

Letícia Malloy  
Organização e Apresentação

na  
Literatura,  
os espaços

Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2019

Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo

Projeto gráfico: Antonio K.valo

Revisão: Maria Elisa Rodrigues Moreira

MALLOY, Letícia

Na literatura, os espaços / org. MALLOY, Letícia - Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2019. 64 p.

ISBN: 978-65-81017-01-9

1. Literatura Brasileira. 2. História e Crítica. 3. Crítica.  
1. Título

CDD: B869

CDU: 82.09

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais  
Av. Dr. Laerte Vieira Gonçalves, 466 | Santa Mônica  
CEP: 38.408-176 | Uberlândia - MG  
CNPJ: 33.713.941/0001-21  
*Printed in Brazil / Impresso no Brasil*

[www.osexodapalavra.com](http://www.osexodapalavra.com)

## CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim  
Ana Maria Colling  
André Luiz Mitidieri  
Andréa Sirihal Werkema  
Antonio Fernandes Junior  
Cíntia Camargo Vianna  
Cláudia Maia  
Cleudemar Fernandes  
Davi Pinho  
Djalma Thurler  
Eliane Robert de Moraes  
Eneida Maria de Souza  
Flávia Teixeira  
Flávio Pereira Camargo  
Joana Muylaert  
Karla Cipreste  
Larissa Pelúcio  
Leandro Colling  
Leonardo Mendes  
Luciana Borges  
Maria Elisa Moreira  
Nádia Batella Gotlib  
Patrícia Goulart Tondinelli  
Paulo César Garcia  
Renata Pimentel  
Ruth Silviano Brandão  
Telma Borges  
Vinícius Lopes Passos

## CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo  
Leonardo Francisco Soares  
Ivan Marcos Ribeiro

na  
literatura,



os espaços

Letícia Malloy  
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO

Uberlândia - MG

2019

sexo<sup>o</sup> da  
PALAVRA

# A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Idealizadora / Diretora da Coleção

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
O RECADO DO ESPAÇO	
ESPAÇOS DE REINVENÇÃO DO MUNDO: A FORMAÇÃO DE ILHAS EM TRADIÇÕES LITERÁRIAS OCIDENTAIS	10
	Letícia Malloy
A ILUSÃO DA CASA: O ESPAÇO DO SOBRADO EM <i>O TEMPO E O VENTO</i> , DE ERICO VERISSIMO	24
	Márcio Miranda Alves
O ESPAÇO NA FICÇÃO DE GUIMARÃES ROSA: O SERTÃO COMO PROJETO LITERÁRIO	35
	André Tessaro Pelinser
O PRAZER NEGATIVO NO ESPAÇO DO NADA: A PAISAGEM SUBLIME NO DELÍRIO DE BRÁS CUBAS	49
	Vitor Cei Regina Sanches Xavier
SOBRE OS AUTORES	64

# APRESENTAÇÃO

## O recado do espaço

Em *O discurso e a cidade*, Antonio Candido (1993, p. 9-10) afirma que “[...] uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária.” Na esteira da proposição formulada por Candido, cumpriria ao crítico levar em conta que se o mundo ficcional, edificado com base em modulações e transfigurações de aspectos do real, implica de um lado escolhas sobre a organização temporal e aspectos morais e físicos compositivos das personagens, de outro demanda que tempo e seres estejam articulados a alguma sorte de estruturação espacial.

Embora Candido ressalte a função crítica de iluminar o mundo disposto no texto literário, discutindo para isso suas aproximações e dissonâncias em relação a uma realidade originária e considerando de maneira orgânica as categorias narrativas encontradas no texto, há que se notar que algumas dessas categorias têm recebido da crítica literária, ao longo das últimas décadas, tratamentos mais detidos e sistematizados do que outras. Isso se confirma, por exemplo, no artigo intitulado “O lugar teórico do espaço ficcional nos Estudos Literários”, publicado em 2010 na *Revista da Anpoll*, em que Marisa Gama-Khalil avalia uma maior atenção conferida pelas principais tendências críticas do século XX a questões relativas ao tempo, em detrimento do espaço. Reportando-se a Michel Foucault, Gama-Khalil (2010, p. 216) assinala a prevalência de perspectivas teórico-críticas que se atêm à análise da relação entre literatura e tempo, não obstante a força decisiva do espaço na construção do universo ficcional.

No contexto dos Estudos Literários desenvolvidos no Brasil, sistematizações sobre espaço e ambientação como as

encontradas em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins – referida, aliás, no primeiro ensaio deste volume –, bem como pesquisas sobre teorizações acerca do espaço levadas a cabo por professores como Luis Alberto Brandão Santos contribuem para reduzir desequilíbrios quanto à apreciação das categorias narrativas e para o adensamento das discussões relativas ao espaço. Este volume busca ofertar contribuições à questão.

*Na literatura, os espaços* se compõe de quatro ensaios, nos quais a discussão sobre o âmbito espacial do narrado, em suas diferentes expressões e modos de organização, é associada à análise de facetas da tradição literária. Assim é que o volume tem início com o exame do espaço narrativo insular em unidades representativas de tradições como a inglesa, a brasileira, a italiana e a argentina, segue com a análise do espaço de um sobrado disposto à maneira de dobradiça entre as esferas pública e privada em *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, avança pelas justaposições de espaço geográfico e espaço simbólico no sertão de Guimarães Rosa e culmina com a voluptuosidade de um espaço correspondente a não menos que o Nada no machadiano delírio de Brás Cubas.

Nos ensaios de Márcio Miranda Alves, André Tessaro Pelinser, Vitor Cei e Regina Sanches Xavier, como também no texto de minha autoria, o espaço é tomado por categoria-chave para o ingresso em domínios ficcionais tão díspares quanto a ilha e o sertão rosiano. Um fio, porém, perpassa os quatro estudos ao apresentar relações entre espaço e focalização e ao abordar a conseqüente humanização do espaço pela mirada das personagens. Nesse sentido, o espaço insular se perfaz pelo olhar do sujeito que, na ilha ou em situação de insulamento, faz uso da linguagem para (re)criar sua relação com o entorno; o espaço da casa, em Erico Verissimo, é composto pelas decisões da linhagem dos Terra Cambará, as quais, por sua vez, são seguidamente projetadas à vida da comunidade de Santa Fé; o espaço do sertão se agiganta pela

construção de idiosincrasias socioculturais dos sujeitos que atravessam a ficção rosiana; o Nada, por fim, é a um só tempo espaço e personagem consubstanciados em Pandora, mãe e vetor de disrupção da existência.

