aquele olho lardo, a se mover lambendo-lhe o colo [...] E, no estatuto de moça donzela, Rosário não podia falhar e perder a compostura. Tinha de saber se conduzir sem trastejar. Dali dependia o seu futuro. Precisava se cuidar [...] como agir sem os ares de ridícula, sem se poupar ou mostrar-se exagerada? Tinha de achar o meio-termo, a medida justa. Como lhe aparentar ser uma mulher irresistível e, ao mesmo tempo, dona de inabalável recato? (CS, p. 36-37).

Ao nomear Romeu de “o condenado”, a personagem parece decifrar o futuro que a aguarda. O cenário é propício para representar e “aparentar” ser aquilo que se quer ver – mulher “irresistível”, mas também “dona de inabalável recato”. Os noivos vivem, conforme anuncia o narrador, um “espesso silêncio. De forma que ela se sentia bloqueada” (CS, p. 26). Consequentemente, também dona Senhora, “sozinha incomunicável” (CS, p. 26), sente-se forçada a “compartilhar dos silêncios volumosos de Romeu” (CS, p. 78). Dessa forma, a vida dessa mulher é atirada a um “abismo de tristeza” (KRISTEVA, 1989, p. 11) que vela em sua alma, de modo que se transforma em uma “dor incomunicável”, capaz de castrar suas vontades e a sua liberdade.

A mudez das palavras não aquieta os sussurros do corpo, o que força dona Senhora a encontrar o “meio-termo, a medida justa” para viver os seus dias ao lado do homem que ama. Mais uma vez, podemos dizer que ela se desdobra em duas, dada às suas contradições, pois vive em meio à fala, expressando a sua condição de mulher e o silêncio, sinal de incorporação de princípios e regulações de uma sociedade opressora, castradora da liberdade feminina.

Voltamos à ideia da família patriarcal que põe “no estatuto de moça donzela” uma mulher de postura séria e recatada, no que diz respeito às vontades do corpo, “sem perder a compostura” diante do desejo.

Romeu, marido de dona Senhora, inicialmente, aparece na narrativa como um marido assíduo nas artes do amor, cheio de artimanhas e carícias no momento de intimidades do recém casal. Havia toda uma manifestação de vontades e desejos do rapaz que esbraseava o corpo da jovem esposa. A esse respeito, diz o narrador acerca da vida íntima de Romeu e dona Senhora, cujas expressões destacadas no texto como “alagado de potência”, “delicadas galanterias”, “ronronar amoroso”, “despojá-la da camisola”,

“afagos sangrando copioso apetite”, “juras suspirosas”, “louvor sensual”, “pele felina”, criam um campo semântico da prática erótica e sexual:

[...]. Ainda hoje é agradecida a Romeu: fosse outro, daquele modo alagado de potência, podia perder as estribeiras, se precipitar intempestivo a devorá-la em cruel maltratação. Romeu não. Primeiro, eram delicadas galanterias, um ronronar amoroso numa cadeia de zelos palacianos com a maior devoção saboreados. Maciamente, ele começava a despojá-la da camisola, numa mornidão de afagos sangrando copioso apetite. Mais tarde, persistiam as juras suspirosas entrando com a língua na orelha, o louvor sensual a cada polegada da pele felina que ele ia tocando com fogo, rolando sobre ela a polpa dos dedos carnudos, rolimãs de brasa e almofada, a lhe afogarem numa sensação perturbadora. Depois, vinham os beijos metidos pelos abraços, na especulação de seu corpo que se avivava e fremia, ao calor das vibrações (CS, p. 61-62).

De acordo com a voz narrativa, cada atitude do homem, cada gesto, iniciava-a ao mundo do prazer sexual com tal intensidade que, em pouco tempo, a então aprendiz já figurava os primeiros passos de uma cumplicidade amorosa. Dona Senhora já estava a representar despojados sussurros e carinhos amorosos, “[...] desde a vez inaugural que, mais ansiosa do que confiada, abandonou-se à ciência de Romeu - e ficou desde então afeiçoada. Principiou temerosa e estouvada, mas logo acertaria o passo” (CS, p. 61). A esposa sentia e fazia o outro sentir o abraço orgasmático. Na citação a seguir se evidenciam as vontades eróticas das personagens, conforme fala do narrador, ao destacar, na prática dos prazeres, o instinto animalesco da personagem, em “hora de furor, de negro touro selvagem e ensandecido”:

É mulher que chega ligeirinho. E aprendeu muito, com a habilidade e a pachorra de Romeu, a plantar no corpo dela – a sabor, tato e olfato – o canteiro de ocultas artes, e aguardar devagarinho o gosto do resultado; a chegar lenha pra o fogo, pouco a pouco e medidinho [...] Não que ele não se envenenasse em sua hora de furor, de negro touro selvagem e ensandecido em canibal devorante. Ah, e como! Ela que o diga. Só que, cortesão cavalheiresco, cuidava de tudo direitinho em dosagens caprichosas, e sabia se retardar, em amavios de amante tarimbado (CS, p. 62).

Nessas circunstâncias, diferentemente do que se pode ter de uma vida plena e feliz, fruto de um mundo cujas relações não têm garantia de estabilidade eterna, dona Senhora sente a plenitude de seu relacionamento ruir em função do desencantamento amoroso. O marido, antes “amante tarimbado”, transformou-se em um “massa-bruta”, destemperado de qualquer “carinhozinho” a deslizar pelo corpo da mulher, aquecendo-o também do mesmo desejo. Mas a sexualidade impera no instinto do macho “já de pistola cano longo apontada”, a ponto de “detonar” e pronto para “rasgar as entranhas” da fêmea

indefesa. Tal qual um animal, segue “desgovernado”, atropelado pelo seu desejo avassalador, com a única pretensão de saciar-se, como vemos na citação abaixo:

Agora, a coisa está demudada. O massa-bruta vem de lá de afogadilho, sem nenhum aviso, nem sequer um mero aceno, e a toma desprevenida, já de pistola cano longo apontada, de mira e aprumo impecáveis, em tempo de detonar, com tudo pronto na cabeça, e, num tropelão desgraçado, se engasta a lhe rasgar as entranhas, levando tudo na frente como um limpa-trilhos desgovernado, a proa de uma caravela caindo nas corredeiras de um rio inavagável, sem sequer um carinhozinho pra acordar a fruteira palaciana (como o infeliz gostava de apelidar), que nem tem tempo de caldear-se em suco sumarento, pra se passar de fosca a lustrosa. Um horror. Numa danação desesperada, o truculento enterra em sua carne o punhal enferrujado, e logo-logo, com farposas e arranhentas espetadas, se desgruda de seu ventre, saciado, de bastão cintilante orvalhado, e se revira para uma banda, reclamando da fadiga (CS, p. 79).

Diante dessa “danação desesperada” no entorno da personagem, entendemos que um abismo de profunda tristeza foi se abrindo ao seu redor, pois os momentos de carinhos e cuidados com o outro haviam sido engolidos no tempo, demudaram. Mas as lembranças do “incêndio inapagável” de Romeu teimam em sobreviver na memória de dona Senhora, o que diz de muitos desejos insaciados, demandando em um grande vazio na vida desejosa de carinhos eróticos, como podemos extrair do trecho abaixo:

Os retratos da gente deviam reter, contra o cupim do tempo, a felicidade de quando foram tirados. Estará sua alma, nesse encaixe refletida? A memória que daí se evola lhe serve muito nos seus transportes. Que tempos aqueles. O fogo de Romeu era um incêndio inapagável. (CS, p. 58).

A memória da personagem, vem, a um só tempo, fazer com que experimente sentimentos contraditórios de dor e satisfação, ao mesmo tempo em que “lhe serve muito nos seus transportes”, na ativação de seu passado de gozo, trazendo-lhe, também, o pesar de um tempo de ausências e de lacunas. Nesse instante de pura carência sua memória recria pedaços de historinhas amorosas, como remédio para sua aflição. Nessa perspectiva de refrigério para seu padecimento, observamos que desde os tempos de Rosário já era parte de seu caráter:

[...] Passava dias inteiros repassando os beijos que não tivera, os dedos que não se apertaram em esfregadelas, as besteiras que lhe falara só para preencher aqueles perturbados trechos de silêncio [...] recordava-lhe os gestos, o movimento das mãos, a fala sisuda; nada lhe escapava, e tudo ganhava proporções de medonha indiferença [...] Não tinha por onde, nem como o apalpar. E se revolvía amedrontada [...] Romeu viera de tão longe e não se mostrara afetuoso, não correspondera a suas expectativas (CS, p. 37).

5.2 Romeu Barroso: a mudez da libido no corpo desejoso

Durante a narrativa, percebemos também uma estrutura paradoxal no entorno de seu Romeu. Diferentemente de dona Senhora, ele não muda de nome, mas passa por transformações de atitude e comportamento. Com o transcorrer do tempo erguia-se um homem diferente do primeiro Romeu, o que também lhe confere mudanças de identidade, dando-lhe, igualmente, uma dimensão contraditória de sua existência. Ele se revelava um *outro*, estando arredio aos “carinhos prelibatórios”, aos abraços e carícias “partilhados” com sua esposa. As poucas palavras que acendiam os desejos mais ocultos da personagem feminina calaram, “emudeceram”, a ausência de tudo que lembrava o seu amado a maltrata de forma a dizer que “é uma infeliz”, atirando-se “às desilusões”, como uma maneira de sobreviver à dor. Esse estado de abandono e tristeza pode ser percebido na transcrição abaixo, em que um quadro de desilusão parece tomar conta da esposa de Romeu, uma vez que as vozes amorosas de antes passaram a ser silenciadas: “uma vida sem diálogos!”, “emudeceram aquelas palavras”, e aprisionada em seu próprio espaço de intimidade, vive “socada dentro da casa”:

À parte isso, é uma infeliz. Vocês não sabem o que é uma vida sem diálogo! Em semanas como esta, socada dentro de casa, se entendendo com as plantas, se atira às desilusões. Talvez por isso, por instintiva compensação, puxe tanto pela carne, pelo apelo profano. O pior mesmo é que se acabaram aqueles carinhos prelibatórios, deliciosamente partilhados, com que Romeu a preparava. Emudeceram aquelas palavras que lhe esquentavam os ouvidos como um rastilho de fogo (CS, p. 78).

Esse diálogo emudecido nos diz de um quadro de solidão e melancolia em que vive dona Senhora, já que todo jogo de carícias “com que Romeu a preparava” aquietaram e as “palavras que esquentavam os ouvidos” silenciaram. Os instantes de “carinhos prelibatórios, deliciosamente partilhados” se transformam em frieza e desprezo do marido, sinalizando um silêncio não compreendido que se interpõe entre o casal.

A certa altura da narrativa, o leitor se dá conta de que a relação do casal vai se esfriando, mas não vê se apresentar, nitidamente, o motivo que causou tal mudança. A própria personagem, dona Senhora, não encontra o porquê capaz de justificar a transformação brusca do esposo. Ela “força a cabeça”, buscando entender as atitudes de desprezo que vêm dele, mas são vãs as interrogativas que se constroem em sua cabeça, pois “perde o prumo” e não chega a nenhuma conclusão. Essa “diferencinha” no comportamento de Romeu vai manifestar-se, por um lado, no seu isolamento, e por outro

lado, no seu desprezo pela esposa. A visita do casal aos pais de dona Senhora, a contragosto do esposo, provocou-lhe um sentimento de “rancor”. Todavia, esse seu sentimento diante de “uma viagem que já foi resolvida” parece não explicar seu isolamento aos olhos da esposa. Sobre esse aspecto, diz o narrador:

Esse procedimento de Romeu lhe dói nos nervos e só traz consumição. E o ditame que o move a assim espezinhá-la, largando-a aí de molho, entregue às pulgas, é apenas o transtorno e o prejuízo que, diz ele – de boca presa, e sem aduzir argumentos -, vai lhe custar essa visita prolongada à casa do pai dela, em terras das Alagoas. Esse Romeu tem umas relepadas... que a gente força a cabeça, se arrelia, perde o prumo – e não entende. Tem quem diga? Como é que uma diferencinha, provocada por uma viagem que já foi resolvida, pode modificar um sujeito assim tão redondamente, avivando esse ardimento lacerante, um rancor de tantos dias? (CS, p. 20).

O procedimento do esposo provoca sentimentos de desavenças no casamento, de tal forma que “só traz consumição”. A esposa sente o vazio do olhar e do calor do corpo do amado a envolvê-la. Para essa mulher, as atitudes de seu companheiro são de desprezo e de pessoa rancorosa. Suas vidas seguem “neste mundão descosturado, a verter a cada dia o que não presta” (CS, p. 19). Romeu passa a viver “numa tal esquivança que mal a enxerga. Passa por ela e só faz rosnar: rum! rum! E se lhe encaminha uma palavra é apenas para inculpar-lhe dos desarranjos tributados a essa viagem” (CS, p. 20). Não há comunicação alguma. A palavra calou totalmente, como também cessou o amor conivente entre eles dois. Aviva-se a “diferencinha” e o “transtorno” lacerando os seus dias. Essa difícil travessia de dona Senhora remonta ao período de seu noivado quando Romeu já se apresentava um homem fechado em sua autoridade e compostura, trazendo, assim, a personalidade de “[...] um sujeito metido para dentro, socado nos avessos” (CS, p. 39), tal como o observado pelo narrador.

Esse jeito reservado da personagem, de acordo com Maria Helissa de Medeiros (2014, p. 68), faz-se nos moldes da autoridade patriarcal. Esta se mantém viva mesmo após a morte de Romeu Barroso, de maneira que ele nunca vai estar ausente no percurso da narrativa, mas sua presença segue revirando as memórias das personagens, especificamente, as de dona Senhora que se vê obrigada a inibir suas vontades ocultas por exigências do marido.

O tempo atual da personagem vem afirmar aquilo que já se anunciava nos tempos idos. Em outras palavras, no pretérito já se moldava o percurso de sua existência sofrida, de modo que seu presente reflete o que se evidenciava no seu passado, enquanto noivos. Na narrativa, os indícios, tais como “espezinhá-la”, “umas relepadas”, “rancor de

tantos dias”, já antecipavam dias cheios de “consumição” na relação dos dois. Vemos, nesse caso, uma relação de amor e cumplicidade se desfazer atrelada à perda do desejo erótico, ou seja, a falta de libido fazendo silenciar quem antes tornava seu amor expressivo para com sua esposa, como se a sexualidade e o erótico perdessem muito da combustão, daí o desdobramento de sofrimento e loucura reservados à dona Senhora.

De acordo com Otavio Paz (1994), o amor vivido pelo ser humano é uma chama alimentada pela sexualidade e o erotismo. Os dois são elementos servidores do prazer humano, sustentáculo da vida. São eles, segundo o escritor, “chamas” que vão arder nas entranhas dos corpos dos amantes, provocando-lhes plena satisfação. Sobre esse ponto de vista, diz ainda o crítico que “o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (1994, p. 07).

A personagem danteana sente o fogo abrasar seu corpo pela dupla chama da vida: “erotismo e amor”. O vazio presentifica a jovem mulher, de forma tal que não é capaz de compreender a mudança de seu companheiro, uma vez que além de tê-la viciado na “pista de fogo dos carinhos”, também queria que ela “corresse emparelhada”, mantendo grande empenho para que ela desmandasse no abandono de si mesmo, e assim, “se deliciar com os seus transbordamentos” de prazer, como se inscreve no seguinte fragmento:

Por que então, caprichoso e exigente, a viciara na pista de fogo dos carinhos, lhe passando a mais engenhosa danação, obrigando-a a que corresse emparelhada? Por que com tanta devoção a afiara, puxando pelo corpo da aprendiz, a ponto de se deliciar com os seus transbordamentos, quando ela se desmandava, querendo saber de tudo? Tanto aprendeu na escola de Romeu, que saiu bem diplomada (CS, p. 25).

Se, como consta das reflexões de Bosi, “lembrar-se”, em sua etimologia em francês, aponta para um movimento que vem “de baixo”, o que faz “vir à tona o que estava submerso” (1994, p. 46), a lembrança de dona Senhora é sempre um fogo aceso, na medida em que faz aflorar seu passado impregnado no corpo e na alma.

Ela traz, em suas lembranças, pedacinhos de sua história e de tempos idos, revividos e capturados pela memória e poder de sua imaginação criadora: “[...] eram tantas idéias que lhe acudiam” (CS, p. 37), com isso a personagem passou a “[...] retrançar as lembranças, remirando nos vazios da penumbra o peso da sua situação” (CS, p. 44). E é nesse trabalho de rememoração que ela revela um comportamento de criatura

angustiada, aflita e ansiosa. Impera uma agonia inquietante pela falta do toque em seu corpo sedento de desejo, por isso “[...] a imaginação dela ia e vinha, maré tumultuosa” (CS, p. 75). Ao lembrar da intimidade com Romeu, dona Senhora vai se iludindo no prazer da imagem que cria – com olhos fechados “para imaginá-lo arrebatado”, como observamos no fragmento seguinte:

Acorreram-lhe à lembrança outras noites memoráveis de chegadas de Romeu [...] Fechou os olhos pra imaginá-lo arrebatado, e o terrível crime foi se desbotando, eclipsado pela imagem formada que já tinha do marido [...] Avivou-se de esperanças [...] Com o desejo a rompendo, não conseguia mais rearmar as idéias direitinho (CS, p. 75).

A imagem do corpo “eclipsado” do marido é rememorada numa combinação que consiste na relação de envolvimento dos instantes vividos com o presente, ou deste com a experiência passada da personagem. No romance analisado, “esse afloramento do passado”, via lembrança de dona Senhora, entra em combinação com a sua imaginação criadora e seu “processo corporal” (BOSI, 1994, p. 46).

Conforme Paz (1994), o erotismo é também criação inventiva, e não sinônimo de reprodução sexual, por essa ótica, Romeu Barroso dosava a chama do desejo de sua esposa, usando de diversas peripécias, como podemos constatar na passagem abaixo:

[...] toda vez que deitava com Romeu, tinha dois tempos. No preliminar, tudo era assim calculado, com avanços e recuos, carinhos de arroteamentos, louçania de afagos, e feito no compasso das risadas, em tamanha festejção, que os dois formavam um belo par [...] Sequer faltava xerez, moscatel, porto bebido no peito [...] Apuravam-se em mil outras fantasias, esmerados, a cada noite corrigidas nos pequeninos senões, e em requintes de arte melhor aperfeiçoadas [...] a partir de um certo ponto, o desgramado pegava a rinchar feito cavalo fogado manejando as suas patas. Apalpava-lhe da cava do pé ao redemunho da cabeça, com paradas obrigatórias e cerimonial demorado nas zonas mais inflamáveis. Chamava-lhe de felpuda (palavrinha que, mais adiante, no segundo tempo, trocava por pentelhuda) [...] Mergulhava a mão na moita negra, fazia anéis e caracóis, brincando com os dedos [...] passava a mão na cabeludinha (como o descarado gostava de chamar), alisava... alisava... dava tapinhas de leve, semeando-lhe safadezas nos ouvidos: faço assim para a perereca ficar zangada e estufadinha que nem um sapo chutado (e o indecente inchava as bochechas, arremedando) e só vou entrar em você quando a racha do bicho cururu se esbeijar, segregando aquela aguinha, abrir as asinhas-pétalas, marejando o chorinho ralo – e espumejar, espumejar, regurgitando sumarenta calda de mangaba. E demorava... demorava... governando-a inteirinha, dócil cega conduzida, regida do miolo ao calcanhar, domado bichinho doméstico, nas garras do gavião macias como almofadas (CS, p. 62-63).