Ao relacionarem espaço a modos de percepção deste, as reflexões propostas em cada ensaio mostram pertinência por irem ao encontro de uma das inquietações nucleares formuladas por Osman Lins a respeito do espaço romanesco barretiano. Lins (1976, p. 69) indaga, em texto que se tornou referência para a análise do espaço no texto literário, “[...] como devemos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço.” A relação de contiguidade – ou mesmo a situação de unidade – entre o ente e o universo em que se expressa é tomada nos textos deste volume como o mundo novo cujo recado, nos termos de *Candido*, cabe ao crítico deslindar.

**Letícia Malloy**

# ESPAÇOS DE REINVENÇÃO DO MUNDO: A FORMAÇÃO DE ILHAS EM TRADIÇÕES LITERÁRIAS OCIDENTAIS

**Letícia Malloy**

Em *Nenhuma ilha é uma ilha – Quatro visões da literatura inglesa*, Carlo Ginzburg discorre sobre textualidades, literárias ou não, que sugerem o caráter não insular da literatura inglesa. Já nas páginas introdutórias, o historiador italiano associa a ideia de insularidade aos sentidos de independência e encerro para questioná-la e, em seguida, advogar que uma obra como *Utopia*, publicada por Thomas More em 1516, deveria ser lida em diálogo com sua possível linha de parentesco continental, consubstanciada nos ensaios de Michel de Montaigne (GINZBURG, 2004, p. 13). Os exemplos analisados por Ginzburg ao longo de quatro ensaios vão ao encontro da compreensão, visitada sob variados matizes por distintas correntes críticas ao longo do século XX, de que as leituras da tradição literária e as aproximações intertextuais que lhes são subjacentes têm suas possibilidades continuamente submetidas a revisões e ao apontamento de novas relações.

Com efeito, as dinâmicas de análise e interpretação das unidades compositivas de uma tradição literária, bem como seu cotejo com o que, sob a perspectiva eliotiana, pode-se denominar “texto novo” (ELIOT, 1950, p. 51), mostram que o campo literário tem seus limites manejados a partir de sistemas de trocas que ultrapassam o âmbito regional ou nacional. Pensar a recepção de um texto – seus processos de legitimação, as interlocuções a partir das quais é lido ou mesmo sua obliteração – demanda considerar que esse texto se insere em uma espécie de mapa em que trajetos são seguidamente feitos e refeitos levando-se em conta, para além da construção de identidades culturais e da delimitação de territórios políticos, as inúmeras possibilidades de percurso entre aquele texto e os modos de leitura das séries literárias.

Os termos iniciais deste ensaio se assentam, desse modo, na consideração da natureza relacional do fato literário. Dado seu objetivo de, no volume *Na literatura, os espaços*, refletir sobre espacialidades insulares em suas dimensões física, corpórea e textual, parece adequado realçar, de início, a natureza não insular do texto literário. Para isso, faz-se uso de uma metáfora fundamentalmente espacial. Com essa metáfora, afirma-se que a construção de modos de leitura da tradição literária, bem como os percursos reflexivos sobre o lugar de cada unidade que a compõe, assemelham-se às rotas

de mapas portulanos (Fig. 1), isto é, mapas de orientação náutica elaborados notadamente nos séculos XIII e XIV. Segundo observa Margarita Zamora,

A expressão “carta-portulano” proveio da palavra *portolano* e refere manuais de direcções [*sic*] manuscritos, que geralmente se considera serem precursores dos roteiros portugueses de finais do século XV e do século XVI (Cortesão, 1909). Estas cartas acompanhavam as indicações escritas que registavam os dados relativos a características costeiras, portos, ilhas, ventos, correntes, distâncias, etc., baseados no conhecimento prático adquirido através da navegação efectiva [*sic*]. (ZAMORA, 1993, p. 120, grifo original).



Figura 1 - Mapa portulano elaborado por Caloiro e Oliva Placido (1646).  
Fonte: Página oficial da Fondazione Musei Civici Venezia

Vale notar que os mapas portulanos não possuíam o objetivo de apresentar pontos fixos, mas sim linhas de rumo para o desbravador, isto é, o sujeito da “navegação efetiva”. Traçadas como teias de aranha, aquelas linhas partiam, em um só mapa, da representação de várias rosas-dos-ventos. Justamente por se tratarem de cartas de deslocamento, os mapas portulanos não possuíam uma versão acabada: eram elaborados e redesenhados à medida que se traçassem rotas entre um ponto de partida e novos destinos. De maneira similar, as diferentes abordagens teórico-metodológicas propõem e rediscutem tracejados entre textos literários pertencentes a uma mesma tradição ou a tradições distintas.

A natureza relacional do texto deve ser considerada, também, quando da reflexão sobre eixos temáticos e espacialidades sistematicamente visitadas pela literatura ao longo do tempo. Dentre esses eixos e espacialidades, destaca-se aquele referente à ilha e a suas significações. Textos pertencentes a tradições literárias distintas, organizados a

partir dos *topoi* da ilha e do insulamento, podem ter linhas tracejadas entre si, à semelhança do procedimento de elaboração de rotas nos antigos mapas portulanos.