Os “carinhos de arrodamentos” do macho era milimetricamente calculado, de forma que toda a cena erótica atinge o cerne de sua intenção com essa “louçania de afagos”: provocar ardentemente o outro. Expressões como “segregando aquela aguinha”, “chorinho ralo”, “regurgitando sumarenta calda de mangaba” representam a excitação sexual, em que o corpo da fêmea convida a “entrar” porque está pronta para recebê-lo.

E dona Senhora, por sua vez, também utiliza de semelhantes artimanhas para estabelecer novo jogo de sedução com seu esposo, dando-lhe “investidas” no trabalho de reconquista, “numa fúria de se entregar” aos braços do amante. A personagem utiliza de “esperteza feminina”, revelando o poder de sedução da mulher, “poder de mulher bem equipada”, tal como podemos observar no trecho abaixo:

[...] Bastava ele se consertar na cama, ia se apoderando dela a fúria de se entregar. Em plena maturação de seu corpo, toda noite desabrochando pidão, queria resolver tudo de vencida, sem desperdício de tempo. E convencida de seu poder de mulher bem equipada [...] ia avante. Reforçava as investidas, caprichando na notória esperteza feminina, decidida a lhe esquentar o espírito do sangue. Dava de rédeas a seus expedientes atrevidos: mudava a cabeça de travesseiro, corria-lhe a mão por cima do lençol, fazendo que se cobria; encostava nele se sonsando; empurrava-lhe as nádegas, como se dentro do sono; se revolvía estendendo-lhe as mãos em dengos de falsos sonhos; persistia nos tateios, multiplicava os ardis, astuciando bonito [...] (CS, p. 26-27).

Assim como Romeu, dona Senhora, “em plena maturação de seu corpo”, encena um desejo “pidão”, convencida de seu poder de sedução planejava “as investidas” com a finalidade de “esquentar o espírito do sangue” de seu esposo. Todo esse jogo de “expedientes atrevidos” da personagem, toda a persistência “nos tateios” diz da multiplicidade de direções que o ser humano cria, “astuciando bonito”, com o único objetivo de levar o outro ao prazer erótico.

Dona Senhora e Romeu comungavam mutuamente desse jogo de sedução que, conforme o pensamento de Kehl, é como uma “caçada silenciosa”, em que o vencedor e o vencido se encontram em uma teia de “entrega” ao outro, experimentando do gozo, mas também da dor. A esse respeito diz a estudiosa:

O que se diz de imediato sobre a sedução é que é um jogo. Caçada silenciosa entre dois olhares; captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante – angústia e gozo – onde o vencedor não sabe o que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu seu rumo: um jogo cuja única possibilidade de empate se chama amor.
[...] É o seduzido que se expressa [...] que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor [...] O sedutor é o que *não se revela*. Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido.

A experiência da sedução é diferente da do apaixonamento – embora uma contenha a outra, e vice-versa! E bem mais diferente da experiência do amor que conta com a reciprocidade, com a entrega mútua onde dois caminham juntos por terrenos mais ou menos (mais no menos!) conhecidos. O seduzido não sabe onde pisa – e pensa que o sedutor sabe. Antecipa prazer e dor, pois, ao mesmo tempo que espera o gozo prometido pelo sedutor, já sabe que se aproxima uma catástrofe. O seduzido é alguém que perde o rumo e tem que se guiar, nas brumas de uma infância revisitada, pela bússola do olhar sedutor (1988, p. 411).

O que depreendemos daí é que o jogo da sedução não terá vencedores e perdedores quando ancorado na chama viva do amor. A reciprocidade de olhares e toques conduz “a entrega mútua”, de modo que o homem e a mulher caminham em direção a um mundo desconhecido do “gozo prometido pelo sedutor”. Nesse caso, o seduzido se perde ao comando do “[...] desespero da carne” (CS, p. 64), de forma que a personagem “não podia sequer com os próprios olhos” (CS, p. 64), já domada pela “adestração” erótica, silenciosa em seu exercício de carinhos, excitada pelas “[...] laçadas da mais louca sedução” (CS, p. 65), encadeadas pela palavra tresloucada na voz do esposo. Os seguintes trechos da narrativa abaixo retratam esse terreno da sedução:

Aí, na horinha certa, com fervor e disciplina preparada palmo a palmo, fechavam-se os atalhos. Romeu se escanchava na sua forquilha de mulher pernuda, e ficava entalado aí, dedos e palmas vadiando pelas coxas – passando ao segundo tempo [...] atropelado pelo pique do instinto em descontrole, tangido a furacões dos céus e dos infernos, com o diabo no corpo, apertava-lhe as ilhargas com a torquês dos joelhos, a lhe gritar, de boca cerrada e espumosa [...] que enchesse a mão, que se atracasse inteira no portentoso vergalho de cavalo ganhão, gomo de cana-manteiga, espiga meiga e brutal (CS, p. 63-64).

[...] linheiro de apetite [...] as mãos foram arrepanhando o lençol, e o enfurecido se jogou em cima dela [...] E começou a envolve-la a dosadas de carinho, com argumentos macios roçando a pele [...] deu-lhe algumas esporadas, avivou-a com arrojada perícia [...] Ai, como ela pegava fogo. Era uma brasa de jurema assoprada. Só então o libertino agasalhou-a nos braços, cavalheiroso, com uma unção, uma delicadeza, que há muito tempo não lhe dedicava (CS, p.76- 77).

Romeu, “tangido a furacões”, seguia o “pique do instinto em descontrole” pelo corpo da esposa, feito “brasa” assoprada pelo fogo do desejo. Tal era seu “apetite” que o “vergalho de cavalo ganhão” buscava de forma “brutal” entalar-se na “forquilha” do gozo orgasmático. Palmo a palmo encenava carícias numa “arrojada perícia”, dedilhando a melodia da sedução e do prazer.

A narrativa está sempre se reportando ao modelo de mulher da sociedade tradicional, uma vez que as interrogativas da personagem levam o leitor a refletir sobre

suas “investidas”: “Estaria ela adiantada demais para o seu tempo? Mas quem disse que mulher só é direita se tiver acanhamento? Quem escreveu essa regra?” (CS, p. 29).

Abrem-se discussões acerca do papel feminino no ato de fazer amor. As “coisas” do amor, segundo o questionamento da personagem, acena para uma mulher de tons modernos, já que ela se coloca em plena atividade, pois é capaz de planejar dengos de conquista, ainda que abafados contraria o papel reservado tradicionalmente à mulher. Se considerarmos o contexto do início do século XX que serve de ambientação ao romance (1915), suas ideias revelam que ela está um pouco à frente das outras mulheres. Acredita que não “precise de permissão” para entabular-se em suas vontades sexuais porque seu casamento impôs respeito, mas não para ser “freira de convento”, mas para apurar os mandos de seu corpo. Declara ainda que a “obrigação” do homem não estava mais sendo cumprida e sentia-se no dever de exigí-la. Por isso, ia “partir em demanda de seus direitos”, de modo a aquietar os tumultos de desmandos em suas “entranhas”. Também retrata a desigualdade entre homens e mulheres, dizendo de sua indignação com os privilégios do macho, como podemos ver no seguinte trecho abaixo:

[...] Essa amontação em sela de banda, numa precária condição desconfortável, com a perna esquerda caída do gancho da sela para a direita – é uma derrota. Tudo isso por ciúmeira dos homens. Inventadores de todos os entraves, de todas as barreiras que impedem a mulher de se igualar. Mulher escanchada, de virilhas abertas, pernas arreganhadas? Mas nunca, minha gente. Os mandadores se pelam de ciúmes, e temem que machuque ou que se lasque a frutinha que, enquanto donos, eles mais gostam de passar a mão e se apossar (CS, p. 52-53).

Assim, notamos que de dentro da narrativa ecoa uma voz a dizer da posição desconfortável da mulher dentro de uma sociedade masculinizada. Conforme a citação acima, não vemos um agente capaz de justificar a proibição a que é submetida a mulher, mas revela que a determinação deste ato parte da “ciúmeira dos homens”, identificados de “inventadores” de toda espécie de interdição que freie a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Desse modo, seja nas questões figuradas na parte interna da mulher, seja nas coisas externas a ela, a mulher se vê presa às mais diferentes proibições.

E são por vias da manifestação de variadas interdições que também podemos estabelecer certa diferença entre dona Senhora e as demais mulheres de sua época, embora que em alguns momentos ela demonstre parar e se calar perante alguns entraves pré-estabelecidos. Ainda assim, quando usa de interrogativas, questionando situações a que fora colocada pelo simples fato de ser mulher, torna-a um passo à frente das outras

mulheres. Nesse pensamento, além da citação acima revelar a insatisfação da personagem pela barreira criada à posição de montar em um cavalo, também assinala sua insistência por saciar seu desejo e a recusa de seu marido. A esse respeito, leiamos a seguinte passagem da narrativa: “[...] O que requeria de Romeu não era passatempo, não era um luxo tolo, ou apenas regaloso divertimento; era, primeiro, a pura necessidade, na ordem divina e natural” (CS, p. 26), colocando o leitor a entender que o seu sentir era de “ordem divina e natural”, estava, portanto, em seu direito de cobrar de seu marido que se portava como um “monarca nas encolhas [...] desentendido [...] negando fogo” (CS, p. 27).

Esse negar fogo não intimidou a esposa que, persistentemente, buscava “inculcar o desejo” em seu amante. Mas a frieza de Romeu era tanta que levou dona Senhora a um grande sofrimento, de forma que, sozinha em seu silêncio doído, indagava a si mesma o seguinte: “[...] como resolver essa dificuldade que dói tanto onde as pernas se ajuntam? [...] Como cobrar de seu homem essa incúria, sem o melindrar nos feros brios?” (CS, p. 26). A personagem receia ferir sua imagem de mulher casta, o que lhe põe a sufocar os alvoroços de sua carne desejosa, porém, a dor que sufoca, é a mesma “onde as pernas se ajuntam”, então, sem mais espera rompe com os “brios” da face proibida em busca de intimidade, como podemos perceber na inscrição abaixo:

[...] dona Senhora [...] espreitava-lhe os gestos [...] já tentando uma maneira de quebrar o frio, pra passar mais adiante em sinuosas investidas, até desasnar o entocado [...] Primeiro, ia se oferecendo de mansinho: pigarreava; suspirava alto, assoprando como um fole; gemia fininho engatando ais a provocativas interjeições; adoçava a palavra pra puxar conversa, desperdiçava tempo em vagueza de assunto [...] E vinham solfejos adocicados, cantarolas em murmúrio com batidinhas de dedos. Fazia toda sorte de sinais amorosos, a arremates bem cerzidinhos pra lhe inculcar o desejo, doidinha pra entabular relações [...] Revolvía a língua na fenda dos lábios, com impudência; resvalava o peito do pé na fimbria do camisolão para erguê-lo [...] mas mateus, necas: nem cheirou, nem fedeu. O homem não tinha nervos. Parecia um mineral (CS, p. 23-24).

O “rio de fogo que corria dentro dela” (CS, p. 24), arrebatava-lhe os sentidos, a ponto de embarcá-la num trabalho de memória, em que elaborava em sua mente ardilosa projetos com o único objetivo de seduzir, atrair o seu companheiro até seus braços frêmulos por abraçá-lo e adentrar num jogo de sedução amorosa.

A questão sexual não se limita apenas a saciar vontades, mas também a causar o desnudamento da alma humana, a ponto de trazer a superfície um comportamento outro, gerado pelo calor de um corpo inflamado de desejo. O sexo, o erotismo e o amor são chamadas inflamáveis no ser humano. A partir da manifestação destes elementos a vida será

regida. O sexo surge como a coluna de sustentação para o erotismo e o amor. De acordo com o pensamento de Paz, “Sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual” (1994, p. 15). Sendo assim, é natural que o apetite sexual da personagem danteana grite de dentro dela por gestos e carícias convidativas ao prazer erótico, uma vez que teve tudo isso e agora foi transformado em matéria de suas lembranças e devaneios que movem o seu viver. Ela manifesta seu desejo através de questionamentos, numa busca de compreensão de si e dos fatos ocorridos em “ocasião de forjar as antigas fantasias” (CS, p. 80) nos “prazeres” de sua “imaginação” inventiva:

[...] Se ainda se deixa carregar por essa inquietação física, corporal, não será isso, do amor, a parte mais duradoura?

[...] esses assaltos [...] E onde fica a fundura? E o eito da mocidade? Ser arremetida assim de golpe, desalegra o corpo [...] cabe ocasião de forjar as antigas fantasias, de se preencher com os prazeres da imaginação. Fecha os olhos e vive plenamente a caminhada que o seu corpo acostumou a palmilhar. Ainda bem que conserva a tenência de se recolher aos devaneios. O que mais pode fazer [...] uma senhora direita em sua idade, casada com um homem sem delicadeza? Respondam! Carece dessas lembranças pra compensar o buraco vazio que é a vida [...] E ainda é bom sentir a fúria de Romeu dependendo dela, governar tanta potência, sorvê-la gole a gole, vê-lo tombar de mastro derreado, o corpo mole vencido. Isso lhe traz um aceno de vitória (CS, p. 80).

Tais inquietações de espírito nos faz pensar na personagem em seu quadro de tristeza ou de “desalegrias”, o que logo se apresenta ao leitor como estado melancólico e de desolação, porque seus questionamentos refletem, na verdade, uma experiência de perdas e de dor. O mundo de dona Senhora entrou, pois, em desalinho e em desencanto em razão da frieza do marido. Seus questionamentos refletem, como já assinalamos, seu estado de espírito de inquietude e tristeza, traduzindo a “fundura” de seu martírio, de sua solidão. Toda a sua aflição encontra um escape quando ela se permite preencher “o buraco vazio” de sua vida com “os prazeres da imaginação”. Vive e re-vive suas diversas fantasias, alimentando-se, diariamente, daquilo que “seu corpo acostumou a palmilhar”, numa maneira de exercitar, diariamente, o amor pelo esposo, tendo em vista que acredita na necessidade de manter acesa a chama da sedução, do ato sexual para conservar a força do amor. Para dona Senhora, “a parte mais duradoura” do amor pelo outro se dá pela persistência das carícias e o abraço do prazer orgasmático, expressando a sua libido com diversas maneiras de levar o outro ao prazer erótico. A esposa ainda tratando da chama do amor diz o seguinte:

[...] Pois não se diz que o amor reatado na crista das desavenças, se agudiza num manjar apimentado? E qual é o melhor sal pra refogar o tempero de qualquer conciliação? Decerto, no seu agreste silêncio, Romeu precisava apenas de uma esperta dosada de carinho, de inflamáveis palavras. Deixasse com ela, que saberia remediar o mal-entendido. O desdenhoso carecia apenas do conveniente envolvimento feminino, adequado a cada especial situação (CS, p. 23).

Então, observamos que o poder da imaginação transforma a tristeza em prazer, pois as suas “lembranças” nos dizem de uma “caminhada que o seu corpo acostumou a palmilhar”. Dona senhora acredita que, as “desavenças” em sua relação com Romeu, poderia ser remediada por um “manjar apimentado”, em que doses de “carinho, de inflamáveis palavras” seriam suficientes para iniciar “qualquer conciliação” e finalizar o “mal-entendido”. E, dessa forma, seria mantida acesa a chama do amor, como aborda o crítico. Dona Senhora vive de rememorar o passado como forma de preencher os vazios de sua existência no tempo presente: “Carece dessas lembranças pra compensar o buraco vazio que é a vida”.

O criador e a criatura entram em cena na narrativa no momento em que o ato de criar é quem move a memória narrativa. Isto porque é a personagem dona Senhora quem apresenta as façanhas do ato de criar, de dar corpo às imagens eróticas de si mesma, trazendo à superfície do romance cenas que traduzem a condição do homem diante das tentações da carne, de forma que ela cria e recria em sua mente cada detalhe do corpo de seu desejo.

Todas as imagens partem da memória de dona Senhora, na medida em que ela consegue realizar suas vontades íntimas apenas em pensamento. De acordo com Bosi, a memória tem

[...] função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (1994, p. 46-47).

É o que ocorre com as lembranças da personagem. Ela vive um verdadeiro dilema porque, embora seja dona de grande “vontade subterrânea” pelo corpo do outro, no caso Romeu Barroso, vê-se obrigada a “apagar por si mesma” os seus desejos, estabelecendo-se num duplo comportamento - o da “vontade subterrânea” – que deve ser reprimida e silenciada -, e o que diz respeito a quem vivencia, em pensamento, instantes

lúgubres e de uma libido aguçada que a deixa à flor da pele diante do marido. Nesse caso, podemos dizer que a experiência passada com Romeu se inscreve na narrativa como representação da “força subjetiva” de dona Senhora, pois suas lembranças não significam um simples movimento em direção a um passado estagnado; é, antes, uma combinação de seu passado a florado misturado às suas “percepções imediatas”, o que remete ao sentido da falta e do desejo pelo outro e ao seu mundo submerso que vem à tona através de sua memória.

Mesmo misturando as “águas presentes” com as do passado, a personagem não se liberta totalmente de certa formação patriarcal, mas é a partir mesmo da condição de “dona de casa [...] que podia dar curso a sua natureza decisiva” (CS, p. 23). Ao invés de ser mulher sedutora, desejável, vive desaparelhada “para qualquer iniciativa” amorosa, sob o peso da “obrigação de ser sonsa, dissimulada”, fazendo dela uma “criatura estonteada”, “malcontente”, contraditória, como podemos observar no trecho abaixo:

Dona Senhora espaventa o teimoso pensamento, e volta a estar desenganada, sem aparelho para qualquer iniciativa. Essa obrigação de ser sonsa, dissimulada, chupa-lhe as forças, e faz dela, malcontente, criatura estonteada. Tolhida por esse jugo afrontoso, tem de deixar o desejo perecer [...] Aprendeu a duras penas. De forma que essa vontade subterrânea tem de se apagar por si mesma devido ao mau gênio de Romeu que, em vez de tirar partido de sua virilidade, fica aí que nem um varão capado. Ah, se ele me desse licença, apenas um consentimentozinho para então me chegar. Ia ser um desafogo. Ia converter este restinho de noite num momento prazeroso. Ia romper as trevas na clarinada do galo de crista a pino, vermelha como uma chama, e em riste como o sol do meio-dia, que é bem capaz de arrastar ao desvario (CS, p. 60-61).