Um ponto de partida para o esboço de traçados orientados pelas ideias de ilha e de insulamento no âmbito literário é ofertado por Gilles Deleuze em ensaio intitulado “Causas e razões das ilhas desertas”, redigido na década de 1950. É de Deleuze a compreensão de que a formação de ilhas, sejam estas continentais ou oceânicas (DELEUZE, 2004, p. 11), implica estágios intercalados de “separação e recriação” (DELEUZE, 2004, p. 12). Se a princípio o francês se reporta a um fenômeno pertinente ao âmbito da geografia, em momento posterior aqueles processos de separação e recomeço são associados à imaginação humana expressa por meio da mitologia e da literatura. Nas esferas mitológica e literária, segundo a compreensão de Deleuze, o sujeito pode proceder de modo semelhante à dinâmica de formação de ilhas. É imperativo observar que, embora se refira a reinícios “do zero” (DELEUZE, 2004, p. 12), o filósofo pondera que nenhum recomeço descarta por completo o que existia anteriormente. A ilha e as dinâmicas que lhe são análogas consistem em “[...] material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo” (DELEUZE, 2004, p. 16).

É também de Deleuze a ponderação de que o espaço da ilha, assim como os estágios sucessivos de encerramento e abertura que a constituem, existem sob tal estatuto por receberem sentidos atribuídos pela percepção humana. Nesse caso, a ilha reside tanto em espaço resultante de fenômenos físicos quanto em espaço organizado pelo fenômeno da linguagem e a partir da experiência – ou da cogitação da experiência – de insulamento:

Já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo. Já não é a ilha que se cria do fundo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas. Então, por sua conta, o homem retoma um e outro dos movimentos da ilha e o assume sobre uma ilha que, justamente, não tem esse movimento [...]. (DELEUZE, 2004, p. 12).

À óptica proposta por Gilles Deleuze em “Causas e razões das ilhas desertas”, pode-se conciliar a perspectiva de Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger em “Les possibilités d’une île. L’utopie vers l’hétérotopie”. Ao apresentarem uma revisão de escritos que tratam da ilha e de temas que se organizam a partir de espacialidades insulares, os pesquisadores canadenses apontam para a coexistência de traços de concentração e de expansão semelhantes à dinâmica deleuziana de separação e recriação:

Sob diferentes formas, os analistas da ilha aceitam geralmente o duplo estatuto desse espaço. Estar só ou perdido / recomeçar do zero, recriar, disse Deleuze, o que Anne Meistersheim formula em outros termos: “Se as ilhas bem são ‘encerramentos’, elas são também, evidentemente, ‘abertura’.” (1993:112).<sup>1</sup> (DOYON-GOSSELIN; BÉLANGER, 2013, p. 2, tradução nossa).

Examinada segundo aquele “duplo estatuto”, em que se encerra e torna a abrir-se continuamente, a ilha se investe de notável diversidade de tratamentos na tradição literária à medida que se afigura ora como espaço físico, ora enquanto traço determinante de processos de caracterização ou como situação de escrita experimentada por personagens. Sua presença na composição literária persiste, assim, tão passível de explorações quanto no momento em que, pela inventividade de Homero, Ulisses governou a ilha de Ítaca e, antes de para esta retornar, viu-se obrigado a viver na ilha de Calipso. Mesmo que visitado exaustivamente desde então, o espaço narrativo insular e seu tema correlato, o insulamento, deixam-se ver sob luzes que ainda logram revelar algo de diferenciado.

Observa-se que tanto no ensaio de Deleuze quanto no estudo de Doyon-Gosselin e Bélanger a ilha é relacionada essencialmente a dinâmicas de encerramento e abertura, de segregação e posterior criação de diálogos com o entorno. Quanto a essa perspectiva, uma ressalva merece ser feita. Se aqueles ensaios – notadamente o de Gilles Deleuze – tornaram-se fundamentais a abordagens que viessem a propor relações entre o espaço insular e a condição humana, também é procedente lembrar que a associação entre ilhas e experiências de término e recomeço já havia sido explorada, séculos antes, por Thomas More.

Em *A Utopia*, texto em que a escrita criativa se mescla a uma sistemática crítica social, política, cultural e religiosa sobre a Inglaterra do século XVI, uma extensão de terra é separada do continente mediante grande esforço físico empreendido por seus habitantes. Com sua segregação do território a que se vinculava, a ilha criada, a partir de então conhecida pelo nome de Utopia, resulta em país consideravelmente diverso daquilo que existe em suas proximidades. Pelo estabelecimento de uma distinção significativa, fundada tanto na nova configuração do espaço físico quanto na afirmação das diferenças identitárias do povo de Utopia, torna-se possível à ilha apresentada no texto de More considerar novos termos para se relacionar com o que está em seus arredores. Na passagem referente à definição das fronteiras de Utopia, o narrador registra informações

---

1 No original : « Sous différentes formes, les analystes de l'île acceptent généralement le double statut de cet espace. Être seul ou perdu / repartir à zéro, recréer, disait Deleuze, ce qu'Anne Meistersheim formule en d'autres termes : « Si les îles sont bien “fermetures”, elles sont aussi, et tout aussi évidemment “ouverture” ». (1993 : 112).

fornecidas pelo personagem Rafael Hitlodeu, religioso que lá teria habitado:

A crer no que dizem, e que, aliás, em parte, é confirmado pela configuração do território, nem sempre a Utopia foi uma ilha. Foi o rei Utopos que dela se apoderou e lhe deu o nome (pois até aí se chamava Abraxa), transformando o povo rude e selvagem que a habitava num povo com uma civilização perfeita, que em muitos pontos ultrapassa a de todos os outros povos.

Logo que penetrou na então península e, vencedor, se apoderou dela, ordenou que se cavasse e se cortasse um istmo de quinze milhas de comprimento que ligava a península a outras terras. Assim, o mar cercou a terra da Utopia. Empregou nesta tarefa não só os habitantes da ilha, como os seus próprios soldados, a fim de os primeiros não pensarem que impusera tal trabalho como humilhação e insulto. Tão grande era o número de braços que o trabalho se concluiu com extrema e surpreendente brevidade. De tal modo que nos povos vizinhos, que a princípio zombavam e consideravam vã e louca esta empresa, em breve o deboche se transformou em espanto e em receio. (MORE, 2008, p. 53-54).

Veja-se que, já em *A Utopia*, o acontecimento de segregação e fechamento é marcado pela característica da transitividade. O país fundado por Utopos se recolhe, reinventa-se para em seguida estabelecer vínculos, sob novas premissas, com outros espaços e povos. Ao discorrer sobre um lugar imaginado, More objetivou tratar de usos, costumes e normatividades éticas e jurídicas que assinalassem possibilidades a princípio melhores que as verificadas no quadro histórico em que escreve. A referência à constituição de uma ilha como espaço narrativo e à reinvenção das dinâmicas de existência de um povo lhe serve, assim, como instrumental para a exposição de alternativas ao modo de vida sedimentado na Inglaterra de seu tempo. Daquele instrumental, podem-se extrair rendimentos que provavelmente se estendem para além dos objetivos primeiros do texto de More. Dentre aqueles rendimentos, encontra-se a possibilidade de construção de símiles e metáforas que se reportem à ideia de formação das ilhas.

Sustentar que textos são (como) ilhas – não a partir do sentido estrito de independência e encerro aludido por Carlo Ginzburg, mas com fundamento no entrelace de estágios de segregação e recriação propostos por Deleuze e por Doyon-Gosselin e Bélanger – e, bem assim, que homens são (como) ilhas, ressaltando-se com isso que a marca da insularidade pode estar presente tanto nas dimensões geográfica e textual

da narrativa quanto na caracterização de personagens, implica retomar aquela passagem específica do texto de More em que Utopia é criada por um ato de rompimento em relação à península. Implica, também, notar que esse ato de rompimento é sucedido por uma nova leitura da paisagem e pela consolidação de novas relações entre territórios. O país de Utopos, após o processo de separação física e a fundação de uma nova ordem política, jurídica, cultural e socioeconômica, passa a ser tomado por “[...] civilização perfeita, que em muitos pontos ultrapassa a de todos os outros povos”. Do continente, é avistado com o “espanto” e o “receio” do estrangeiro.

Seja como espaço geográfico, seja como metáfora associada a textualidades e a procedimentos de caracterização de personagens, a ilha se mostra continuamente pródiga em possibilidades de abordagem. Estudos desenvolvidos no âmbito da geografia também são indicativos dessa prodigalidade. É o que observa Umberto Eco em *História das terras e lugares lendários*, publicado em 2013. Após discorrer sobre espaços insulares como as Ilhas Afortunadas, Atlântida e as ilhas da Utopia, o escritor italiano pontua que, mesmo nos dias atuais, em que a técnica torna viável referenciar cada canto da Terra, a delimitação de ilhas continua a dar ensejo à reformulação de dados e a novas elaborações cartográficas. Eco lembra que,

Como dizia Plínio (II, 96), certas ilhas flutuam sempre. Por outro lado, algumas ilhas-fantasma ainda continuaram a surgir também em nosso século e até nos atlas mais qualificados – naturalmente, sempre perto da Terra Austral. É de 2012 a revelação, por parte de pesquisadores da Universidade de Sydney, de que Sandy Island, ilha do Pacífico sul, situada por vários mapas entre a Nova Caledônia e a Austrália, não existe de fato, e que qualquer verificação na área teria mostrado que não só não existe, como também não poderia ter sido coberta pelas águas, dado que o mar ao redor tem profundidade constante de 1.400 metros. Mas casos análogos já tinham acontecido com várias pretensas ilhas, como Maria-Theresa e Ernest-Legouvé (situadas, entre meados do século XIX e início do XX, entre Tuamotu e a Polinésia francesa), Jupiter Reef, Wachusett, Rangitiki, cuja existência ninguém conseguiu provar, mas que alguns mapas ainda registram (Wachusset Reef, por exemplo, ainda constava da edição 2005 do *National Geographic Atlas of the World*).

E assim, coisa que Plínio não poderia prever, também os mapas flutuam sempre. (ECO, 2013, p. 338).

É oportuno observar que Umberto Eco ressalta a maleabilidade das representações cartográficas, especialmente daquelas relacionadas a ilhas, e que, em 1994, anos antes da publicação de *História das terras e lugares lendários*, tenha realçado, em âmbito literário, uma maleabilidade não menos expressiva, fundada em uma tradição constituída por textos como *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe; *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe; *A ilha do tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson; e *A ilha do doutor Moreau* (1896), de H. G. Wells. No romance *A ilha do dia anterior*, Eco apresenta uma trama organizada em função do ímpeto de estudiosos, autoridades religiosas, estadistas e navegantes do século XVII de alcançar uma desconhecida porção de terra onde seria factível calcular as longitudes do globo. Como consequência, haveria a possibilidade de conquistar e melhor conhecer os territórios dominados, assim como atravessar os mares com maior segurança. A ilha, supostamente situada na longitude 180°, é avistada na paisagem pelo protagonista Roberto Pozzo de San Patrizio, que jamais a alcança.

A temática relativa à ilha é dilatada no romance de Eco e ultrapassa a corrida pela conquista daquela porção de terra por tantos cobiçada. Na narrativa, a ideia da ilha se abre à construção de metáforas e é relacionada a duas imagens, quais sejam, a de navio e a de mãe. No primeiro caso, iluminam-se circunstâncias referentes a um naufrágio. O protagonista, tendo sobrevivido à derrocada do *Amarillis*, a embarcação onde viajava, agarra-se a uma tábua que o leva não a terra firme, mas a outra embarcação. Impossibilitado de estar mais próximo da ilha pelos acidentes de relevo sob as águas, o navio *Daphne*, ancorado, torna-se ponto de chegada do nobre San Patrizio: “E orgulho-me, todavia, de minha humilhação, e por estar condenado a tal privilégio, quase desfruto uma salvação odiosa: acredito ser na memória humana o único exemplar de nossa espécie a ter naufragado num navio deserto” (ECO, 2010, p. 9). No segundo caso, elabora-se a metáfora de que a ilha é mãe e que, sendo lugar propício ao recomeço, ofereceria oportunidades de compreensão do mundo mediante novos fundamentos:

Se a ilha habitava o passado, aquele era o lugar que ele devia alcançar a todo custo. Naquele tempo, fora dos eixos, ele não devia encontrar, mas reinventar a condição de primeiro homem. Não moradia de uma fonte da eterna juventude, mas fonte em si mesma, a Ilha podia ser o lugar onde toda criatura humana, esquecendo o próprio saber desmedrado, encontraria, como um menino abandonado na floresta, uma nova linguagem capaz de nascer de um novo contato com as coisas. E com isso nasceria uma única, verdadeira e nova ciência:

da experiência direta com a natureza, sem que nenhuma filosofia a adulterasse (como se a Ilha não fosse pai, que transmite ao filho as palavras da lei, mas sim mãe, que o ensina a balbuciar os primeiros nomes). (ECO, 2010, p. 308).