Dona Senhora só precisava de um “consentimentozinho” para extravasar suas vontades ocultas, mas a conduta de Romeu só lhe afrontava, impedindo-lhe de ser ela mesma, cheia de fogo para cometer verdadeiros “desafogo”, momentos de “arrastar ao desvario”. Mas ele, “varão capado”, como é nomeado, “criatura estonteada”, ensinou-lhe “a duras penas” a calar o ardor de seu corpo e de seu pensamento. O que lhe restou foram suas lembranças e sua imaginação.

A narrativa evidencia, assim, a identidade múltipla e contraditória da personagem feminina ora analisada. Se, por um lado, “dona Rosário não era soberana de fácil desistência” (CS, p. 68), dona Senhora, por outro, “aprenderia a sofrer deveras, se enrodilhando calada” (CS, p. 68), nesse caso, a inscrição de uma na outra nos dá a ideia de uma identidade constituída provisoriamente. Notamos que o romance quando se refere aqui à dona Rosário e à dona Senhora dá ao leitor a representação de um sujeito marcado

por uma existência contraditória ou dualista, que se coloca entre modos de viver de uma vida social moderna e modelos de uma vida tradicional. A primeira, apresentada como “soberana” em suas vontades, uma vez que não é de baixar a cabeça, mas é de persistir naquilo que deseja e acredita. Já a segunda, parece ter abandonado a si própria, passando a calar sua voz e seus desejos. Temos a mulher da família tradicional que vive a experiência de estar subordinada ao seu homem, e entre uma e outra o romance parece chamar o leitor à reflexão, no sentido de sugerir que não há verdades absolutas e que a vida social está sempre em processo de mudanças.

E é nessa travessia de silêncios e subordinações que dona Senhora descobre a traição de Romeu Barroso, seu marido, com Maria Lapo-Lapo. O conflito atinge o pico máximo de sua alma, e por um instante traz uma vontade imediata de separar-se dele, dar voz a sua dor de mulher traída, mas em outro, repentinamente, acredita que não seja capaz de “dar um passo” adiante, de sorte que o medo de encontrar-se sozinha perante as dificuldades da vida intimida sua coragem primeira, retirando-lhe os ânimos. Já em outro momento chega a pensar em acudir seus desejos nos braços de outro. Entretanto, parece que tudo se resume em ideias, “enxurros enlodaçados” de quem reprime a vontade mais simples de seu ser, conforme o trecho abaixo:

Seu primeiro expediente foi [...] estrangulá-lo em fúrias de Medéia imaginada [...] Tinha de haver rompimento. Ia se desapregar de qualquer sorte de afeto [...] ia desafiar as leis do mundo, sozinha e defamiliarada [...] os pensamentos lhe acudiam a enxurros enlodaçados [...] Chorosa, machucada, começou a repassar miudamente os derradeiros tempos de sua intimidade com Romeu [...] passada a febre da maldita descoberta, foi lhe acudindo a certeza de que, habituada a viver desde cedo pelas mãos dos pais e, depois [...] entregue a Romeu, não sabia dar um passo para desfazer [...] sua mui digna convicção [...] Já não estava certa de como enfrentar de maneira adequada a nova situação (CS, p. 68-70).

[...] desencorajada [...] o ressentimento, estufado nas funduras [...] com mágoas de peito e soluçosos suspiros [...] ia [...] mostrar ao marido [...] a amargura sem remédio, a desgraça sem fim que a vitimara. Pena que não tivesse a fibra que sempre presumira – já admitia – para se arrancar dos costumes, pra conseguir com a monstra decisão – e largar o relaxado aí ao desamparo. Perdida na escala de si mesma, dona Senhora, embora saudosa como nunca de seu tempo de Rosário, filosofou que talvez fosse mais aconselhável repensar demorado o avesso das coisas (CS, p. 73).

A triste descoberta da personagem só lhe deu mais oportunidades de imaginar o que poderia fazer, qual deveria ser o seu comportamento diante daquela situação, mas sem escapar imune da experiência, já que expressões da narrativa como “a vida sendo embotada”, “desencorajada”, “amargura sem remédio”, “perdida na escalada de si

mesma” apontam para a condição labiríntica e melancólica em que ela vive. Dona Senhora, “passada a fervura” do momento, freia sua ansiedade, o que a leva a admitir já não possuir mais a “fibra” de coragem dos tempos de Rosário. Tudo em nome dos “costumes” dados por herança à mulher. Assim, dona Senhora “[...] se achava despreparada” (CS, p. 70) para enfrentar “[...] um povo sestroso, cheio de sombras, enfiado no outro século, sufocado pela linguagem dos varões de que nem sabem mais que qualidade gabar” (CS, p. 70), como nos diz o narrador. O melhor remédio é o “[...] resguardo de sua reputação” (CS, p. 55).

Nessas circunstâncias de pesar, sua voz salta de sua imaginação, mas lá permanecia. É notória sua dependência, o que mais uma vez vem configurar o estilo ou padrão de vida da mulher nos moldes do patriarcalismo. Ela não era dona de suas vontades, não trazia “a mostra decisão” das coisas da vida. Era cômodo calar as suas inquietações por ser o mais “aconselhável” diante da sociedade de sua época, mas incômodo sentir e sufocar todas as emoções que afloravam de dentro para fora. Dessa maneira, dona Senhora impõe a ela mesma, a um só tempo, conservar a tradição – submissão da mulher ao marido, e também o direito de sentir e viver plenamente as mais variadas sensações de seu corpo, conduzindo, desta forma, os valores instaurados na sociedade contemporânea.

Essa personagem representava para a sociedade uma criatura domesticada em seus atos e pensamentos, mas quando sozinha com o marido se transformava em uma pessoa de desejos eróticos, “que balança toda a cama”, lembrando dos ensinamentos da “disciplina” a que fora ensinada praticar e, ao mesmo tempo, fugindo desse aprendizado. O fervilhamento de seu sangue arrasta seus pensamentos por caminhos de envolvente sensualidade e querências do corpo, impulsionando a sua sensibilidade, como podemos ver na transcrição que segue:

[...] procura se manter imóvel, de pernas retesadas. Tem de conservar a disciplina a que, de fato, nunca se acostumou. Tenta desconcentrar o pensamento desse ponto obsessivo, espalhá-lo por ramais alheios a este momento. Quer fazer de conta que não pressente a acorção que balança toda a cama; mas, arrastada pelo sangue, se descobre a espreitar o remisso, que a embaralha todinha, lhe sugando a atenção. A seguir, já tem dificuldade em se conter: desliza as mãos sorateira por debaixo do lençol, e, como quem pratica um furto, levanta, no escuro, a camisola de seda meia-manga, apanhada sob os seios por uma fita escarlate [...] Se alisa pelos braços, resvala as mãos para o colo macio e perfumado, se achando envolvente, de pele sensual e desejável (CS, p. 59).

Dona Senhora se encontra na corda bamba de suas vontades porque precisa “conservar a disciplina” imposta à mulher de calar seus sentimentos e emoções, de maneira que se vê obrigada a ceder apenas às vontades do homem. Porém, a personagem “nunca se acostumou” em esconder o que sente e tão pouco esperar pelas iniciativas de seu marido. Seu corpo implora carícias, “tenta desconcentrar o pensamento”, mas já se tornou um “ponto obsessivo”, difícil de controlar. O caminho encontrado pela esposa carente, “arrastada pelo sangue”, é furtar a atenção do homem, seduzi-lo, de forma sutil e silenciosa, resvalando atitudes de uma mulher “sensual e desejável”, acariciando a si mesma, como quem queira dizer ao outro como ele deve fazer.

Ainda sob o ponto de vista de Paz, acerca da imaginação, vemos que esta

[...] é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal [...] as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem (1994, p. 12).

A mente meticulosa de dona Senhora harmoniza, minuciosamente, sons, olhares, gestos que fazem coadunar metáforas significativas também de imagens eróticas. Sua imaginação diz, na trama narrativa, de seus desejos e artimanhas. Esse desejo do corpo penetra o corpo da linguagem, de modo a erotizá-la, abrindo-se e misturando-se ao ato criador. As ideias não somente são delineadas pela imaginação da personagem, como também vêm talhadas pelo mentor da criação dessa narrativa - o escritor – que pôs no texto escrito a acrobacia do erótico. Então, o erotismo da/e na linguagem, presença constituída pelo tecer do escritor, é uma carícia rítmica e metafórica verbal, fazendo significar o corpo erótico feito principalmente da imaginação criadora de dona Senhora, o que transcende a prática da sexualidade.

[...] infinita variedade de formas em que se manifesta [...] é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos [...] Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo [...] (PAZ, 1994, p. 16)

Por esse viés, a sexualidade não traz em si “variação incessante”, mas está mais para o mesmo, o igual, o repetível, enquanto o erotismo está mais para uma “invenção” constante, de acordo com Otavio Paz (1994). Sexualidade e erotismo, portanto, seguem

direções diferentes. Eles vão diferir a partir da maneira como se manifestam na vida humana.

5.3 O desejo e as interdições no silêncio da *Cartilha*

Na *Cartilha*, o sentido de mulher casta e de pureza simbolizados no nome dona Senhora cede lugar ao profano representado na trama erótica, aos movimentos do corpo e à cumplicidade dos parceiros, e nesse caso, a cena vivenciada pelos amantes, na força subjetiva e na espontaneidade com que acontece, nos faz crer que o erotismo presente na narrativa sugere o embate contra as interdições sociais a que se refere Bataille (2004). Sobre esse ponto de vista, consideramos ilustrativa a passagem seguinte do romance:

[...] dona Senhora [...] envolvida numa urdidura de ofegos encadeados, a lhe implorar perdidinha, em estado de ebulição, que estancasse aqueles beijos, que por favor parasse aquelas mãos [...] o cio desesperado das unhas afiadas [...] encarecida e escandalosamente – ande logo... ande logo... -, a gemidos e gritinhos estrangulados, que ele afogava com as mãos, contra a língua solta das criadas [...] Tinha de aguentar [...] as palpitações rumorosas arrancadas dos carinhos, quase desacordada, e aguardar o seu compasso rebatido, entrar na sua bitola, perdida no seu embalo. E o desgraçado ali envenenado e exigente, lhe cobrando atividade, um desempenho afinado: que ela se avivasse, junisse fora a moleza, se apurasse no serviço que lhe competia, desse conta da incumbência (CS, p. 63).

[...] Dona Senhora, que nunca soube se dar pela metade, quanto mais assim só aos tiquinhos, refeita nos desvarios [...] ia se desapertando em busca do ponto mais fundo da sua alucinação [...] Perdiddinha, atarantada, não aguentava mais sequer um resvalar de felpinha de pelúcia, o mais leve rocegar [...] morta de fome, agitava-se fremente, deliciada, se apoderando mastro entufado, sincera e teatral, já se rearranjando para o doçume da velejadura em caldas encapelada. Voluptuosa [...] delirava às tontas, acolhendo aquele arrebatamento, a gana desapoderada, as grossas mãos gananciosas lhe levantando os quadris, e revirando-a no colchão de paina (CS, p. 65).

A sociedade, independentemente do lugar e do momento em que se vive, é regida por interdições, tabus, estabelecendo uma espécie de obediência. O ser humano ao deparar-se com um desejo proibido, por exemplo, figura-se assim proibido porque está enquadrado dentro de uma regra de interdição, em um postulado tabu, em que não se atém a uma linha de racionalidade, “não se impõe à inteligência”, mas que coloca o homem diante dos mais variados sentimentos e pesares. A esse respeito, Bataille afirma:

[...] Mas as interdições sobre as quais repousa o mundo da razão não são, por isso, racionais [...] Tal é a natureza do *tabu* que torna-se possível um mundo de calma e de razão, mas ele mesmo é, em seu princípio, um estremecimento

que não se impõe à inteligência, mas à *sensibilidade*, como faz a própria violência (essencialmente, a violência humana é o efeito, não de um cálculo, mas de estados sensíveis: a cólera, o medo, o desejo...) (2004, p. 98).

Esse mundo de proibições quando estabelece “limites” às mais variadas vontades do homem, faz, de certo modo, que o desejo proibido venha a se proliferar. Assim, no momento em que se é determinado calar o que naturalmente flui de dentro dos escombros humanos, está, na verdade, de acordo com o pensamento do crítico, fazendo com que essa repressão do que se toma como proibido ganhe novos contornos:

[...] ato proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória. “Nada”, escreve Sade, “detém a libertinagem... a verdadeira maneira de ampliar e multiplicar os desejos é tentar impor-lhes limites (BATAILLE, 2004, p. 75).

A narrativa de Dantas, ao relatar o relacionamento amoroso entre Romeu e dona Senhora, está acenando para esse ambiente ornado por tabus. Tal ponto fica evidente quando a personagem dona Senhora atravessa por caminhos conflituosos, de forma que grande pesar se abaterá em sua alma. A face das interdições diz que não lhe é permitido, (seja pela sociedade, seja pelo próprio marido) externar “[...] sua natureza *caliente*” (CS, p. 40). Então, ao ver-se “[...] tolhida por esse jugo afrontoso” (CS, p. 61) que a obriga a “[...] deixar o desejo perecer” (CS, p. 61), a personagem vive no corpo de seu sentir as laçadas do refreamento, ocasionadas pelas proibições, como podemos observar no trecho abaixo, em que Romeu acusa sua esposa de “descarada” porque lhe deu um beijo:

[...] no decurso dessa jornada de jejum inacabável, lá pelas tantas [...] com uns cálices de vinho do Porto nos couros, encabritou-se, traída pelo facho de fogo a devorá-la, e mandou os brios às favas [...] O jeito era deixar de parte as conveniências [...] E cegamente, às tontas, sem dizer palavra, e como se trouxesse o último bote preparado – despropositou. Tampou-se em cima de Romeu, e ferrou-lhe um beijo na boca
 [...] o ofendido a rechaçou [...] E antes de se passar a outro quarto de dormir
 [...] resvalou no grito [...]
 - Tome assento, descarada! Tão cedo... e já perdeu a vergonha! (CS, p. 27-28)

As interdições frustram a esposa que se sente decepcionada com a atitude de repreensão do seu parceiro. Dona Senhora tinha sido ataviada de apimentamentos amorosos e agora se deparava com um “jejum inacabável”, corroendo seu corpo inflamável de vontades subterrâneas. A personagem logo é “traída pelo facho de fogo” que não se alinhava às “conveniências”, deixando-se envolver pelo seu desejo, rompe com o mundo das proibições, pois “com uns cálices de vinho do Porto nos couros”

esquece a mulher subjugada e segue a demanda de seu corpo: “tampou-se em cima de Romeu, e ferrou-lhe um beijo na boca”. Dessa atitude da mulher, emana uma ruptura que se faz ao ingerir bebida alcoólica, mas também por dá o “bote” de sensualidade e desejo. Duas coisas não permitidas à mulher. Mas como conter o “fogo” a que fora acostumada? É uma agonia sentida pela personagem diariamente. Inicialmente, no momento íntimo do casal, Romeu permitia a “cumplicidade” nas “horas sensuais”, mas os anos de convivência transformaram as suas atitudes, de modo que causou estranheza na esposa, como apreendemos do trecho seguinte: “[...] Não. Esse não era Romeu! Não o homem com quem estava acostumada a dividir a mais maravilhosa cumplicidade, em demoradas horas sensuais [...] Depois de casada, eis aí a primeira decepção. Foi desrespeitada” (CS, p. 28).

A esposa havia sido moldada pelo marido em meio aos gemidos e carícias mútuas. Mas Romeu era quem detinha o primeiro passo para entabular os prelúdios provocativos dos ardis do corpo, “ele é quem dá as cartas” (CS, p. 40). À mulher cabia aguardar o início dos afagos. Essa autoridade masculina é apresentada pelo modelo patriarcal, em que a posição social do homem era o de cabeça de tudo e à mulher o papel de submissa. Ao macho era reservado o comando e esta posição só a ele cabia, sem abrir possibilidades alguma de ser ocupada também por uma mulher.

As iniciativas femininas eram amordaçadas dentro delas mesmas, em um reverenciamento silencioso. Entretanto, a personagem esposa, após tantos momentos íntimos sentiu-se no direito de também querer e tocar o outro. Dona Senhora, diz o narrador, com a mudança de identidade (de Rosário para dona Senhora), proveniente do enlace matrimonial com Romeu, acreditava que “teria dele a posse amiudada e vitalícia”, numa maneira de querer quebrar com esta regra e também gozaria da alegria de sua realização pessoal, como percebemos no fragmento abaixo:

Pensara que ao casar, se trocando de Rosário pra dona Senhora, teria dele a posse amiudada e vitalícia, e se alforriara de andar insatisfeita. Ledo engano [...] Veja em que veio dar o seu chamego, pelas mãos dele mesmo aprendido, e, em limalhas de ardores, tantas vezes renovado. Com essa decepção, lhe advieram e persistiram [...] a consciência de sua vida apertada, o sentimento de andar perdida. Em vez de Romeu receber o seu gesto inofensivo como falta de respeito, podia [...] com um pouco de boa vontade [...] relevar na brincadeira, e não dramatizar estonteadamente um simples assédio – de uma mulher de resguardo, há tantos dias retalhada de desejo – a ponto de tratá-lo como um crime irreparável (CS, p. 28-29).

A personagem conheceu o pesar de uma “vida apertada”, regada por decepções e um “sentimento de andar perdida”, entrando, desta forma, em um estado de pura melancolia. Sentia-se acuada, “[...] ferida no seu decoro, reduzida a uma migalha” (CS, p. 29). Assim, sua experiência doída foi escrevendo uma nova história, a cena agora revela, comenta o narrador, que “não era com isso que em mocinha sonha” (CS, p. 29). As fantasias criadas em sua mente apontavam para um caminho de liberdade, acreditando que o casamento a “alforriara”, mas saberá que é “ledo engano”. Dona Senhora parece acreditar que para a mulher as coisas deveriam se apresentar sem muito “saimento”, conforme conselho de sua mãe: “- Minha filha [...] olhe esse seu saimento. Tome nota que em folia com homem todo resguardo é pouco. Nada de se mostrar interessada e tomar a dianteira. Eles ensinam a gente, dão corda, infucam... infucam... mas é engano” (CS, p. 29).

Nessas circunstâncias, notamos que o conselho da mãe de “severa reprimenda” (CS, p. 29) é o reflexo do pensamento de uma sociedade machista. Isto é uma herança que segue gerações de mulheres esbarradas pelas proibições de uma macheza repressora, capaz de sufocar as mais diferentes espécies de vontades e desejos. Em *Cartilha do Silêncio*, o relacionamento entre Romeu Barroso e dona Senhora tinha se perdido em sua travessia. A cumplicidade do sentir e de doação do casal esvaneceu, a tal ponto que abriu caminho para instantes de pura solidão e tristeza para a esposa, como se estivesse aí instaurado um ato punitivo a ela pela manifestação de seu “saimento”, o que indica seu ato transgressor às interdições sociais, aos tabus criados pela sociedade, tradicionalmente, machista.

Embora algumas normas venham e tentem intervir nas atitudes e pensamentos da personagem, definidas por um discurso meramente masculino, o tecer narrativo se vale de reflexões, firmadas em interrogativas, numa maneira de revelar a recusa da mulher diante do discurso de interdições. O romance, através do narrador e personagem, busca a interatividade com o leitor, adentrando nessa teia de conflitos e complexidade em que se põe o sentir humano. Nesse entendimento, transcrevemos da narrativa os trechos abaixo:

[...] Se fora feita para o amor, por que se manter privada, nervosa, se contorcendo no catre como uma monja infeliz? E isso ela aprendeu ligeiro, que não é desprovida de condão. Sem essa arte que, antes da velhice, traz muita alegria à gente, as noites seriam insuportáveis (CS, p. 40).

E se o traísse em segredo, será que definharia de remorso, ou viveria em paz com ela mesma? (CS, p. 53-54).

Que outro compromisso mais rendoso a gente tem com a vida, ao ir se devastando, senão adiar o enterro dessa melhor ilusão? O bem-bom do mundo se alastra é pelo corpo. Desvanecidos que sejam esses lampejos eivados de mocidade, o que restará de si mesma? É uma coisa precária, fugaz na sua ligeireza – mas é tudo [...] De que vale uma velha balofa toda mordida de rugas e achaques? Por que dar as costas ao que mais aprecia e correr atrás das virtudes mal forçadas? Por que ser atriz das normas, eco das vozes alheias? Se ainda se deixa carregar por essa inquietação física, corporal, não será isso, do amor, a parte mais duradoura? (CS, p. 79-80).

Ao lermos o romance, percebemos, na representação da personagem dona Senhora, que as interdições surgem como uma prática ou herança cultural capaz de limitar a sua existência. Ela é obrigada a “se manter privada” de suas vontades, aprisionando-se dentro de si mesma, como “uma monja infeliz”, melancólica. Para ela, o amor e a alegria estavam associados à quebra das interdições. Nessa perspectiva, a cumplicidade e a sensibilidade tornam-se fundamentais para se manter um relacionamento amoroso. Desse ponto de vista, podemos dizer que a falta destes elementos provoca um esvanecimento de querer, ocasionando o nascer de sentimentos de pura agonia, como a desconfiança, a angústia, o medo e a revolta. Desse modo, os desejos se tornam reprimidos e confusos, arrolhados “a vergonha” e ao “pudor” por tanta recusa e desprezo, como verificamos no seguinte trecho da narrativa:

Doravante, podia arder em desejos que se alastram, vertiginosos; podia o corpo lhe rogar um alívio ou refrigério de mãos postas; podia o sangue se revolver e muito pechinchar – mas tornar a Romeu em busca de sua macheza, isso nem ver! Chamá-lo outra vez ao sexo? Nem sequer pelas alusões mais indiretas. Nesse ponto, virou mulher encabulada. Acima de tudo a vergonha, o pudor, a baliza do recato. (CS, p. 29).

O “recato” da personagem alude a um movimento de recuo, em que se vê posta diante de uma linha que lhe obriga parar, forçando-a a sufocar os pedidos de seu corpo, carente de intimidades. Esse recato também vem apontar para a posição ocupada pela mulher daquela sociedade, em que é tomada como uma criatura “desfalcada” de “direitos”, de vontade própria, como afirma o trecho ao lado: “[...] Ah, como a mulher vive por baixo, desfalcada de seus direitos! Esse ranço abarca o mundo desde o princípio das eras. Esta é a pura verdade” (CS, p. 30).

Nas circunstâncias de tabus e interditos, a figura feminina, ao assediar um homem, conforme a voz narrativa, comete “um crime irreparável”. Mas, dona Senhora, ao virar “mulher encabulada”, recusando buscar os carinhos de Romeu, encena um sentimento aparente de revolta, de não aceitação, pois o que gostaria mesmo “[...] era

conservar Romeu de chama viva, induzi-lo a farejar o seu calor. Tinha de ser inventiva e manter atividade, regar-lhe a vontade com o espírito feminino” (CS, p. 40), contrariando o papel feminino de seu tempo.

Constatamos a criatura conflituosa em que é constituída a esposa de Romeu. Ao mesmo tempo em que busca não se curvar perante os “limites” a ela impostos, também vai se curvando diante desses mesmos limites, como quem está obrigada à total obediência, ou como se coubesse à mulher “nunca descuidar dos afazeres” da casa, de suas “obrigações” enquanto esposa e mãe:

Os seus limites são as paredes da casa, com as mais comezinhas obrigações, e onde só detém a última palavra quando Romeu não está. No mais, é nunca descuidar dos afazeres, olhar pelo filho, ter zelo pelo marido, que os acrescentamentos provêm desses aí, e só lhe chegam por tabela. Vidinha dentro da bitola, diminuída a minguas de tão aguada (CS, p. 30).

Mas dona Senhora vivia “atormentada com a retidão sem fim dos mesmos dias” (CS, p. 31). Ela traz em si um comportamento paradoxal, pois, se por um lado, sente-se “diminuída” por imposição de tantos “limites”, por outro lado, diz o narrador, estará conformada com tais proibições: “Mas é isso mesmo. Qual é a mulher que vive sem renúncias e sem marido, esses males necessários? [...] tirante o emburramento [...] Romeu não é mau homem: rasca e se prende enfezado, mas sempre termina fazendo o que ela quer” (CS, p. 31). Nesse sentido, a personagem se põe entre as trincheiras do ir e vir, uma vez que recua apenas quando se sente “encabulada”, reprimindo seus desejos mais simples, já que “[...] se lhe trancar as pernas, o que é que ganha com isso?” (CS, p. 40).

A narrativa parece tornar lúdico o tempo, numa espécie de movimento de vai e vem constante, “[...] olhando para a frente e para trás” (CS, p. 41). Rosário, nome de dona Senhora quando solteira, é apresentada pelo narrador como “[...] moça passeadeira, se dava bem com festejos” (CS, p. 30-31), traçando uma jovem socialmente resolvida, mas o tempo vem dizer também das dores de dona Senhora quando casada. O vazio deixado por Romeu já era uma agonia desde os tempos de Rosário e, como dona Senhora, só se agravou, revelando que a ausência do outro é uma dor inconciliável, tal como se diz abaixo:

Ah, a ansiedade que a triturava em solteira, o tormento que sentia de não lhe chegar nunca o homem esperado. Ficar pra moça velha encalhada? Pra torradeira de mamona? Deambular por aí mamando dedo? Ter destino de titia? Não sair de vitalina? Morrer virgem encanecida? Sem ter comércio com homem? Sem transitar com ninguém, condenada ao inferno? É do ditado: mulher sozinha é andorinha [...] Já que não pudera lhe advir o mundo do teatro,

com sua roda de admiradores, o mais certo era casar. Havia alguma outra escapatória? [...] ao ver Romeu daquela primeira vez [...] notou logo por debaixo do sobrolho dele, num recurvo carregado – que o sergipano a mirava, enleado. Sem querer, ficou toda coradinha (CS, p. 33).

Dessa forma, vemos que a personagem desde cedo apresenta um sentimento de medo da solidão, refletindo uma disposição ao estado melancólico. Nesse sentido, o matrimônio parecia-lhe um antídoto capaz de inibir a proliferação do vazio em sua existência, era a mola de escape para não ser acometida por este estado de tristeza e de solidão. Mas não apenas dona Senhora pensava em casar-se, ter alguém para chamar de esposo. Isso era uma recorrência no pensamento das mulheres desta época. O fato de permanecer solteira aparecia como uma maldição, por isso, o pensamento da personagem ser um reflexo de todas as mulheres de seu tempo. O que difere, talvez, dona Senhora de outras mulheres seja o desejo sexual porque ela não queria apenas um marido, mas também sentir prazer ao deitar com ele. Para ela, a união conjugal atendia aos requisitos de uma vida de satisfação. A busca incessante pelo outro foi a maneira que encontrou para preencher possíveis lacunas em sua vida. Mas a vivência é complexa, sua saciedade é infinita, por isso mesmo, sempre incompleta, estabelecendo-se numa busca incessante.

Diferentemente do que a personagem esperava, o seu casamento, em tão pouco tempo, mostrou a face dos conflitos e das decepções. Em decorrência, passa a um estado de pura melancolia, uma vez que seu corpo mendigo de carícias não cessa de pedir, levando-a a questionar por que seus sonhos de ser atriz, por exemplo, cessaram, mas a persistência de sua libido não, como observamos no trecho ao lado: “[...] não se dissipa o maluco do desejo, como os sonhos da mocinha que um dia se prontificara dançarina, arrebatada a palmas no teatro Santa Isabel?” (CS, p. 39). Ela passa a viver à procura de refrigérios para sua alma cansada através do fruir de sua imaginação, devorando páginas e páginas de livros, buscando associações entre a ficção e a realidade.

5.4 A *Cartilha*: uma travessia de olhares para trás

O narrador conhece os “segredinhos” e vai, gradativamente, revelando no desenrolar da narrativa, insinuando ao leitor, acontecimentos que ainda serão vividos pelas personagens. Dessa maneira, é possível sabermos que Rosário “[...] ainda padeceria muito” (CS, p. 34). O noivado já noticiava o futuro do jovem casal, dizendo da ansiedade

da esposa por momentos de “paixão” como também da “frieza” de Romeu, deixando-a “fragilizada”, é o que mostra o trecho abaixo:

[...] no curso de um noivado que parecia não ter fim, e onde cabiam encanudadas esperas, crivadas de incertezas. Romeu [...] demorava meses e meses espaçando as idas esporádicas a Maceió [...] o correio chamava [...] se precipitava a arrebatá-lo o envelope [...] correndo a vista em diagonal [...] procurando gozar algum rasgo de paixão, uma prendinha mimada, escondidos no meio das palavras [...] Relia mais de uma vez e ficava em desespero [...] se defrontava com aquele fraseado cerimonioso [...] Não trazia o fervor que ela requeria [...] nem um só trechinho bem adoçado [...] Rosário, tomava aquela frieza como desamor, chorava à toa, fragilizada [...] perdia noites e noites, carecida de repouso [...] (CS, p. 34).

Esse comportamento arredio de Romeu já podia ser visto antes deles se tornarem marido e mulher. Expressões como “encanudadas esperas”, “incertezas”, “idas esporádicas”, “ficava em desespero”, “frieza”, “fragilizada” denotam os mais diferentes sentimentos melancólicos na personagem que desde solteira vivia, diz o narrador, “[...] só pensando em como lhe causar boa impressão. Tinha de se apresentar bem-composta, sedutora, incomparável, mas sem se mostrar imoderada e oferecida” (CS, p. 35). O seu comportamento dúbio revela uma mulher alinhada ao estilo moderno, uma vez que se apresenta “sedutora”, mas também tradicional, por ser “bem-comportada”. Seja como Rosário, seja como dona Senhora, ela se esforçava em aparecer “bem-comportada” para a sociedade, falseando sua face de mulher “sedutora”, “imoderada e oferecida”.

Bataille (2004) lembra que, dependendo do momento e do lugar onde se vive, as proibições sexuais se manifestarão de formas diferentes, mas que o homem estará sempre sujeito tanto aos ardis do sexo quanto às regras de interdições estabelecidas pela sociedade. Diz o crítico:

[...] Todo mundo sabe que existe uma interdição sexual informe e inapreensível: a humanidade inteira a obedece; mas trata-se de uma obediência muito diversa de acordo com os tempos e os lugares, e ninguém pode estabelecer uma fórmula que permitisse falar dela genericamente. (BATAILLE, 2004, p. 79).

As interdições foram postuladas como forma impositiva de colocar limites no ser humano, criando mecanismos a fim de instituir o que a sociedade considera como certo e errado, e o que as religiões colocam à luz do sentimento de culpa e pecado. Tais interditos podem causar ao ser humano sentimentos de grande penar, na medida em que, internalizando as “verdades” impostas, ele é compelido a reprimir seus sentimentos e desejos mais profundos. Nessa direção, reprimir as próprias vontades, sufocando-as

dentro de si mesmo, ou anulando-se, é o preço a pagar por obediência à linha-limite das interdições, do ato proibido.

Na *Cartilha*, dona Senhora trazia o corpo inquieto quando ainda temia “morrer virgem”, por isso, fala o narrador, “[...] Rosário dobrou os joelhos, invocou seu santo Antônio, rendeu graças a Deus; e, humilde e soberba com sua bela fortuna, depositou todos os sonhos e desejos nas mãos do homem que tão pouco conhecia” (CS, p. 34). Nessa ocasião, “sem ter comércio com homem”, ou “sem transitar com ninguém”, a chama ardente do fogo erótico já fazia parte de seu corpo inocente. Daí porque encontrar “o homem esperado” seria, para ela, solução para sanar suas vontades profundas. O vazio gerado pela solidão enfraquecia os ânimos da personagem, mas tão logo voltava o seu vigor, bastava para isto, sentir-se desejada. Segundo Bataille,

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem [...] ele busca incessantemente fora um objeto do desejo [...] A escolha de um objeto sempre depende dos gostos pessoais do sujeito [...] a escolha humana ainda difere da do animal: ela diz respeito a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é o próprio do homem (2004, p. 45).

Nessa perspectiva, o que vemos surgir em meio aos tormentos e prazeres do corpo é algo inerente ao ser humano, faz parte da face oculta de sua vida. E é pelo impulso dessa vontade interior que segue, incansavelmente, à procura do “objeto do desejo”. O caminho a ser trilhado pelo sujeito passa por escolhas subjetivas, relacionadas aos seus anseios e gostos particulares. Tanto o homem como a mulher estão sujeitos a esse querer e as manifestações da chama erótica. A violência com que se manifestará o sentir e o permitir, decorrentes da prática dos prelúdios amorosos, determinará a fronteira entre a relação sexual do homem e a do animal. Todavia, embora seja diferente esse ato humano do ato animal, é possível que as atitudes de animalidade sejam incorporadas às atitudes humanas. A esse respeito o crítico lembra que

De qualquer maneira, somos animais. Sem dúvida, somos homens e espíritos: não podemos fazer com que a animalidade não sobreviva em nós e que, às vezes, ela não nos invada. No oposto de um pólo espiritual, a exuberante sexualidade significa a persistência da vida animal em nós. Assim, nossas condutas sexuais, situadas ao lado do corpo, poderiam, em um sentido, ser consideradas como coisas: o sexo é nele mesmo uma coisa (uma parte desse corpo que, em si, é uma coisa). Essas condutas representam uma atividade funcional da coisa que o sexo é [...] pensamos que o delírio dos sentidos nos rebaixa ao mesmo nível do animal (BATAILLE, 2004, p. 235).

Embora o homem traga, em sua sexualidade, diferença da dos animais, esse caráter animalesco também pode, em alguns momentos, manifestar-se nele. As “condutas sexuais” seguem os contornos do desejo do corpo, de maneira que o grau de intensidade com que se doe aos seus afetos pode fazer do sexo “uma coisa”, equiparando homem e animal a um mesmo plano.

Em a *Cartilha do Silêncio*, Romeu apresenta o “delírio dos sentidos” tão intensamente que se iguala, em alguns momentos, ao comportamento do animal no ato sexual. A personagem ao manter relações sexuais com dona Senhora impetra atitudes animalescas, a ponto de “triturar-lhe” a “dentadas” parte do corpo da esposa: “[...] esfaimado, Romeu a esfacheava. Trincava-lhe os seios às dentadas, em tempo de triturar-lhe o halo da roseta, arrancar-lhe o mamilo” (CS, p. 65). As artimanhas amorosas são planejadas, medidinhas, calculadas para provocar um corpo excitado ao prazer, às vezes, irrompendo com as interdições sexuais. Nesse sentido, Bataille (2004, p.123) lembra que “como a crueldade, o erotismo é pensado. A crueldade e o erotismo se organizam no *espírito* que a resolução de ir além dos limites da interdição possui”. O fragmento da narrativa abaixo reitera essa ideia:

Eram puxões de espremer carnegão. Reduzia-lhe o corpo a farrapos. Cavava fundo bem fundo, num vuco-vuco adoidado, em estocadas de canto ou linheiras, com a grosa desdentada a rebuscar o mel da caldeira dela, a escorrer relumeada serpente fagulhosa, reluzindo de focinho desencapado, felizmente guarnecido a rama de algodão. Crescia um estupor celerado, um frenesi de esganação, que só faltava mesmo a espancar. Se tivesse corpo de cristal, mil vezes se tinha espatifado, e Romeu decerto se matado, de tanto se espojar nos estilhaços. Seu ventre era um tímpano rebentado a milhões de badaladas. Quanto mais dona Senhora, entregadamente, lhe aveludava a rampa resvalante, mais o chumaço ervado se engrossava, aumentando, e eles mil vezes se religavam, resfolegando embolados, até dona Senhora se retorcer no gemido das lágrimas aliviadas (CS, p. 65-66).

Desse modo, apreendemos que a interdição é infringida pelo homem quando este se dispõe a sentir intensamente o calor do corpo do outro, de forma a maquinari, minuciosamente, o caminho até o ato sexual, deixando-se levar além dos limites pré-estabelecidos pela coisa proibida. A infração é uma característica singular do ser humano, pois o animal é incapaz de pensar gestos diferentes que o levem além do ritual a que está sujeito. Assim, o erotismo é tão-somente de homens e mulheres, como também a habilidade de abrir-se a novas experiências.

Cartilha do Silêncio, no capítulo “dona Senhora”, traz esse erotismo planejado, constituído em diferentes direções, com o propósito de experimentar do gozo erótico. A

personagem traz a representação de uma mulher que fora “bem treinadinha” nas “laçadas da mais louca sedução”. Ela “despendia suas artes”, encenando gestos “levezinho”, como quem estivesse a saborear o objeto de seu desejo, como podemos observar no seguinte trecho da narrativa:

[...] Romeu tornava a rugir:

- Abarque este diabo” Vá! Masque com força no dedo. Encapote ele todinho. Role na concha da mão.

[...] dona Senhora não podia sequer com os próprios olhos. Desgovernados, eles se viravam e desvirava, misturados, reluzentes de prazer [...] E a danada, bem treinadinha [...] entrava em caprichos – apurada! Despendia suas artes, arcava com as suas forças, para fazer do marido doidelo pedinte endiabrado [...] Roçagava-lhe o colosso apenas de levezinho, a triscadelas de pluma. Ela reinava [...] Remanchava. Recolhia as mãos esquivas [...] num trote de fugidinha [...] tapeadeira, bordada de faceirice [...] Forjava displicência, se sonegava passiva – vagarenta... com excessos de recuos que o desmandavam -, dando a festa por findada.