A narrativa de Umberto Eco se vale da ilha enquanto espaço físico que convida personagens a determinarem a movimentação ou a se movimentarem em função do ganho de poder político, da aquisição de conhecimento científico ou da elucidação de valorações postas pelo viés religioso. À ilha da longitude 180° somam-se ilhas metafóricas, que corroboram os pares encerramento-abertura e término-recomeço encontrados quer na obra de Thomas More, quer nos ensaios de Gilles Deleuze e de Doyon-Gosselin e Bélanger. Na aproximação entre ilha e “navio deserto”, transportam-se a este os sentidos de término, clausura e incomunicabilidade, ao passo que na associação entre ilha e mãe retomam-se as facetas da abertura e do recomeço. Em detrimento da autoridade paterna, a que são associadas a cristalização de usos da linguagem e a sedimentação de um modo de organizar os saberes, entrevê-se a possibilidade de “balbuciar”, com o aval materno, novos princípios e bases de relação com o que está à volta.

A partir do exemplo de Umberto Eco, pontua-se que a narrativa literária do século XX conta com obras que, sob diferentes formas, reafirmam a dinâmica de separação e recriação associada à formação de ilhas. Por outro lado, o século XX também abriu caminho à apreciação da insularidade e da experiência de insulamento pelo viés da segregação e do encerramento, não necessariamente sucedido de estágios de abertura e de recomeço. No âmbito da literatura brasileira, é imperativo destacar o tratamento reservado ao insulamento na obra de Lima Barreto. No volume *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicado em 1976, Osman Lins faz referência a traços de insulamento na caracterização de personagens barretianas e em face destas identifica o que tratará sob a designação de “ilhamento”:

Notam-se, no livro, variações importantes de dois temas fundamentais: o do ilhamento (meio oculto sob outros, mais familiares e ostensivos); o da inoperância dos atos de cada personagem sobre o próximo e sobre o meio. Todos, em *Isaiás Caminha*, cruzam com outros e se vão, sem que o seu destino tenha sido afetado e sem que modifique o de ninguém. (LINS, 1976, p. 37).

Na obra de Lima Barreto, o fenômeno do “ilhamento” se perfaz pela caracterização de personagens como Isaiás

Caminha e Policarpo Quaresma. Cientes da própria solidão e da impossibilidade de uma comunicação e de trocas efetivas com outras subjetividades, não se comprometem com o empreendimento de esforços voltados à superação da precariedade dos diálogos que entabulam. Ainda sob a perspectiva de Osman Lins, os personagens na obra de Lima Barreto

[...] nunca se entrelaçam. Contíguos e sós, integram esta composição anômala e um tanto monstruosa, onde as várias unidades, isoladas – ignorantes ainda da própria solidão –, apenas se deslocam, modificando o conjunto, sem que haja acréscimos ou perdas espirituais nos seus deslocamentos. (LINS, 1976, p. 34).

Se no âmbito literário nacional a narrativa barretiana prenuncia, nas primeiras décadas do século XX, o ilhamento, o insulamento e a incomunicabilidade como temas de relevo para a literatura produzida nos anos posteriores, no contexto europeu o ensaísmo de Walter Benjamin, na década de 1930, assinala a incomunicabilidade como situação-limite confrontada por subjetividades expostas às trincheiras e ao gás mostarda durante a Primeira Guerra Mundial. Em “Experiência e pobreza”, publicado em 1933, Benjamin reflete sobre a situação de incomunicabilidade que compromete os combatentes e as gerações subsequentes:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência econômica moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

Note-se que as aproximações entre insulamento e experiência de incomunicabilidade assinaladas nos domínios do romance por autores como Lima Barreto e na esfera

ensaística por Walter Benjamin resultam no adensamento de um espaço cujas linhas se orientam pela corporeidade humana e por estados de ânimo, espaço este qualificado pela descrença em trocas sociais e emudecido pelo trauma. Sob esse prisma, parece razoável retomar a perspectiva de que homens são ilhas, continuamente postos à prova por suas próprias fronteiras e por suas possibilidades, ainda que frágeis, de comunicação com outras porções de terra. A partir da proposição de uma metáfora que aproxima a condição humana das características constitutivas do espaço insular, vale indagar se, mesmo após a instauração do tema da incomunicabilidade nos termos propostos por autores como Barreto e Benjamin, a experiência da abertura e do recomeço continua a se apresentar como estágio necessariamente verificável após a ocorrência da segregação e da clausura. Uma tentativa de resposta à questão pode ser elaborada a partir de um exame da metáfora segundo a qual se afirma que homens são ilhas.

A linha de raciocínio utilizada na metáfora de que o homem é ilha procura se sustentar, em importante medida, na identificação de similaridades entre os termos ali utilizados. Nesse sentido, a aproximação entre homem e ilha se torna eficaz se, da imagem desta, logra-se estabelecer conexões com a experiência de precariedade nas relações de comunicação e com o sentimento de solidão, desejado ou determinado por circunstâncias alheias à vontade de quem o carrega. É cabível observar, por outro lado, que a construção de nuances daquela metáfora pode se realizar pela identificação de disjunções entre os termos utilizados. De fato, a imagem da ilha é satisfatória e razoavelmente comum quando utilizada para atribuir significações a momentos de solidão, mas a esses momentos costumam ser intercaladas inclinações e interesses voltados ao estabelecimento de intercâmbios com um Outro.