[...] Sem tolerar intervalo [...] irritado, Romeu despropositava:

- Ande! Você só faz topar! Deixe de maçada! Resolva logo isso!

Ela [...] começava [...] tateios instantâneos, num pisca-piscar amiudado, beliscando e flutuando, apertando as laçadas da mais louca sedução [...] Mordiscava a raiz de fogo periciando com a polpinha dos dedos, em toques quase impalpáveis de penugem de passarinho, de asas de borboleta. Escorregava o indicador e o polegar maciamente, arroletando redondo pelo comprido do eixo, emplumados numa leveza de pétala [...]

Aí Romeu se arrepiava, enervado. Com a boca cuspidando larvas, embrabejado, avoando faísca do olhão turvo, pulado, se tremia e rasgava:

- Deixe de dança, sinha égua. Pra que tanto arrodeio? Vá! Amolengue, esbague este diabo! (CS, p. 64-65).

Sendo o erotismo uma atividade exclusivamente humana porque pensada e espírito, em que o homem pratica, de forma consciente, cada gesto de carícia “num pisca-piscar amiudado”, provocando arrepios e gemidos do corpo. Essa maneira de sentir prazer não se manifesta nos animais, uma vez que são incapazes de fugir ao seu ritual, a mesmice. Não são capazes de planejar novos gestos. Já o homem segue em diversas direções para chegar ao mesmo lugar, fazendo diferente o igual, ou seja, o caminho percorrido até o prazer.

Romeu e dona Senhora, como percebemos na citação acima, colocam-se numa dança erótica, indo um passo de cada vez, “mordiscava a raiz de fogo” com os seus toques e “arrodeio” de carinhos localizados. A sua atitude também aponta para o ato sexual de natureza animalesca, uma vez que a violência canibal se apresenta nelas na hora em que estão fazendo sexo. No que se refere à condição da existência, há uma quebra das interdições, é infringida as normas no momento em que a mulher ‘age’ sobre o corpo do macho, levando-o ao orgasmo, mas também pelo homem quando ele aflora animalidade,

como revelam as expressões “rugir”, “boca cuspidando larvas”, “embrabejado”. Ainda Bataille, a esse respeito, escreve que

O erotismo, em seu conjunto, é infração à regra das interdições: ele é uma atividade humana. Mas, ainda que ele comece onde acaba o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento. A humanidade se desvia desse fundamento com horror, mas ao mesmo tempo o mantém (2004, p. 146).

De acordo com o crítico, a “animalidade” é uma característica da atividade erótica humana por romper com as interdições. A criatura busca saciar-se no objeto de seu desejo de tal forma que a violência de suas atitudes revela a voracidade de seu desejo, contrariando o “horror” com que assiste à relação sexual do animal. Por um lado, traz o sentimento de repulsa a tais atitudes animais, por outro lado não consegue ficar imune a estes gestos que insistem em extravasar os seus desejos mais íntimos, o que implica dizer que a existência humana não comporta apenas a lógica racional, pois pertence também a outras dimensões: desvario, delírio, afetos, sonhos, desejos, e outros.

Segundo Alberoni, “No erotismo masculino existe um componente anárquico, antissocial, um anseio inquieto de liberdade que os próprios homens costumam admitir” (1988, p. 61) porque dilaceram seus desejos, de tal forma que se tornam seres irreconhecíveis, próximos de um comportamento desconexo e também animal. O erotismo masculino, conforme o crítico, “[...] é anseio egoísta de gozo” (1988, p. 58), por isso sua pretensão termina quando começa o “gozo”, então aquietam-se seus ânimos, como revelam as expressões: “Pra que tanto arroteio? Vá! Amolengue, esbague este diabo!”, ou “Sem tolerar intervalo”, ou “Deixe de maçada! Resolva logo isso!”. Ainda nessa ideia, encontramos na narrativa o estado de desfalecimento em que se põe o casal após praticarem relação sexual, como vemos na citação abaixo:

Depois da peleja em fúrias desenfreadas, enfim desfalecidos, misturados meio a meio... se encostava no peito de Romeu numa fadiga confortadora, de deleitados olhos palpebrando a respiração apaziguada, inteirinha alagada no melhor relaxamento, e adormeciam cingidos, desobrigados das vontades quebrantadas [...]

Mais dos dias, levantava dolorida, corria ao espelho. Lá estavam as placas vermelhas no cangote, mordidas arroletando o pescoço, escoriações rabiscadas pelo colo (CS, p. 66).

Ainda de acordo com Alberoni (1988, p. 66), “O milagre da relação erótica masculina é o de uma total confiança e abandono endereçados somente ao prazer, sem qualquer dever, compromisso ou coerção”. A liberdade para expressão do erotismo

masculino se dá em ambientes fechados, são comportamentos involuntários que seguem a linha antissocial, dizendo apenas de uma entrega que parte, exclusivamente, numa busca confiante por prazer.

Já o erotismo feminino “[...] tem necessidade de momentos suaves, de mudanças graduais, quase invisíveis. O homem quer tudo e depressa. A mulher, gradualidade” (Ibid.,1988, p. 85). Tal aspecto é visível em dona Senhora que “remanchava”, “num trote de fugidinha”, “tapeadeira, bordada de faceirice”, “forjava displicência, se sonegava passiva – vagarenta”, “macia” em seus toques, mas desgovernada em seu sentir.

O erotismo é, portanto, uma temática arejada apenas no capítulo I, da *Cartilha*. Nela, encontramos as diferentes maneiras de manifestação de sentimentos secretos do homem, retratando a condição existencial a que, persistentemente, é submetida a criatura, de modo que o leitor assistirá o acometimento das dores e dos prazeres aos quais está sujeito, através da representação fictícia presente no romance analisado, a viver toda pessoa que se permite o afloramento de seus desejos, mas também todos aqueles que castram suas vontades, sufocando o sentir do corpo.

5.5 A faceta da linguagem erótica de baixo corporal

A narrativa para adornar os instantes de amor, “na exasperação do desejo”, faz um recorte de expressões que vêm caracterizar os órgãos genitais masculinos e os femininos, numa espécie de faceta amorosa. Seja sussurrando ou gritando para o parceiro com o único objetivo de levá-lo às sensações íntimas de extrema excitação. As expressões abaixo fotografam o órgão genital masculino ereto, pronto para encetar o ato sexual:

[...] membro endurecido [...] esguicho forte [...] êmbolo de seringa ou pistom de bomba-d’água [...] rolete rígido, duríssimo (CS, p. 59).

[...] mastro entufado [...] chumaço ervado (CS, p. 65).

[...] pistola cano longo [...] punhal enferrujado [...] bastão cintilante orvalhado (CS, p. 79).

[...] tombar de mastro derreado (CS, p. 80).

Já o órgão genital feminino é desenhado com traços peculiar ao comportamento adquirido em uma relação sexual, de modo que relata o estado da genitália feminina antes e durante o período de excitação, trazendo os efeitos deixados pela voz ensurdecadora do sedutor que segue preambulando carícias ao tom de seu desejo, sussurrando uma

diversidade de nomes que identificam a vagina. Expressões como: “[...] frutinha”, “[...] felpuda [...] pentelhuda (CS, p. 62), “[...] moita negra [...] cabeludinha” (CS, p. 63), “[...] fruteira palaciana” (CS, p. 79), ocupam o espaço da narrativa, ganhando ares de sedução amorosa. Ainda nesse sentido, assistimos na narrativa o momento em que os amantes estão embolados um no outro, a significarem o efeito dos “tateios” no corpo desejoso, numa forma de manifestação das artes eróticas, tal como notamos no fragmento abaixo:

[...] perereca ficar zangada e estufadinha que nem um sapo chutado [...] e só vou entrar em você quando a racha do bicho cururu se esbeçar, segregando aquela aguinha, abrir as asinhas-pétalas, marejando o chorinho ralo – e espumejar, espumejar -, regurgitando sumarenta calda de mangaba (CS, p. 63).

Esse aspecto peludo e zangado retrata uma das características animais do erotismo, como também a maneira como se exercita o sentir do corpo aquecido na hora de fazer amor. Nesse instante íntimo de “espumejar” todos os órgãos dos sentidos vêm corroborar com as sensações da carne, de modo que o objeto desejável será acariciado pelo olhar, pelo cheiro do outro, pelo calor provocado pelos toques, gemidos e sussurros.

As expressões, tais como “membro endurecido”, “esguicho forte”, “rolete rígido, duríssimo”, “pistola cano longo” estão para a metáfora do órgão genital masculino, assim como “frutinha”, “felpuda pentelhuda”, “moita negra” estão para a genitália feminina, assemelhando-se, hoje, ao que Bakhtin (1999) definiu como linguagem de representação do “baixo corporal” na cultura medieval e no Renascimento, tendo como referência o contexto de Rabelais.

O teórico russo trata de discutir o sentido da carnavalização na obra de François Rabelais, tomando o carnaval como ilustração de um festejo de natureza popular, e a linguagem sendo rebaixada da praça pública, a que se somam banquetes, comilança e toda uma representação do mundo grotesco advindo do povo pelo viés cômico do corpo. Assim, a essa comicidade Bakhtin associa o “baixo corporal”, cuja representação se dá através dos órgãos genitais, nos orifícios e nas cavidades mais íntimas do ser humano. Diz ele: “A cultura popular do passado esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal [...] os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais”. (BAKHTIN, 1999, p. 345-346).

No contexto de Rabelais, combativa à cultural oficial, Bakhtin destaca que “a palavra ‘colhão’ (*couillon*) era extremamente usada na linguagem familiar da praça

pública como referência, injúria, termo afetuoso (*couillaud, couillette*), como encorajamento amical e também como simples ornamento de linguagem” (1999, p. 367). O teórico chama a atenção para o fato de que Rabelais “amava os derivados insólitos de termos obscenos”, por isso ele “escolhe-o para edificar a sua litania paródica”. Ainda sobre essa perspectiva, diz Bakhtin:

Esse termo era essencialmente ambivalente: suscitava de maneira indissolúvel o louvor e a injúria, elevava e humilhava ao mesmo tempo. Nessa acepção, era o equivalente de ‘louco’ ou ‘tolo’. Da mesma forma que o bufão (louco tolo) era o rei do ‘mundo’ às avessas, o colhão, reservatório principal da força viril, era por assim dizer o centro do quadro não oficial, interdito, do mundo, o rei do ‘baixo’ corporal topográfico (1999, p.367).

Para o autor, o termo ‘colhão’ é uma forma [...] rebaixada, englobada na corrente do louvor-injúria, que reflete a contradição do mundo em devir. De tal maneira, toda essa invocação ambivalente perde o caráter de simples familiaridade cotidiana e transforma-se num ponto de vista universal, em verdadeira litania invertida dirigida ao baixo material e corporal, encarnado na imagem do colhão. E nessas condições de universalidade, lembra ainda o crítico:

Seria um erro grosseiro transpor esse fenômeno para o plano psicológico. Trata-se, na verdade, de um fenômeno social e verbal muito complexo. Todos os povos modernos têm imensas esferas de linguagem não publicada, cuja existência a língua literária e falada, educada segundo as regras e as opiniões da língua literária e livresca, nega (BAKHTIN, 1999, p. 369).

Se consideramos as expressões adotadas pelo romancista Francisco Dantas, conforme passagens do romance destacadas anteriormente, podemos dizer que se revelam como aspecto não oficial do contexto ambientado pelo romance, pois dizem respeito a componentes do corpo que vêm de baixo para cima, chegando à superfície. Trata-se de “esferas de linguagem não publicada” que a cultura oficial através de seus interditos nega e ignora. Nesse caso, a linguagem do romance é representativa de coisas rasteiras que contrariam a rigidez e a natureza sublime do mundo, vindo à tona dimensões metafóricas do baixo corporal.

Nessa compreensão, o erotismo se eleva à condição de paixão amorosa, de amor lúgubre, logo, por analogia, o erótico está associado ao jogo de sedução, aos desejos mais carnis, à prática dos prazeres. Torna-se paixão e desejo intenso capaz de fazer vacilar corpo e alma, nesse caso é também ato transgressor da ordem puritana imposta socialmente. A manifestação do desejo de dona Senhora longe está do que foi,

historicamente, instituído pelas convenções sociais, negação do contexto repressor, é, por essa via, a expressão de uma transgressão à ordem social e aos interditos, conforme definição de Bataille (2004).

Para Paz (1994), o erotismo é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza. *Cartilha do Silêncio*, podemos dizer, traz a expressão do desejo erótico como combate às instituições de uma sociedade rígida. Basta considerar que a linguagem que mimetiza a relação de intimidade entre dona Senhora e seu esposo diz respeito tanto a região escrotal masculina quanto à região dos órgãos genitais femininos, funcionando como contracorrente da cultura oficial. Nesse caso, contradiz os interditos, os tabus e a visão puritana do mundo.

Na narrativa de Francisco Dantas, se não há expressões diretamente relacionadas ao excremento, à urina ou às fezes atiradas ao povo como símbolo de renovação da vida, conforme menciona o estudioso russo na obra citada, as expressões destacadas da narrativa apontam para uma representação do que vem de baixo e sobe à superfície através de uma linguagem cômica como afronta do caráter de seriedade do mundo e de seus interditos. Na ficção em estudo, ganha visibilidade o que a sociedade abomina, condena e nega.

Ao lermos *Cartilha do Silêncio* sob esse viés, percebemos que o “instinto” que levou as personagens a um desejo sexual sem limites exalta as partes “pudendas” do corpo na “exasperação do desejo”, de modo que os amantes se tornarão reféns desse apetite erótico, desgovernado. É por esse sentir acirrado que a personagem da *Cartilha* revela a “energia” do ardor de suas vontades mais íntimas, como vemos no seguinte ponto do romance: “[...] De que mundo oculto virá essa vontade tão insistente, essa energia que lhe acode e incomoda, tão difícil de se tapear?” (CS, p. 60). Para dona Senhora é tarefa “difícil” controlar as sensações desse “mundo oculto”. Talvez, por isso, manifeste, a um só tempo, o desejo de “tapear”, pois “incomoda”, mas também de sentir-se “sempre renovada” por ser uma “folia de que gosta”, como mostra a voz narrativa:

E a folia de que gosta, mercê de seu ardor e da potência de Romeu, no geral, tem sido sempre renovada. Com ele, se salva de suas desventuras; estorva o avanço da tristeza. E quem está com este prêmio, está fornida de tudo (CS, p. 78).

A imaginação de dona Senhora acomoda o passado no presente, “[...] retrocede no tempo, se compraz a afagar outras horas de fartura. Onde ficou o passado, o sabor do

que fizeram, o ímpeto de florescer que tanto a fortificou?” (CS, p. 61), indaga o narrador. A personagem se põe a dar relevo ao toque erótico em seu encontro, ora com o dizível, ora com o não dizível. Nesse sentido, podemos afirmar que a esposa de Romeu, ao imaginar cenas amorosas com o marido, torna-se a mestra da dança erótica ao delinear, invisivelmente, o desejo, sempre a sugerir ou expressar seu corpo de carícias e sedução. O imaginário ao se apresentar fragmentado, isto a nível de linguagem, surge em meio às construções sintáticas, pela seleção lexical e também fonética, mas também pelo processo de desconstrução vocabular. Da maneira como se forma todos os elementos de fragmentação fluirá toda uma significação erótica.

O texto literário é capaz de re-significar as entrelinhas, de dizer o não dizível, traduzir o silêncio e o fragmentário. E é o ato criador a figura ostentadora de tal poder. Em *Cartilha do Silêncio*, o erótico revela-se em uma poética corporal e também verbal. Nesse sentido, a linguagem é portadora de palavras e sons construtores de sentido e de ideias “corpóreas”, de tal forma que traduz a sensação mais fugaz e efêmera.

Do ponto de vista teórico da personagem (CANDIDO, 2011), podemos dizer que se trata de personagens cuja representação gira em torno da complexidade da natureza humana em suas constantes mutações. Se, por um lado, Romeu se revela uma personagem fechada em seu próprio silêncio, que não se deixa de todo se apreender (não tem lembranças, seu parecer inexpressivo em função de seu silêncio, educado, carinhoso e rude); dona Senhora, também tem segredos não revelados (o que se esconde na aparência do nome e no espaço público se revela no espaço da intimidade e privado). Diante disso, a constituição dessas personagens nos faz lembrar o que diz Antonio Candido sobre a personagem do romance, no que tange à complexidade do ser de ficção em relação ao ser real:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem que é a concretização deste (CANDIDO, 2011, p. 55).

Através dessa perspectiva paradoxal da personagem dona Senhora, podemos ver não apenas as suas contradições no interior do romance, tendo em vista que se considerarmos as relações interativas da ficção com a realidade, lemos, nela, “a mais

lídima verdade” da existência humana. Pensada assim, no plano mais amplo da ficção e da natureza complexa, da qual se constitui dona Senhora, há a representação de sujeitos humanos vivenciando os mais diversos conflitos, no mínimo parte significativa das mulheres que viveram, historicamente, emudecidas ou abafando seus mais íntimos desejos.

Ao observarmos a personagem ora analisada, percebemos instantes de pura entrega nos braços do amado, “querendo saber” mais e mais acerca do “fogo dos carinhos”, mas também teve experiência de dor e desencantamento. “Os seus transbordamentos” eram reais. A intensidade com que se entregava a Romeu “a viciara”, de maneira que “saiu bem diplomada” no que diz respeito aos preâmbulos amorosos. Dona Senhora estava sempre pronta para ser talhada em seu corpo folgoso pelo marido. Havia estudado na cartilha dele que, inicialmente, era “caprichoso e exigente”, viciando-a nas artes do amor. Por isso, o descaso em que agora é tratada esvazia sua vida sem sentido. O marido passou a fugir de seus carinhos, provocando-lhe grande agonia de furor:

E nesse compasso, passavam os dias... piora que piora. E era um nunca acabar. Para ele a largar assim de parte (CS, p. 25).

[...] Ele, e apenas ele, na qualidade de marido, tem cabal conhecimento do maior segredo dela, e que decerto não é doido de espalhar a chama do seu sangue amouriscado, a sua natureza em calidez escaldada [...] se põe a lhe cobrar à força essa privação desgraçada, esse regime do cão, e que ela não está pronta a aturar [...] Gosta é do varejo miúdo e a granel, em cotas intermináveis, num só turno continuado. Desse manjar capacitado, ela nunca vai ter o triste enjôo. É ir de unhas e dentes [...] e se na outra vida, por tais excessos, for sentenciada a purgar os pecadinhos de mulher profana, entram aí a seu favor os direitos de casada [...] pegará apenas peninha de purgatório. É só se confessar com dom José Tomaz. Se tem errado, é nas regras do mandamento divino, e por mera complacência... (CS, p. 21-22).

Aqueles momentos únicos de amor e ardor aquietaram, e ela, igualmente, se transformou “afogada em dúvidas” (CS, p. 25), como se experimentasse de uma dor incomunicável diante da falta de diálogo ou da fala emudecida do marido. Todavia, tamanha era a sua libido ou seu desejo erótico que ela continuava “apostando nas manhas do seu encanto”. É o que vemos nas passagens da narrativa transcritas abaixo:

[...] Por que tinha ela de lhe arrancar assim às polegadas, o que outras, antes dela, e sem a bênção divina, certamente colheram a boas léguas? [...] Está errado [...] e cutucada de pertinho pelo desejo que a revolvia e provocava devido à indiferença do maldito, ela ia em frente, ainda apostando nas manhas do seu encanto, num requebro de conversinha dengosa e ciciada. Planeava... planeava... mas na hora H; o fôlego tapava. (CS, p. 25).

[...] afogada em dúvidas, se sentia lograda nas suas melhores intenções, e retornava à mesma hesitação. Será que fora talhada para falar dessas coisas de viés ou ao natural? E por acaso isso é investida que mulher verdadeira precise de permissão? Rosário ganhou estado de dona Senhora, ou de freira de convento? Fez voto de castidade pra ficar aí na salmoura? Ou se casou com um homem macho para o que der e vier? [...] Por que ocultar o seu desejo? Quem é que fica aí de parte, descurando da mais natural obrigação? [...] Ia era partir em demanda de seus direitos. Não podia conviver com esse tumulto desgraçado lhe mastigando as entranhas, sozinha incomunicável. (CS, p. 25-26).

Dona Senhora imagina cada detalhe do prelúdio amoroso. E embora busque seduzir o marido sem que imponha limites a si mesmo: “Não lhe peçam moderação. Vai pra lá, ô temperança! Não lhe venham com medidinhas ou conchavos de regulagem a ponto de frugal, que nesta questão de regalos e intimidades com Romeu – haja limites!” (CS, p. 21), em determinado momento recua com medo de está infringindo a lei de mulher casada, senhora do lar e da família: “[...] o pudor a embargava [...] amargurada, retrocedia arrependida, com medo de o melindrar ainda mais” (CS, p. 25). Da mesma forma que Riobaldo retrocedia com receio de entregar-se aos seus sentimentos, Dona Senhora também, em alguns momentos, recua com medo de ser mal interpretada pelo seu homem.

A “aprendiz”, agora “diplomada” na escola de Romeu, precisava da “dupla chama da vida”. Mas seu companheiro faltava com a dose diária de carinhos amorosos, o que põe em risco o casamento, já que o seu alicerce punha-se em ruínas, caminhando por uma travessia de sentimentos de dor, solidão e desprezo. Por isso mesmo, a esposa, numa forma de salvar o casamento e a si mesma, resgata momentos engolidos já pelo tempo, em um exercício, a um só tempo, de lembranças, mas também de recriação.

5.6 O *Sertão* e a *Cartilha*: expressão de um desejo em silêncio

Ao fazermos um estudo comparativo entre *Grande Sertão* e *Cartilha do Silêncio* observamos – a partir da análise das personagens Riobaldo e dona Senhora, por quais caminhos se envereda o erótico. Nelas, identifica-se a recorrência da temática em relações de parentescos, sem que as narrativas uniformizem o dito anunciado acerca do assunto. Assim, buscamos compreender o que há de semelhanças e diferenças no que diz respeito ao desejo amoroso ou às relações eróticas, de modo a revelar o não dizível das personagens. Trata-se de observar, face ao mundo de proibições e tabus onde elas estão inseridas, a relação da “[...] força daquela querência muda” (CS, p. 36) presente no *Grande Sertão* e na *Cartilha do Silêncio*. O fio condutor das narrativas, no que se refere

ao desejo contido, e como elemento comum às duas obras, caracteriza toda a travessia conflituosa dos amantes, feito “[...] com estilo de silêncio para palavras” (GSV, p. 352).

O jagunço narrador e dona Senhora enfrentaram o bravo desejo dentro de si, “[...] encoberto pelos silêncios” (CS, p. 77) porque era um estilo de sentir, avesso a conceitos e normas da sociedade que disciplinam o comportamento e as atitudes da humanidade. Sob essa perspectiva, em *Cartilha do Silêncio*, ao mesmo tempo em que a voz silenciava o fervor dos “[...] arrepios da alma” (CS, p. 35), o olhar das personagens é capaz de traduzir as palavras não ditas, o segredo preso dentro, no profundo delas, pois “[...] os olhares se cruzam em secreta certeza impronunciada” (CS, p. 112). Dessa maneira, o sentimento é revelado através dos “olhares” que em “secreta certeza” afina o som da palavra inaudita, “impronunciada”, logo percebida, no espaço de indeterminação do texto, pelo leitor.

Nos dois romances analisados, as personagens aludidas são subjugadas a regras pré-estabelecidas pela sociedade, e sujeitas estão a elas. Embora Riobaldo e dona Senhora sejam de contextos diferentes, partem do mesmo princípio regulador. O jagunço se apaixonou pelo amigo Diadorim, ambos homens jagunços guerreiros, o que já se coloca como algo proibido, internalizado por ele como impossível de se realizar, como vemos na citação seguinte: “Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível” (GSV, p. 542-543), por isso o desejo do amante fica mudo na voz e vivo apenas n’alma:

Sofisme: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta dêsse sensato silêncio? (GSV, p. 60-61).

De acordo com essa citação, a conjunção “se” abre-se em uma pequena fenda de possibilidades, pois sugere uma condição para algo vir a acontecer, ou seja, “se Diadorim” cometesse o deslize de olhar firme nos olhos do amante e ainda “declarasse” com as palavras todo o seu sentimento, talvez tivesse que trilhar, no duvidar de sua existência, o caminho da permissividade amorosa. As interrogativas vêm reiterar esse entendimento, uma vez que elas revelam a incerteza do narrador ou infinitas possibilidades de sentido: “Eu?”, insinuando a partir daí uma “decepção” porque, na verdade, parece querer que o outro não fique “estacado” e nem seja “sensato” diante do amor que nutrem um pelo

outro. Ainda nessa compreensão, Riobaldo afirma: “**Eu queria ir para êle**, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque **êle faltou com o passo, num rejeito**, de acanhamento. **Mas me reconheceu, visual**. Os olhos nossos donos de nós dois” (GSV, p. 132, grifos nossos). Também nessa perspectiva, encontramos na narrativa um momento em que Riobaldo comete um descuido e pensa com a voz, ecoando sons de seu desejo, levando o outro a um estado de desprazer com a seguinte declaração:

[...] descuidei, e falei: - ... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a côr de seus olhos...* -; o disse vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando sômente [...] Diadorim se pôs pra trás, só assustado. – *O senhor não fala sério!* – êle rompeu e disse, se desprazendo. “O senhor” – que êle disse. Riu mamente. Arrepio como recai em mim, furioso com meu patetear. – *Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso...*” – eu disfarcei, afetando que tinha sido brincadeira de zombarias, recompondo o significado (GSV, p. 543).

Mas ambos amantes param diante do que sentem, presos a tabus que regulam comportamentos, a moral social, leis e proibições. Freud (1999), em *Totem e Tabu*, levanta uma diversidade de questões acerca dessa ideia criadora e mantenedora de proibições. Diante de suas observações, podemos inferir que esses pensamentos e comportamentos não eram diretamente impostos, pois o que se apresenta é uma construção social coletiva que trabalha no inconsciente dos indivíduos. Nessa direção, a questão é ainda mais profunda quando se percebe que a ideia do proibido, além de partir dos preceitos estabelecidos fora do indivíduo, em favor do coletivo, também se faz de dentro do indivíduo, uma vez que este internaliza o discurso social.

É a partir daí que o sujeito passa a se autolimitar, reproduzindo um pensamento constituído pelas construções históricas, ou também a se manifestar contrário a elas. Conseqüentemente, surge uma dualidade de conceitos de permissividade e proibição, para que, dessa forma, se possa manter a ideia de pertencimento no meio social onde os sujeitos sociais se encontram inseridos. Nesse caso, podemos ver também a expressão do desejo no enfrentamento de forças rígidas estabelecidas, ainda que silenciadas. A esse respeito, Orlandi (2007, p. 28), sobre as formas de silenciamento diz que “as palavras são múltiplas mas os silêncios também o são”, manifestando um movimento de significação assumido pelo silêncio. O crítico ainda anuncia que “[...] o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*” (2007, p. 31). Por esse viés, tanto o desejo contido de dona Senhora, que é incapaz de revelar ao marido a sua libido e as suas fantasias, quanto a paixão abafada de Riobaldo por Diadorim, são formas de silenciamento. Calam as suas subjetividades, o mundo de dentro, em face dos códigos

reguladores da vida social e afetiva, nesse caso a não-palavra das personagens “significa” e “é” o sentido pleno de suas vidas. Em Rosa, o não-dito do jagunço implica colocar sob sigilo a sua própria voz e suas atitudes, e essa forma de calar a si mesmo é advinda de uma libido que deveria ser abortada em face das “machezas” da vida, de modo que só ele deveria sentir e ser o conhecedor de si mesmo.

Todavia, na narrativa de Francisco Dantas, a mulher faz uso também do silêncio como artimanha de sedução, no desejo de capturar o amado para a cena erótica e se entregar ao prazer e ao sexo. Se, por um lado, ela não faz uso da palavra para expressar seus desejos ao companheiro, por outro, cada gesto seu e cada atitude sua denunciam e significam suas vontades e “querências mudas”.

No romance de Guimarães Rosa, a representação literária do ser humano é, em suas contradições, composta por uma ambivalência capaz de assimilar em uma mesma moeda a face do medo e a da proteção, do desejo e da lei. E é devido a estes diferentes caminhos de emoções que Riobaldo vive a reprimir seus mais variados instintos, a sua própria natureza.

As proibições caminham lado a lado com as punições, o que faz do medo um sentimento marcante na agonia de todos aqueles que adentram por vontades avessas ao discurso regulador de condutas. Uma linha limite é estabelecida por esse discurso que ao ser violada à ordem, o infrator é convencido de que cometeu uma transgressão e sujeito se vê ao castigo como forma de punição pelos seus atos. Talvez seja esse o sentimento de desejo e culpa que acompanha cada passo de Riobaldo, ao expressar muita vontade no sentir e menos forças para ultrapassar as barreiras e transgredir os interditos.

Talvez, também, seja por isso que as personagens, nos dois romances analisados, relevem a ideia de seguir adiante com os seus desejos. O medo de serem denunciados à sociedade faz com que se escondam dentro de si próprios, calem suas vontades e entrem em um estado de pura agonia melancólica. Assim como Riobaldo, dona Senhora tem “[...] cortado uma volta” (CS, p. 38) porque sente “[...] um formigueiro viajando pelo corpo, o desejo torturado” (CS, p. 38), obrigando-se a não se entregar às suas vontades para não ferir o “[...] resguardo de sua reputação” (CS, p. 55) de mulher casada, casta, uma vez que só “[...] no escondido, lugar que o povo não via” (CS, p. 256) é que, a um só tempo, deixava-se envolver e envolvia seu parceiro em um jogo, puramente erótico. “[...] Naquele tempo o procedimento era esse” (CS, p. 256).

Freud, a respeito do tabu, diz se tratar de “[...] uma proibição primeva forçadamente imposta (por alguma autoridade) de fora, e dirigida contra os anseios mais

poderosos a que estão sujeitos os seres humanos” (1999, p. 44). Nesse sentido, podemos entender que os tabus parecem se alojar no inconsciente de cada sujeito, como uma forma mantenedora de suas ideias, passada de geração a geração, adequando-se ao lugar e ao tempo.

Riobaldo, em *Grande Sertão*, e dona Senhora, em *Cartilha do Silêncio*, trazem como representação fictícia personagens que, em face do que internalizam dos códigos sociais e de tabus, se queixam de momentos movediços, ora expressando seus desejos, ora freando seus ânimos. Uma vez atizada a libido de maneira a evidenciar uma transgressão, os comportamentos das personagens parecem sugerir que estariam à beira de sucumbir no profundo mar de proibições. A narrativa rosiana encena o amor homossexual entre dois jagunços, criaturas identificadas como guerreiras, pertencentes a uma sociedade heterossexual, tradicionalmente marcada por uma cultura machista, representada pelas ações ou atitudes do homem do sertão.

Já a interdição que se apresenta na narrativa de Dantas envereda por outro caminho, aparentemente, dentro de certa normalidade. Dona Senhora é uma mulher casada com Romeu Barroso, o que, à primeira vista, já diz de uma relação sexual permitida porque são de sexos diferentes e unidos pela lei dos homens e de Deus. Todavia, a esposa conserva dentro de si um “[...] ponto vulnerável [...] Gosta [...] desse manjar [...] se doando inteira, regateando o troco largo do parceiro, visto que, no seu calendário pessoal, não há folga para dia feriado [...] dessa feitura, não abre mão” (CS, p. 21). Notamos a partir desse comportamento sexual que este foge ao que foi, historicamente, permitido à mulher.

A personagem vivia “[...] de espírito vigilante, se indagando sobre os meios de conservar Romeu de chama viva, induzi-lo a farejar o seu calor [...] regar-lhe a vontade com o espírito feminino, de forma que pudesse repousar satisfeita em sua segurança” (CS, p. 40). Portanto, o contexto da narrativa determinava a mulher como ser subjugado, cabendo-lhe esperar tranquila o fazer do homem, de tal forma que os passeios de carícias pelo corpo tão somente iniciados e guiados por ele, nada disso lhe era permitido. Sobre isso, ouçamos a voz narrativa:

[...] a solução mais compensadora, era se encontrar em ponto de bala, para que, quando viesse a hora suspirada – ao talante apenas do marido, pois ele é quem dá as cartas -, pudesse desfrutá-la prodigamente, sem nenhum comedimento. Era se fazer acessível, mas sem se mostrar manteiga derretida, que vergonha ainda tinha [...] O segredo consistia em não deixar o fogo esmorecer [...] Nada de revides, nem desses caprichos de pagar na mesma moeda, que isto só

serviria para espaçar ainda mais o momento acalentado [...] Se lhe trancar as pernas, o que é que ganha com isso? [...] Se lhe faltar comida em casa, é quase certo que o desnastrado vai se destraviar [...] essa triste medida que adotou lhe pareceu a menos má, e tem dado pra quebrar o galho, apesar – ai dela! – das formigas vadiando pelo corpo, do prazo doloroso das esperas (CS, p. 40-41).

O desejo de dona Senhora por Romeu vai além do prazer de somente sentir seu marido desfalecer satisfeito em seus braços. Ela também quer sentir e levar o marido ao orgasmo. É nesse instante que a personagem manifesta uma transgressão, tendo em vista assumir um comportamento ativo na hora da relação amorosa, algo permitido, nas sociedades caracterizadas pelo peso do patriarcalismo, exclusivamente à figura masculina. É nítido o “prêmio” do prazer sexual do casal que “adormecem agradecidos”, segredo deles:

Não é à toa que Romeu se sente provocado, e quando não está assim de calundu, quase todo santo dia se atracam aos arrancos, e depois, refestelados, adormecem agradecidos, cada um para o seu lado. E quem está com esse prêmio, decerto não perdeu tudo, sentencia dona Senhora molemente, meio zonzinha de sono, afinal se abandonando a um frugal cochilinho (CS, p. 43).

A sedução faz parte do jogo erótico a que “quase todo santo dia” se apresenta na relação de Romeu e dona Senhora. Ela não se põe passiva no momento de amor entre eles, mas leva o marido a se sentir “provocado”, de tal modo que logo “se atracam aos arrancos”. Ela traz uma singular preocupação com a sua relação amorosa de mais de quinze anos. Sabe do perigo das “beliscadas do tempo” (CS, p. 42), é ele a causa de muitas transformações pelas quais o ser humano passa, sejam elas de origem física ou de comportamento, muitas vezes tragadas pela “monotonia do casamento”, ainda que esta, na narrativa, surja como possibilidade de integração da mulher no meio social:

[...] adentrada na casa dos quarenta [...] Idade perigosa em que, como leu num certo livro, a monotonia do casamento devolve a mulher à sociedade. Mas, no caso dela, que sociedade, se no meio dessa gente mais insulsa do mundo não trava relações com ninguém? (CS, p. 41).

Há uma preocupação em dona Senhora em se manter sempre feminina (arrumada e cheirosa) e sedutora. Acreditava que essa maneira de se comportar seria um meio de evitar o sucumbir de seu casamento em tamanha “monotonia”. Por isso, cuidava de sua aparência física e não descuidava de construir armadilhas amorosas para seduzir o seu companheiro. A personagem fazia-se arredia aos costumes da sociedade porque “insulsa” demais para sua natureza de desfrute carnal, “[...] quebradora dos costumes...” (CS, p.

78). Mas o tempo não perdoa e o “[...] que ficou perdido é irredimível” (CS, p. 78), a força do desejo de Romeu ficou guardado em algum lugar do passado, restando ao casal um “convívio serenado e normal” (CS, p. 78), sem muito apetite carnal. Dona Senhora, “[...] quebrada pelos visos da idade” (CS, p. 78), ainda não perdoa “[...] as noites de quarentena” (CS, p. 78) a que o marido a obrigava passar.

Antes do agir do tempo que “[...] violenta tudo. Os anos ajuntam e apartam” (CS, p. 66), o jogo erótico da *Cartilha* revela instantes animais em que “[...] aquele primeiro bom tempo já fugou pra muito longe. Adeus, talhadas da melhor felicidade. Mas ainda continuam a correr por dentro dela”, diz o narrador (CS, p. 78). O tempo engoliu os momentos da “melhor felicidade”, mesmo assim tudo é reavivado em dona Senhora através do processo de rememoração, de modo que cada instante de prazer e alegria vivido ressurgiu nas lembranças de dona Senhora, tão somente dentro dela.

Esse aspecto erótico animal não se apresenta no *Sertão* de Rosa. Nele, vemos uma erotividade de puro deleite, em que o narrador personagem vive um desejo que “[...] em silêncio, se insultam” (GSV, p. 224), não se materializando, vivo apenas na imagem criada pelo seduzido. É dentro de Riobaldo que tudo se passa, agonizando sua libido por se tratar de um sentimento proibido, como revela sua voz:

Num nú, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dêle era louco amigo, e concebia por êle a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto (GSV, p. 79).