Levam-se em conta, por isso, os apontamentos de Nicolás Poloni e Zilá Bernd a respeito do verbete “metáfora”, disposto em 2010 no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Verifica-se, a partir desse texto, que tanto a identificação de similaridades quanto de discrepâncias entre termos é enriquecedora daquela figura de linguagem. Poloni e Bernd (2010, p. 271) aludem a raciocínios como o de I. A. Richards para realçar, de início, a exigência de semelhanças entre os termos empregados em uma metáfora: “I. A. Richards (1893-1979) nomeou esses dois termos como *tenor* e *vehicle*, sendo que o primeiro representa a ideia e o segundo a imagem utilizada para a analogia. Após, deve-se estabelecer a semelhança entre os dois termos.” Os autores do verbete questionam se a premissa de semelhança entre ideia e imagem cobriria o horizonte de uso da metáfora. Ao acolherem uma resposta negativa àquela indagação, passam a tratar da possibilidade de que o resultado estético da

metáfora tenha maior alcance pelo realce das distâncias entre os termos empregados:

[...] ao se pensar no uso retórico da metáfora como uma figura de simples ornamentação do texto e, caso se estabeleça um nível para os tipos de metáfora utilizados, poder-se-ia dizer que quanto mais absurdos fossem os termos comparados e postos em semelhança, mais bela seria a metáfora. (POLONI; BERND, 2010, p. 271).

É de se notar, sem dificuldade, que a convergência entre a ideia de homem e a imagem da ilha não abarca uma associação de termos que se possa tomar por “absurda”. A metáfora em questão é, em verdade, visitada com frequência por veicular ao receptor do enunciado, de modo satisfatório, mensagens relativas a situações de solidão ou segregação. A despeito de seu uso recorrente, parece preservar boa fatura estética por sua capacidade de dividir espaço com uma afirmação que se lhe afigura oposta e, ao mesmo tempo, igualmente válida: a de que a natureza humana é gregária. Utilizar a metáfora de que o homem é ilha demanda, desse modo, reconhecer que não o é apenas, tampouco o é sempre. A metáfora aqui proposta leva em conta, por isso, a abrangência da experiência humana acarretada por oscilações contínuas entre eventos de separação e reencontro.

Corroborado o duplo estatuto da ilha e a possibilidade de equiparação desse estatuto à condição humana, verifica-se no século XX o desenvolvimento de narrativas literárias que, sem se abstraírem da problematização do tema da incomunicabilidade nos termos postos por autores como Lima Barreto e Walter Benjamin, procuram abrir sendas que viabilizem a retomada da ilha enquanto espaço e *topos* que abarca tanto a segregação quanto o recomeço. Exemplos significativos desse esforço são encontrados na obra do argentino Adolfo Bioy Casares, que associa a ilha e o insulamento à situação de escrita. Em vivências de recolhimento ocasionadas por uma significativa variedade de fatores, personagens casareanas ressaltam o próprio isolamento a partir de textos que se põem a escrever. Assim, em romances casareanos como *Diario de la guerra del cerdo* (1968) e em contos como “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948), “La trama celeste” (*La trama celeste*, 1948), “El otro laberinto” (*La trama celeste*, 1948), “El dueño de la biblioteca” (*Una magia modesta*, 1997) e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997), a dinâmica constitutiva do espaço insular é transferida para o espaço do texto. O que se instaura, como consequência do duplo estatuto da ilha, é o estabelecimento, nas páginas redigidas pelas personagens, de novas fronteiras, de novas relações de vizinhança e de novos modos de avistar o espaço extratextual.

A obra casareana vai ao encontro, conseqüentemente, da

perspectiva deleuziana de que o espaço da ilha é categorizado não somente a partir de acontecimentos de ordem física, mas também como espacialidade que se organiza pelo olhar e pela linguagem articulada por aquele que experimenta o insulamento ou que cogita tal experiência. Uma vez visitada ou imaginada, a ilha é alçada à condição de espaço de segregação onde há, necessariamente, uma posterior reinvenção do mundo. Mais uma vez sob a óptica deleuziana, retoma-se a afirmação de que, apenas em tese, uma ilha pode ser considerada deserta. Em romances e contos casareanos, ilhas não são criadas pelo esforço físico de seus habitantes, como ocorrido no país de Utopos, mas pelo uso da linguagem com vistas à escrita de textos.

As subjetividades insulares presentes na narrativa de Adolfo Bioy Casares se fundam, assim, naquele traço de complementaridade que assegura validade e rendimentos à metáfora de que homens são ilhas. Os textos casareanos que podem se relacionar àquela metáfora não se limitam à apresentação de situações de solidão ou incomunicabilidade. Vão além ao conferirem destaque ao instrumento utilizado pelas personagens em face das circunstâncias de encerramento e abertura, ocaso e recomeço com que são confrontadas. Aquele instrumento consiste na linguagem escrita, posta em uso para atestar a separação, mas também para criar, refundar ou reinventar vínculos. Com efeito, a problematização do lugar do herói na narrativa de Adolfo Bioy Casares se realiza por seu recolhimento na atividade de escrita.

É de se notar, às linhas finais deste ensaio, o esforço empreendido com o objetivo de ofertar, a partir da visita a diferentes tradições literárias, uma proposta de rota voltada à consideração de uma gama de possibilidades de apresentação e tratamento do espaço da ilha. Essas possibilidades não se perfazem apenas pela constituição de espaços físicos, mas a partir da caracterização de espaços corporais e estados mentais insulados e, ainda, por espacialidades organizadas pela linguagem escrita. O espaço narrativo insular transcende, assim, os limites do local descoberto pelo ímpeto de desbravamento e pelo brado de “terra à vista!” ao distinguir-se uma praia no horizonte. Realiza-se, também, por processos em que subjetividades se debruçam sobre uma página em branco e, se não propriamente vivem os episódios narrados, põem-se a construí-los, em sua solidão, por meio da palavra.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

BIOY CASARES, Adolfo. *Diario de la guerra del cerdo.* Buenos Aires: Emecé, 2005.

BIOY CASARES, Adolfo. *Una magia modesta.* Buenos Aires: Emecé, 2009.