O “mau amor oculto” de Riobaldo por Diadorim, seu “louco amigo”, é sabido apenas por ele mesmo, não chegou a ser revelado até o instante de sua contação, de tal maneira que o encontro erótico entre os dois não se concretizou. Vemos as asas do desejo do narrador ritmicamente bater. Porém, “nesse repente” de “querer gostar” do outro jagunço com uma “afeição que me estraga” faz desse sentir um “mau oculto”. Daí, passa a ser concebido apenas em sua própria imaginação, “desinterno” de dentro da personagem como uma negação em face do proibido. Nesse sentido, a fala de Riobaldo é esclarecedora:

E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso [...] Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor. Coração da gente- o escuro, escuros (GSV, p. 36).

Não há o encontro dos corpos dos dois jagunços, porque “escuro, escuros”, dizendo assim da coisa proibida. Em segredo crescia o seu desejo, pois “[...] faltava era o sossêgo em todo silêncio, faltava rastro de fala humana” (GSV, p. 361) para revelar o “invisível” e “ativo” de seu sentimento.

Enquanto dona Senhora, da *Cartilha*, contém-se numa “querência muda” pelas carícias amorosas de seu marido, passando a sentir falta do que já teve um dia, Riobaldo, do *Sertão*, busca equilíbrio na corda bamba de seu desejo, uma vez que condena o seu amor por Diadorim, mas continua a desejá-lo. Sobre esse ponto de vista, mesmo com os olhos fechados, Riobaldo anuncia a intensidade de inquietação de sua alma diante do ser amado, como ele mesmo declara: “[...] quando eu fechava os olhos. Um bem-querer que vinha do ar de meu nariz e do sonho de minhas noites” (GSV, p. 143). Dessa forma, observamos a imaginação como a “personagem invisível” a que se refere Paz (1994). O narrador “fechava os olhos” para o seu “bem-querer” ocupar-se dele. Os “olhos” falavam de suas vontades, o “nariz” sentia o cheiro forte de sua libido que se materializava em seus sonhos.

A morte ganha figuração importante nas duas narrativas, representando-se em direções diferentes. Na obra de Dantas, Romeu Barroso é acometido de uma peste e por ela é desfalecido de sua vida terrena, indicando o seu fim existencial, mas também o “começo do fim” de sua esposa e de seu filho (sua família), como vemos no trecho abaixo:

[...] Romeu [...] aparece lá com suas manchas espalhadas pelo corpo, íngua no pé do gogó, bubão na cova do braço. Com pouco mais, delirava a sorver golpes de água, vermelhão estuporado [...] foi apenas mais um óbito. Mas para a família [...] foi o começo do fim (CS, p. 118).

A morte parece dizer simplesmente do fim de uma família. O “óbito” de Romeu firma o início de toda tragédia vivida pelas personagens dona Senhora, sua esposa, e por Cassiano Barroso, seu filho. A viúva, no fundo do poço, assinala um sofrimento que lhe dirá, possivelmente, de um total despreparo para viver na ausência de seu amor, como quem diz “que jamais soube realizar o luto”, conforme o pensamento de Júlia Kristeva (1989, p. 12). Na narrativa, o narrador trata do despreparo da esposa pela perda do marido: “[...] jamais se imaginara em tão nefanda tortura, perplexa – fica entalada! Ainda sangrando inconsolável a perda do seu par” (CS, p. 134).

A personagem não consegue superar essa ausência, entrando no profundo estado de melancolia: “Fazia pena! [...] chegou coberta de preto, de pano tapando a cara. Muito caída das carnes, figurava um engaço de bananeira.” (CS, p. 256). O mundo se tornou

vazio e sem sentido. Assim, diríamos que diante da experiência de perdas (FREUD, 1980) as personagens da *Cartilha* trazem sinais profundos de melancolia. Vários episódios da narrativa revelam que elas tiveram perdas de familiares ceifadas pela morte, e a partir daí perderam o prazer de continuar suas travessias terrenas. É assim que dona Senhora e seu filho Cassiano Barroso se apresentam na trama do romance. Ambos são enclausurados pela dor da perda do objeto amado. Dona Senhora não suporta o peso da existência e morre. Já Cassiano Barroso, assistindo ao definhamento da mãe, calado silencioso, vendo-a morrer, vê-se na fragilidade de seus “nervos” e de sua “cabeça atrapalhada”, figurando, pois, um sujeito alheio à existência, como percebemos na narrativa:

[...] Barrosinho, mesmo já tendo ganho maioridade, não podia ainda retirar do tio a curadoria, visto que continuava incapaz, recebendo tratamento. E que se não fosse trancado por algum tempo numa casa de saúde, ia virar amalucado, não ia ter salvação. E que só a muito custo, coadjuvado com a força dos remédios, é que a cabeça atrapalhada voltaria ao normal. Diziam que piorara dos nervos, apertara do juízo após a morte da mãe, que não fechara oito meses do óbito do marido, não deixou que enxugasse a cova de tio Romeu, doidamente maltratada (CS, p. 149-150).

Em *Grande Sertão*, Riobaldo sabe da dor de ter perdido alguma coisa e reconhece o vazio deixado pelo outro, daí viver também sob o peso de uma tristeza profunda ou de uma tortura avassaladora (KRISTEVA, 1989). Entretanto, o narrador, em nenhum momento, chegou a concretizar a relação amorosa. Ele sente que lhe falta alguma coisa, não sabe ao certo o que seria, pois o vazio que ocupa sua alma é daquilo que, na verdade, nunca teve, ou seja, Diadorim. Assim, como Riobaldo pode ter perdido o objeto de desejo – Diadorim -, se nunca o teve em seus braços? É porque Riobaldo o tinha dentro de si como desejo e fantasia. Nesse ínterim, a personagem cai em estado decadente, porque sua travessia, para adotarmos o entendimento de Freud, “[...] torna-se sem direção e norte certos” (1980, p. 278).

O sofrimento de Riobaldo não se limita apenas à morte de Diadorim, à perda como luto, tomando um mundo como um vazio de tudo. Sua “sofrência” amargava sua alma porque há uma perda que não é real, por isso mesmo sua melancolia. Dessa forma, enquanto sujeito melancólico, a vida de Riobaldo não seguia rumo certo, conforme ele mesmo diz, “[...] Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte” (GSV, p. 130). Portanto, a perda do narrador personagem segue por dois caminhos distintos: em um, a perda pela morte do amigo Diadorim é real, enquanto na outra, o desejo pelo objeto de amor não pode representar

uma perda, tendo em vista que não se concretizou. No entanto, a imagem do *outro* que Riobaldo sempre carregou dentro si permanece guardada em sua memória, fica dentro dele em razão do significado da perda do amor idealizado:

Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às *Veredas-Mortas...* De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serrania? (GSV, p. 565).

Para Riobaldo, “Diadorim tinha morrido – mil-vêzes-mente – para sempre de mim” (GSV, p. 560), sugerindo que, de certa forma, mesmo em vida havia a presença da separação entre eles, talvez pela questão das interdições. Durante a leitura do romance, percebemos a morte desnudar o corpo da mulher que “desencantava, num encanto tão terrível” (GSV, p. 563) porque pôs fim à relação homoafetiva de Riobaldo, ficando desnorteado à deriva de si e do mundo: “[...] não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - “Meu amor! ...” (GSV, p. 564); “[...] restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome” (GSV, p. 565), relata o narrador. Diante da impossibilidade do encontro erótico, o narrador-personagem parece viver fadado à negação de si face à negação de Diadorim, conjecturando uma vida sem esperança: “[...] o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver?” (GSV, p. 569).

Ao contrário de dona Senhora, Riobaldo não se deixou vencer pela tristeza, raiz de tanta amargura, porque lhe ressurgiu a vontade de viver a partir da relação amorosa com Otacília, após a morte de Diadorim, conforme assinala a sua fala:

[...] Alegria me espertou, um presentimento. Quando eu olhei, vinha vindo uma moça. Otacília [...]
minha Otacília ainda se orçava mais linda, me saudou com o salvável carinho, adiante de amor [...]
Mas eu disse tudo. Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. [...]
Eu fui, com o coração feliz, por Otacília eu estava apaixonado. Conforme me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira [...] (GSV, p. 567).

A esse respeito, Lages, traz-nos o seguinte comentário:

A dor sentida pela morte de Diadorim expressa-se fisicamente: suor, febre; Riobaldo adoece, quase “morre de saudade”, de uma saudade em luta contra a melancolia: vazio improdutivo, repetição, morte. Riobaldo ultrapassa com “tardança” esse estado melancólico e dirige-se à nova vida com Otacília, a qual, no entanto, não supre o vazio deixado pela perda de Diadorim. Ao contar

sua história ao Compadre Quelemém, sua melancolia dissolve-se e a saudade, resíduo, resto de melancolia, produz a narração enquanto ação, vida (2002, p. 111).

Aprendemos daí que o estado do jagunço-narrador após sua grande perda, revela-se dentro e fora do corpo, produzindo marcas profundas em toda a sua maneira de viver. Na verdade, o que se interpõe, mais uma vez, aos olhos do leitor é o elemento contraditório que persegue a alma de Riobaldo, pois essa “coisa melhor” que lhe ocorria se manifesta pela indagação fingida: “**alegria fingida** no coração?:” (GSV, p. 65, grifo nosso). Para nós, trata-se de uma personagem constituída por ambivalências, resultando na representação de um sujeito movido por uma rede de sentimentos plurais, capaz de compreender: angústia, medo, desejo, culpa, em face do mundo de proibições à sua volta. Daí, ele viver sentimentos dúbios, complexos: “[...] até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade” (GSV, p. 114), confessando que seu desejo erótico traduzido em saudade “deamar, deamo... Relembro Diadorim”, permaneça às escondidas, agora da mulher: “Minha mulher que não me ouça” (GSV, p. 40).

Para o narrador do *Sertão*, a travessia da existência tem, a cada dia, um motivo para uma nova superação, há sempre um novo aprendizado, por isso mesmo o homem não está completamente acabado, vivendo num processo, cuja busca de afirmação de si é incessante e movimentada: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas- mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (GSV, p. 24). Na narrativa de Dantas, a criatura humana, “[...] cada uma carrega um pouco das asas que se queimaram, se revê nas ventanias” (CS, p. 80), o que nos dá também a ideia de movimentação e mudanças permanentes, em razão da sugestão de sentido veiculada nos termos “asas” e “ventanias”. Nessa compreensão, a ficção dos autores estudados, trazendo como representação de suas personagens uma existência de contradição e de ambivalência, acompanha o andamento do mundo e da vida, em sua travessia de fluxo contínuo.

6 Considerações finais

Ao fim, resta-nos uma impressão: a de que “quase nada sei, mas desconfio de muita coisa” (GSV, p. 16), para fazemos uso da expressão do narrador de *Grande Sertão*. Ao realizarmos o estudo das duas obras, partindo do pressuposto de que suas tramas narrativas mantêm pontos de contatos entre si, elegemos a memória como categoria analítica à qual estão vinculadas à tradição literária constituída, da alegoria da circularidade e do jogo erótico, tudo concorrendo para dar aos romances analisados a nota dominante de matéria escorregadia e complexa. Consciente de estarmos diante de um aspecto de caráter movediço, por trazerem as narrativas “livre o manejo com as palavras” (CS, p. 97), é que de olho nas relações interativas e dialógicas estabelecidas entre as obras analisadas, nossa atividade interpretativa atingiu apenas de modo aproximativo o sentido que elas dispõem, jamais a sua totalidade.

A literatura nos permite caminhar sempre numa busca incessante de sentidos, e em decorrência das muitas possibilidades semânticas de seu código, o que alcançamos talvez não passe mesmo da desconfiança de “muita coisa”, menos na certeza de sua integralidade. Foi assim que nosso percurso analítico aqui apresentado chegou ao seu término acerca do que falamos sobre os romances *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas, sabendo que o fim também pede o recomeço. Em nosso estudo analisamos o fio condutor que singulariza os romances aludidos, tomando nossas ações interpretativas como um exercício de leituras e releituras, de escritas e reescritas, num processo sempre possível de ganhar novas modificações ou sofrer novos acréscimos.

Nossa experiência de leitura talvez tenha seguido a linha de pensamento de Riobaldo: “cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (GSV, p. 18). O que tentamos foi lançar *um olhar* sobre as obras, somando-se a outros olhares que a elas se debruçaram criticamente, de modo divergente ou convergente à nossa leitura. Acreditamos que nossa leitura (re) pensada, agora registrada nesta tese, procurou contribuir com estudos já materializados acerca dos romances investigados, e, assim, surgindo como mais uma possibilidade de discussão.

Do ponto de vista da análise comparatista entre o *Sertão* de Minas presente na obra de Rosa, tendo a memória assentada na tradição regionalista, e as particularidades de Aracajú, representadas em a *Cartilha do Silêncio*, procuramos demonstrar que há, em cada página dos romances, uma maneira singular, ao mesmo tempo uma relação de

parentesco, de dizer da existência, e de universalizar o dado local. Nesse caso, nem em Rosa nem em Francisco Dantas, encontramos um regionalismo anacrônico, algo que possa ser considerado superado na nossa literatura. Em suas narrativas, tudo se efetiva como experiência humana, universalmente constituída, numa afirmação do sistema literário brasileiro, conforme falamos seguindo a linha de pensamento de Antonio Candido.

Se, por um lado, o romance de Rosa dá sentido e continuidade ao regionalismo literário brasileiro, intensificando e ampliando as suas particularidades locais, traduzindo-as, por meio da linguagem criadora, numa existência mais profunda; por outro, Francisco Dantas, também sob o prisma da tradição, confere à sua narrativa, através de processos intertextuais, o diálogo com a tradição romanesca de Rosa. Nesse sentido, Dantas dá seguimento à “tocha” como continuidade e movimentação do sistema literário brasileiro, trazendo meios expressivos próprios à ficção de Rosa para o centro de sua narrativa, talvez aqui tenhamos sugerida, em Dantas, a reescrita de Rosa, em sua ficção, pela sintaxe elaborada e pela dicção no modo de dizer: “[...] talvez fosse mais aconselhável repensar demorado o avesso das coisas” (CS, p. 73), parecendo tomar mesmo de empréstimo o dizer de Riobaldo: “[...] como que já estivesse rendido de avêso, de meus íntimos esvaziado” (GSV, p. 399).

Com esse procedimento, Dantas reitera o diálogo que sua obra mantém com a tradição literária rosiana, promovendo, nesse caso, a atualidade de *Grande Sertão* entre nós, e, assim, também alargando o sentido de seu chão, de suas raízes e de sua cultura local. Nos dois romancistas, foi possível constatar uma apreensão de coisas inacabadas em torno do homem e da vida, tratando-se de um dos elementos perturbadores das obras. As ficções funcionam como opositor ao ordenamento do tempo progressivo: “[...] o seu querer se espraia num vaivém” (CS, p. 59); Retrocede no tempo (CS, p. 61); [...] tudo era assim calculado, com avanços e recuos (CS, p. 62); E recomeçava de novo (CS, p. 65).

A recorrência metafórica das mudanças de idas e vindas, implicadas nas figurações dos prefixos “res” e “des”, sugere o caminhar de afirmação da própria vida e dá sentido ao dinamismo das obras. Como tudo ocorre pelo incerto, o tempo deixa de ser visto ou representado em seu caráter perspectivista, linear, desfazendo-se em nome do retardamento do próprio tempo e das ações humanas nele contidas. Ressaltamos, com isso, o que vem se estabelecendo como impedimento ou antídoto contra a progressividade do tempo, em favor do descontínuo, é a memória, esta guardiã dos acontecimentos pretéritos. O que ocorre nos romances são relações interativas entre o passado, o presente

e o futuro, já que o desejo de quem registra suas memórias é deixar arquivada as impressões de suas vidas para outras gerações, tempo abortado em sua ordem linear, mas também um tempo coabitado por outros tempos.

O permanente retornar das coisas contadas, do que vai adiante e se dá também em recuo, nos levou a entender as obras analisadas como representação literária daquilo que é fluxo na vida. Os autores promoveram, em suas ficções, na própria existência de suas personagens as leis de suas contradições e de seus conflitos, em desfavor da imobilidade porque o narrar é “movimentado todo-tempo” (GSV, p. 486), privilegiando, assim, a matéria múltipla e o movimento díspares.

Quanto a esse aspecto, *Grande Sertão: Veredas* traz subjacente à sua linguagem uma espécie de desmistificação da plenitude do ser, da racionalidade soberana e da unidade em torno do sujeito, evidenciando, semelhantemente, o vacilo e a mobilidade da questão humana, situada no tempo (BENJAMIN, 1984) ou, antes, dentro de um ciclo. Nessa direção, esta tese também procurou destacar que, nos romances em estudo, a alegoria não é, portanto, simples frase de efeito, para afirmarmos mais uma vez o pensamento do crítico alemão; enquanto expressão artística, ela é da ordem da metamorfose, da mudança e do movimento disforme e disjuntivo.

Nos romances analisados, ao elemento perturbador do tempo em linha reta se liga uma memória, igualmente, instável, feita também de incertezas e de renúncias à ordem temporal linear, em proveito dos tempos múltiplos e heterogêneos, nos níveis em que o individual vem articulado ao social e ao coletivo (LE GOFF, 2003). Pensando assim, como a identidade de um indivíduo está vinculada à trajetória de sua vida, à sua memória, os romancistas aqui estudados dão visibilidade, também no espaço do oculto, a inexistência de uma identidade plena das vozes narrativas. Estas só se afirmam num fluir incessante, em que a rememoração que fazem de si mesmas se dão na necessidade de um fazer e um refazer dinâmicos, como se isso constituísse a própria complexidade de suas existências.

Do ponto de vista da personagem em si, consideramos se tratar da profundidade e da complexidade a que cada uma é submetida no transcorrer das narrativas, o que implica dizer que ficamos diante de um “domínio infinito, pois sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integralidade que essencialmente não possui” (CANDIDO, 2011, p. 56). Nesse entendimento, o conhecimento que temos do ser, via representação dos textos fictícios analisados, não abarca a sua totalidade, porque toda visão sobre sua real condição é “[...]”

oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (Ibid, p. 56).

Sob o pilar da memória as narrativas revelaram, e revelam, o lado externo ao homem, mas também a sua face interna, lugar de “grandes segredos” (GSV, p. 230). Através de cada relato das personagens da *Cartilha* e do jagunço-narrador, de *Grande Sertão*, passamos a conhecer o labirinto da alma humana que, em alguns momentos, fica “repuxando da memória” os acontecimentos já vividos, retratados em meio aos sentimentos mais profundos. Por outro lado, também encontramos as personagens tocadas pela sua própria imaginação, numa forma particular de expressão, gritando do ardor de seus corpos a imagem de cada pulsação dos seus sonhos e desejos mais íntimos. Flutuando pela concretude e não concretude do que se quer ver e sentir, via imaginário e força de expressão de seus desejos mais fecundos, cada personagem faz da memória, nos dois romances analisados, um mundo de inventivas, tornando-a em uma válvula de escape para a difícil missão de preencher os vazios da alma e da vida presente.

A memória é quem vai nas duas ficções (re) compondo o momento presente articulado ao passado, de forma que o leitor compreende os medos e anseios vividos pelos mentores da “contaçon” mediante ação do tempo. As narrativas, de acordo com nossa visão, parecem mesmo nos chamar a atenção para o que sente o ser humano diante das adversidades, da dor de viver e dos desafios a que está submetido dia a dia, que é a própria vida. Nelas, identificamos um trabalho de memória vindo “cruzar a história e a intimidade”, em meio ao sertão de Minas e à região nordeste, transmutando-se em realidade, universalmente, humana. Nesse caso, o processo de rememoração agrupa coisas múltiplas, heterogêneas, mas imediatamente vistas em suas tramas narrativas como complementares: lembranças, esquecimentos, memória, movimentos de circularidades incessantes, tradição regional, erotismo, tudo vinculado à condição mais ampla, uma vez que o dado local se torna cosmopolita. Quanto a isso, observamos a representação daquilo que pode ser conhecido ou vivido por todos, mas também daquilo que se esconde no mais profundo de cada criatura, as singularidades.

Em *Grande Sertão*, o jagunço segue toda a narrativa descrevendo os momentos que deixaram cicatrizes profundas em seu caminho, por isso mesmo lembra que “tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (GSV, p. 95). Para nós, suas recordações se mostram como um mundo sem direção e sem perspectivas de se ter uma vida abundante de momentos alegres. Ele passa a ver “os caminhos todos para trás” (GSV, p. 560), embora tenha a necessidade de se abrir a novas

possibilidades para o amanhã, já que “[...] tantos meses depois” (GSV, p. 567) de sua separação de Diadorim, diz o jagunço, “[...] alegria me espertou [...] fui, com o coração feliz, por Otacília eu estava apaixonado” (GSV, p. 567).

Quanto ao erotismo, presente nas duas obras, a análise procurou demonstrar que Riobaldo, ao contrário de dona Senhora, tinha suas vontades amorosas cravadas em imagens, fabricadas por sua memória ativa, o jagunço nunca pôde se entregar aos seus mais variados sentimentos por Diadorim, pela internalização do sentimento de culpa, por se sentir impedido pelas interdições e regulações de leis em torno do sexo. Já dona Senhora pôde materializar o assanhamento de suas carnes, a embolar-se nos braços do marido/amante. Trata-se de uma mulher ativa na entrega de seus desejos e sentimentos, de forma que o “sabor, tato e olfato” vão se misturar em “seu corpo que se avivava e fremia, ao calor das vibrações” (CS, p. 61), mas, em determinado momento, o modo como ela realiza seus desejos só vem como relato de suas memórias, o que também vem se configurar em incertezas, face às limitações que ronda a mulher.

A luta de Riobaldo contra seus próprios desejos é fruto do que internaliza das normas estabelecidas em torno das relações sexuais ou da vida íntima. O que sente por Diadorim fica preso dentro de si, revelado apenas via lembranças, que ora também lhe faltam e lhe impedem de contar pelo “exato” a sua existência, uma vez que o esquecimento também surge como elemento perturbador que impede o encadeamento lógico de seu contar. Nesse ponto, observamos que a obra de Rosa convida o leitor à reflexão, deixando-o diante de uma escrita literária que cumpre a sua tradição estético-discursiva: a do campo das contradições e da ambivalência de sentido. O lado obscuro do homem estaria sendo (re) visitado a cada nova ideia gerida pela linha afinada dos limites, mediante o lado dos “segredinhos” e “dos vícios desencontrados”, face às intervenções sociais e os tabus criados historicamente.

O jagunço, de *Grande Sertão*, e dona Senhora, de *Cartilha do Silêncio*, participam de um drama em que a rejeição e o desejo não correspondido lhe trazem desconforto no corpo e na alma, porque o mundo de fora os regula e os culpabilizam. Estão presos aos códigos e intervenções sociais, tendo a convenção imediata apenas pela força de suas memórias e de suas imaginações. Rosa expõe o dilema da homoafetividade, dando ao narrador-personagem uma configuração presa a tabus e às interdições sociais, o jagunço não se permitiu mergulhar em uma relação amorosa com outro de mesmo sexo, vivendo entre a verdade de seu desejo e a culpa internalizada. É um tema ainda muito discutido nos dias de hoje, polêmico e de represália. Já na *Cartilha*, observamos que

Dantas coloca em cena a mulher casada, igualmente com pudores a zelar numa sociedade de valores pré-estabelecidos.

Mediante a ideia do movimento do jogo erótico, buscamos ver, nos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Cartilha do Silêncio*, o modo como Guimarães Rosa e Francisco Dantas tratam do amor e das relações afetivas. A atração sexual é um dos vários elementos recorrentes nas obras. Ela está presente no sertão rosiano, embora o ato não tenha chegado a se efetuar, porque o ocorrido se faz com a tônica do erótico, que é uma presença que se dá numa relação de jogo de desejo e de sedução entre os envolvidos. De acordo com o que lemos, o desejo ardia em Riobaldo que ainda chegou a tentar por várias vezes sufocá-lo, mas outras tantas vezes quis vivê-lo. Sua atração não segue o seu percurso natural porque Diadorim não vacila da vigilância. Riobaldo recua de seu querer, todavia não de boa vontade, porque vivem sempre na zona de conflito.

As palavras do narrador atravessam o sertão deixando “rastros” do amor homoerótico, traduzido em Diadorim, “tão bonito” quando “relume” em “brasas” acesas na “feição fina”. Suas vontades são intensas, mas não permissivas, porque se depara com um mundo de proibições, daí a não aceitação de ver sucumbir as suas “machezas”, em função das normas de condutas impostas socialmente. São “imposições sobre as quais repousa o mundo da razão” (BATAILLE, 2004), que parece funcionar como livro de cabeceira de Riobaldo, ao mesmo tempo como fardo pesado. É o que também analisamos na obra de Francisco Dantas. Nela, o estado de retenção do sentimento erótico, visto na personagem dona Senhora, nos sugeriu que nela residem prazeres escondidos por trás da imagem da dona de casa e de mulher casta, representada pela expressão do nome “Dona Senhora”. Cambiante em sua singularidade, seu desejo represado vem à expressão do romance sob o signo das contradições da existência, entre a aparência e o que se oculta nela. Trata-se de uma identidade multifacetada, que logo se opõe à natureza imutável e imóvel prevista na racionalização dos códigos de condutas sociais.

Considerando o contexto de início do século XX – 1915 - que serviu de ambientação ao romance de Dantas, o que dona Senhora traz de representação do desejo feminino e dos desejos mais íntimos, conforme seus relatos revelaram, acena para a constituição de uma mulher moderna no seio opressor da sociedade tradicional. Vimos suas ideias como um anúncio (registro) de quem está à frente das outras mulheres. Acredita que não “precise de permissão” para se lançar aos seus desejos mais íntimos porque seu casamento impôs respeito, não para ser “freira de convento”, mas para apurar os mandos de seu corpo. Semelhantemente às tensões vividas por Riobaldo, dona Senhora

também se encontra diante do paradoxo, tamanha a corda bamba de suas vontades: de um lado, ela é obrigada a “conservar a disciplina” imposta à mulher de seu contexto, tendo que silenciar seus sentimentos e emoções; de outro, “nunca se acostumou” a esconder-se dentro de si mesma, por isso não quer esperar pelas iniciativas do marido.

No decorrer de nossa análise procuramos demonstrar, portanto, que as obras investigadas se inscrevem sob o princípio da não imobilidade, da alegoria do movimento circular em torno do que vivem suas personagens, de uma memória que escapa ao encadeamento lógico da matéria recordada, porque feita de “retalhos” e esquecimento, de desejos sentidos e silenciados, de um tempo conjugado a outros tempos, do ir adiante e do recuo imediato. Para nós, tal estado de coisas presente no *Grande Sertão* e na *Cartilha* encerra as tramas narrativas numa representação literária daquilo que é fluxo, em favor e em desfavor da matéria mutável, porque o narrar é “movimentado todo-tempo” (GSV, p. 486), privilegiando o díspar e o heterogêneo.

Referências

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.
- ALBERIONI, Francesco. *O erotismo*; tradução de Elia Edel. – Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 19 livros de poesia I*. Rio de Janeiro: José Olympio – Brasília: INL, 1983.
- ANDRADE, Mário de. Frederico Paciência. In: *Contos Novos*. Edição Comemorativa aos 70 anos da morte do escritor. São Paulo, Poeteiro editor digital, 2016.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: *Sentido da formação*. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 7-66.
- ARAÚJO, Fernando Antônio de. *Os quatro elementos do Grande Sertão: Veredas de sua gênese narrativa*. Belo Horizonte, 2010.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan./abril, 2008. Editora UFPR.
- _____. *Tradição regional e processo de modernização: tensões da literatura no Rio Grande do Norte*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/xvii.html>>. Acesso em: 29 mai. 2018.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado Romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, Nº 40, novembro 1994, pp. 7-29.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. – São Paulo: Escala Educacional, 2006. – (Série Nossa Literatura).
- ASSUMPÇÃO, Deise A. M.; PIRES, Marisa C.; QUEIROZ, Vagner C. O amor em Sertão: Veredas. In: DUARTE, Lélia Parreira et ali (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000.
- AZEVEDO, Aluizio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*: [tradução Antonio de Pádua Danesi: revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio.] – São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed - São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra – 2 Ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo, Editora: 34, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. – 20. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. In: CADERNO DE LITERATURA BRASILEIRA. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, João Guimarães Rosa, Instituto Moreira Salles, números 20 e 21 – Dezembro de 2006.

BARBIERI, Cibele Prado. Que culpa tem o eu...? In: PERES, Urânia Tourinho (org.). *Culpa*, – São Paulo: Escuta, 2001, p. 23-35.

BARTHES, Roland. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*; tradução de Cláudia Fares. – São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRINI, Beatriz (org.). *Convivendo com Guimarães Rosa: Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: EDUC, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. Jeremias. In: Antigo Testamento. Edição Revista e Corrigida, Rio de Janeiro: Fecomex, 1997.

BOLLE Willi. *Grandesertão. br*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

BORGES, JORGE Luís. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*, volume 2 – São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRACHER, BEATRIZ. *Meu amor*. – São Paulo: Ed. 34, 2009.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4 Ed – São Paulo: Contexto, 2007.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. *Labirintos da Memória: Quem sou?* – São Paulo: Paulus, 2008. – (Coleção questões fundamentais do ser humano 7).

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30.* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade.* Tradução Roberta Bami. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo.* São Paulo: ed. Giostri, 2015.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica.* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349. V. 6.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: _____. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.* São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Signos)

_____. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial. Qohélet = o-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial,* colaboração de J. Guinsburg. – São Paulo: Perspectiva, 2004. – (Signos: 13).

CANDAU, Joël. *Memória e identidade.* Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese.* São Paulo: Nacional, 1964, p. 119-40.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da Literatura Brasileira.* 7ª Ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

_____. *Iniciação à literatura brasileira.* Resumo para principiantes. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. A literatura e a formação do homem. In: *Remate de males.* Unicamp: IEL. Revista do departamento de teoria literária, 1999, p. 81-89.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* 6 ed. Belo Horizonte; Ed. Itatiaia, 2000, v. 1.

_____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária.* – 12ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. [et al.]. *A personagem de ficção*. -12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. – (Coleção debates).

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. Editora Unisinos, 2003.

CASADO, Maria da Penha. Bradamante e Diadorim, ou do amor e seus rodeios. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa (3:2004: Belo Horizonte). *Veredas de Rosa III*. Org. Lélia Parreira Duarte. Et al. – Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2007.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto [et al.]. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.

_____. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. – 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 17-34.

CHIAPPINI, Lúcia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, nº 15, 1995, p. 153-159.

CORREIA, Natália. *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. – 3ª ed. – Antígona/Frenesi, 2005.

CORTÁZAR, Júlio. *Aulas de literatura*. Tradução Fabiana Camargo. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Obra Crítica*, volume 1. – Edição de Saúl Yurkievich; tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de viator. In: PASSOS, Cleuza Rios Pinheiros (et. ali). *Caderno de Literatura Brasileira*. Edição especial, comemorativa dos Cadernos de Literatura Brasileira, nº 20-21 – Dez. 2006, p. 10-55.

D' ANDREA, Moema Selma. *A tradição re (des)coberta: Gilberto Freyre a tradição regionalista*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral, memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o Medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. Trad. Álvaro Lorencini. Bauro/SP: EDUSC, 2003. Vol. I.

DIAS, Valdenides Cabral de Araújo. *O corpo erótico na poética de Gilberto Mendonça Teles*. – Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2009.

DOSSE, Francois. *História e Ciências Sociais*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Edusc, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira (org). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000.

ENTEVISTA concedida ao Jornal O Galo, ano XI – n] 2 – fevereiro, 2000.

FACIOLI, Valentim. –*Ecos regionalistas em equilíbrio instável*. Jornal da Tarde: São Paulo, 05/04/97, secção “Caderno do Sábado”, p. 04.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O Sertão*. De José Lins do Rego a Ariano Suassuna. Espaço regional, Messianismo, Cangaço. Recife: Editora da UFPE, 2006.

FARINACCIO, Pascoal. Francisco Dantas – *Cartilha do Silêncio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. [Sinopse] – incluída em 23/03/2005. Em Crítica & Companhia. Campinas/ São Paulo – Brasil. Ano nº VI – 2010 – ISSN: 1808-317X.

FERNANDES, ANNIE GISELE. *Universalidade e especialidade de um topos em Guimarães Rosa e Eça de Queiroz*. In: Veredas de Rosa III. (Org. Lélia Parrera Duarte et al). Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2007, p. 89-95.

FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas de Jorge Fernandes*. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

FILHO, José Moura Gonçalves. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 95-124.

FONSÊCA, Joseana Souza da. *Espaço literário e identidade em Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas. Interdisciplinar, Ano 5, v. 10, jan-jun de 2010, p. 317-331. Disponível em: < <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1275/1111>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

FREYRE, Gilberto. Ação regionalista no Nordeste. In: _____. *Tempo de aprendiz*: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Organização de José Antônio Gonçalves de Mello. São Paulo: IMBRASA/Brasília: INL, 1978, v. 1, p. 339-340.

_____. *Região e tradição*. Prefácio de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago; Ed. Standard Brasileira, 1980, v. XIV, p. 270-291.

_____. *O mal-estar na civilização*. Comentários e notas de James Strachey em colaboração com Anna Freud. Rio de Janeiro, 1969: Imago Editora Ltda. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. VI XXI

_____. *Totem e Tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. – Rio de Janeiro: Imago Ed.: 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O impossível retorno*. *Mitologia Rosiana*. São Paulo: Ática, s/d.

_____. Rapsodo do sertão: a lexicogênese à mitopoese. In: PASSOS, Cleuza Rios Pinheiros (et. al). *Caderno de Literatura Brasileira*. Edição especial, comemorativa dos Cadernos de Literatura Brasileira, nº 20-21 – Dez. 2006, p. 144-185.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo, *O mal Radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Biblioteca básica).

GUERRA, Gregório Matos. *Obra Poética Completa*. São Paulo: Ed. Record, 1991.

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

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HOLANDA, Lourival. *Sertão: entre pedras e parabólicas*. In: Criativa. Número 6 | out/nov/dez 2011. Disponível em: < <http://www.coletiva.org/index.php/artigo/sertao-entre-pedras-e-parabolicas/>>. Acesso em 06 jun. 2018.

_____. Entrevista de Lourival Holanda concedida ao Diário de Pernambuco. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2016/05/22/interna_viver,145301/quando-o-sertao-virou-mar.shtml>. Acesso em 06 jun. 2018.

_____. *Os manuscritos literários: memória em processo*. In: Manuscrita. Revista de crítica genética, n. 32 • 2017, p. 10-22.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

KEHL, Maria Rita. *Masculino/Feminino: O olhar da sedução*. In: O Olhar. Org.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. Série Princípios. Ed. Ática, 1986, São Paulo.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. - Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o modernismo*. - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia* [Tradução Procópio Abreu]. – Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. 4ª ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Jozailto. *Cartilha sem espaço para compaixão*. A Tarde Cultural. Salvador, 31 de maio de 1997, pp. 09-10.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. *Dialegoria: a alegoria em Grande Sertão: Veredas e em Paradiso*. João Pessoa: Idéia, 2004.

_____. *O Senhor do Fogo. A narrativa em Meu Tio o Iauaretê*. In: CORDIVIOLA, Alfredo;

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2001.

MEDINA, Fabiana Grazioli. *Diadorim: Um amor em suspenso*. São Paulo: Educ, 2004.

MEDEIROS, Maria Helissa de. *Cartilha do Silêncio: Sob o signo da modernidade e da memória*. Natal, RN, 2014.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *Diadorim: corpo nu da narração*. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa. (1998: Belo Horizonte). Veredas de Rosa. Org. DUARTE, Lélia Parreira. Et al. Belo Horizonte: PUC – Minas, CESPUC, 2000.

NASCIMENTO, Zaeth Aguiar do. *Diadorim: uma estranha revelação* – João Pessoa: - idéia, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Rideel, 2005.

NOVAES, Adauto. Et al. – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 143-171.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

OLIVEIRA, de Luiz Cláudio Vieira de. Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, 2006, v. 12. FUMEC. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em 02 mar. 2018.

OLIVEIRA, Izabel Cristina da Costa Bezerra. *A dupla poética do silêncio: uma análise de Fogo morto e Cartilha do silêncio*. Natal, RN, 2010.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- PAZ, Octavio. *A dupla chama*; tradução Wladir Dupont – São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERES, Urânia Tourinho (org.). *Culpa*, – São Paulo: Escuta, 2001.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado* São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos; 160).
- PÓLVORA, Hélio – *Soprar nas brasas da memória*. A Tarde Cultura. Salvador, 31 de maio de 1997, pp. 08-09.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.
- QUEIROZ, Raquel de. *O Quinze*. – 74ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Posfácio de Luiz Antônio Lafetá. ilustrações de Darel. 32ª ed. Rio, Record (1978).
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RÖHRIG, Christine. *Fausto/ Johann Wolfgang Goethe: recontado por Christine Röhrig; ilustrações Lúcia de Figueiredo* – São Paulo: Girafinha, 2006.
- ROSA, J. Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Imago, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, (Debates), p. 75-97.
- SANTOS, Albaniza Alves dos. *Grande Sertão: Veredas e Don quijote de La Mancha: melancólicos em trânsito*. – Natal, RN, 2009.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia a diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. – Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHWARTZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCRIPTA, v. 1, n. 1, 1997. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Desejo homoerótico em Grande Sertão: Veredas*. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/25/13>>. Acesso em 02 abr. 2018.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo, L&PM Editores, 1986.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura Homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

TREVISAN, Dalton. Capitu sou eu. In: *35 noites de paixão: contos escolhidos*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009, p. 142-149.