BIOY CASARES, Adolfo. *La trama celeste.* Edición, Introducción y Notas de Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 2011.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. *In*: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos.* Ed. preparada por David Lapoujade. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 11-17.

DINIZ, Letícia Fernandes Malloy. A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais (1986-1987). *In*: JORNADAS ANDINAS DE LITERATURA LATINO AMERICANA. AMÉRICA LATINA, INTEGRAÇÃO E INTERLOCUÇÃO, 9, 2010, Niterói. *Anais...* Niterói: JALLA: UFF, 2010. p. 1087-1092.

DOYON-GOSSELIN, Benoit; BÉLANGER, David. Les possibilités d'une île. L'utopie vers l'hétérotopie. *Temps Zéro. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires,* Laval, n. 6, abr. 2013, p. 1-18. Disponível em [http://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/956/t0\\_6\\_doyon\\_gosselin\\_belanger.pdf](http://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/956/t0_6_doyon_gosselin_belanger.pdf). Acesso em: 22 maio 2013.

ECO, Umberto. *A ilha do dia anterior.* Tradução Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários.* Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. *In*: ELIOT, Thomas Stearns. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha. Quatro visões da literatura inglesa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

MORE, Thomas. *A Utopia.* Tradução Maria Isabel Gonçalves Tomás. São Paulo: Martin Claret, 2008. (Coleção A obra-prima de cada autor).

POLONI, Nicolás A. F.; BERND, Zilá. Metáfora. *In*: BERND, Zilá *et al.* *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

ZAMORA, Margarita. Para uma Cartografia das Descobertas: Mapa/Viagem/Texto. Tradução Ângela Maria Moreira e João Paulo Moreira. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 38, p. 123-167, 1993.

# A ILUSÃO DA CASA: O ESPAÇO DO SOBRADO EM *O TEMPO E O VENTO*, DE ERICO VERISSIMO

**Márcio Miranda Alves**

*Eu sei  
O tempo é o meu lugar  
O tempo é minha casa  
A casa é onde quero estar  
Eu sei*

Vitor Ramil, *A ilusão da casa*

Não chega a ser novidade afirmar que o Sobrado da família Terra Cambará pode ser considerado o espaço centralizador da narrativa de *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo.<sup>2</sup> Se Santa Fé simboliza a cidade interiorana gaúcha, onde seus habitantes vivem dramas e aventuras em conexão com o que acontece no restante do mundo, o Sobrado simboliza o espaço privativo da casa, onde as transformações sociais e as memórias individuais reverberam no tempo da história representada. Localizado junto à praça central de Santa Fé, o Sobrado tem diferentes funções nas três partes que compõem o romance: casa-grande no contexto da abolição da escravatura, fortaleza durante o cerco dos maragatos na Revolução Federalista, espaço de concentração de bens e produtos modernos e de atividades culturais, clube para fins político-partidários em momentos-chave da política nacional e regional, e abrigo e proteção para os protagonistas durante suas crises individuais, entre outras.

O Sobrado da família Cambará pouco difere dos sobrados vistos em outras regiões do Brasil. A casa de origem portuguesa, segundo Gilberto Freyre, era um elo a unir o país de Norte a Sul, tanto nas formas arquitetônicas quanto nos significados de sua função. Para Freyre, esses sobrados seriam casas-grandes urbanas patriarcais, algumas mantendo inclusive restos de senzala. “Milhares e milhares de sobrados patriarcais a prolongarem nas cidades as casas-grandes dos engenhos, das fazendas, das estâncias” (FREYRE, 1979, p. 140).<sup>3</sup>

Freyre observa que o desenvolvimento da arquitetura da casa-grande brasileira e patriarcal de engenho, seja da fazenda, da estância ou mesmo a assobradada da cidade,

<sup>2</sup> Flávio Aguiar mostra isso em seu ensaio “O sobrado, a fonte e o poço”, no qual afirma que o Sobrado, com seus vários espaços, incluindo o poço, o pomar, o pátio e o porão, é “o cerne e o ponto nodal da obra inteira: ele, o prédio, o casarão e suas dependências, as que ele exhibe, e as que ele oculta.” (AGUIAR, 2001, p. 209).

<sup>3</sup> As semelhanças entre o sobrado imaginado por Erico Verissimo e os sobrados pesquisados por Gilberto Freyre já foram apontadas por Sandra Jatahy Pesavento (2006).

“tornou-se expressão em suas formas arquitetônicas em correspondência com seus estilos de convivência e suas funções sociais” (FREYRE, 1979, p. 56). Ainda de acordo com Freyre, a história social da casa, no Brasil, está ligada à história da família patriarcal e pode ser considerada um dos principais fatores de formação “[...] de uma estável sociedade e de uma cultura, [...] caracteristicamente nacional” (FREYRE, 1979, p. 59).

Em Santa Fé, o Sobrado é um empreendimento de um pecuarista de origem nordestina, Aguinaldo Silva. Silva constrói o Sobrado numa área que pertencera aos Terra Cambará, adquirida por ele como pagamento de uma hipoteca. Mais tarde, graças ao esforço e à obsessão de Bibiana, os Cambará recuperam a propriedade por meio de um casamento arranjado entre Bolívar Cambará e Luzia, filha de Aguinaldo Silva. Ambos os núcleos representam a família patriarcal no contexto histórico do romance, uma vez que seus integrantes tornam-se mandatários locais e centralizam as relações de poder em Santa Fé.

Detalhes sobre as formas da construção do Sobrado aparecem no fictício *Almanaque de Santa Fé*, em um artigo intitulado “Residências de Santa Fé” e publicado em 1853. Seguindo o estilo dos textos de almanaques da época, o artigo assinado com o pseudônimo de Atala (e escrito pelo juiz de Direito, Dr. Nepomuceno) exalta a imponência da casa em comparação às demais construções da vila, uma obra capaz de deixar o forasteiro “surpreso e boquiaberto diante duma maravilha arquitetônica que vimos no Rio Pardo, em Porto Alegre e até na Corte” (VERISSIMO, 1956, p. 511).

O excerto é extenso, mas importante para se conhecer as características arquitetônicas do Sobrado:

[...] Referimo-nos à casa assobradada que o Sr. Aguinaldo Silva, adiantado criador deste município, mandou recentemente erguer na praça da Igreja, num terreno de esquina com as dimensões de trinta e cinco braças de frente por uma quadra completa de fundo. Essa magnífica residência deve constituir motivo de lídimo orgulho para os santafezenses. Dotada de dois andares e duma pequena água-furtada, destacam-se em sua fachada branca os caixilhos azuis de suas janelas de guilhotina, dispostas numa fileira de sete, no andar superior, sendo que a do centro, mais larga e mais alta que as outras, está guarnecida duma sacada de ferro com lindo arabesco; por baixo desta sacada, no andar térreo, fica a alta porta de madeira de lei, tendo de cada lado três janelas idênticas às de cima. Ao lado esquerdo do sobrado, no alinhamento da fachada, vemos imponente portão de ferro forjado ladeado por duas colunas revestidas de vistoso azulejo

português nas cores branca, azul e amarela, e encimadas as ditas colunas por dois vasos de pedra de caprichoso lavor. O terreno, a que esse portão dá acesso, está todo fechado por um muro alto e espesso que por assim dizer (perdoe-se-nos a ousadia da imagem) aperta a casa como uma tenaz. O efeito é assaz formoso, pois o “Sobrado” (assim é a residência conhecida na vila) dá a impressão desses solares avoengos, relíquias de nossos antepassados lusitanos. Não devemos esquecer outro encanto, qual seja o seu vasto quintal todo cheio de árvores de sombra e frutíferas, como laranjeiras, pessegueiros, guabirobeiras, lindos pés de primaveras, cinamomos, magnólias e um esplêndido e altaneiro marmeleiro-da-Índia.

Convidados gentilmente pelo Sr. Aguinaldo Silva para visitar-lhe a residência, pudemos verificar que esta se acha dividida em 18 amplas peças, mui bem arejadas e iluminadas, com pé direito bastante alto; e que as portas que separam essas peças umas das outras terminam em arco, em bandeirolas com vidros nas cores amarela, verde e vermelha. Os móveis são de autêntico jacarandá, muito pesados e severos, tendo pertencido, como nos informou o dito Sr. Silva, a uma Casa Senhorial de Recife, e sendo de lá trazidos para Porto Alegre num patacho e desta última localidade para cá em carretas. (VERISSIMO, 1956, p. 511-513).

Em toda a trilogia, essa é a descrição mais completa da casa da família Cambará, a que melhor permite uma reconstituição de seu estilo arquitetônico. No artigo escrito pelo juiz, percebe-se a imponência da construção e do mobiliário, o que significa uma distinção capaz de “hospedar até Sua Majestade Dom Pedro II, caso o nosso querido Imperador nos desse a altíssima honra de visitar Santa Fé” (VERISSIMO, 1956, p. 511-513). Assim, quem olha para o Sobrado de Santa Fé vê um objeto geométrico, de realidade visível e tangível, e passa a ser natural analisá-lo de forma racional, uma vez que ele é feito de portas, janelas, quartos e paredes.

No entanto, a casa que se quer ver neste momento não é aquela que se restringe a suas formas geométricas e resiste às metáforas acolhedoras do corpo e da alma humana, mas, sim, aquela que simboliza “um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve se condensar e defender a intimidade”, como afirma Bachelard (2003, p. 63-64). Para Bachelard (2003, p. 62), na comunhão entre homem/casa e na rivalidade entre casa/universo, a “casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” Ao se superar “os problemas da descrição”, chega-se às “virtudes primárias”, em que se revela a função original do habitar (BACHELARD, 2003, p. 24). Bachelard

associa ainda a casa à possibilidade do devaneio e do sonho e afirma que ela consiste em “uma das maiores (forças) de interação para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (2003, p. 26). Em outras palavras, sem ela “o homem seria um ser disperso”, e o passado, o presente e o futuro dão a ela dinamismos diferentes (BACHELARD, 2003, p. 26).

No Sobrado de Santa Fé, seus cômodos são os espaços onde transcorre boa parte da ação do romance e onde três gerações dos Terra Cambará vivem dramas pessoais e coletivos, os quais dialogam com o tempo narrado do presente da narrativa, do passado recente e do passado remoto. No interior do casarão, Maria Valéria, de poucas palavras, passeia com uma vela a fiscalizar portas e janelas antes de os aposentos mergulharem na noite; Licurgo empolga-se com os editoriais republicanos no *A Federação*; Flora chora em silêncio as traições do marido; Floriano prepara a escrita de seu romance histórico; Rodrigo aprecia suas iguarias importadas enquanto faz planos para conquistar o poder e, ao final, espera a chegada da morte em seu leito depois de ter vivido no Rio de Janeiro. Em *O tempo e o vento*, em diferentes épocas, o Sobrado é o espaço da ação de sujeitos históricos que funciona como uma verdadeira caixa de lembranças, a qual, quando acionada, libera memórias que ajudam a constituir um tempo e um lugar específicos. Ou seja, esse processo de humanização do Sobrado, verdadeiro personagem da trilogia, ocorre a partir do olhar, das ações e da memória daqueles que o habitam. Não por acaso, em toda a trilogia o Sobrado dos Cambará é referenciado com a letra “s” maiúscula, tornando-se um nome próprio, mais um entre tantos personagens.

Por certo que as relações do Sobrado com Maria Valéria e Rodrigo Cambará são as mais profundas. Ela porque assume o controle dos afazeres domésticos e transforma-se em uma verdadeira matriarca após a morte da irmã Alice, mantendo o domínio sobre tudo o que se passa na casa – “[...] a velha Maria Valéria. Essa é a vestal do Sobrado, que mantém acesa a chama sagrada de sua vela... É uma espécie de farol em cima dum rochedo, batido pelo vento e pelo tempo... Uma espécie de consciência viva de todos nós...” (VERISSIMO, 1963a, p. 19) –; ele porque é o protagonista das ações em “O retrato” e “O arquipélago” e sobre quem recai a responsabilidade maior da falência moral do clã. Além disso, como o narrador ocupa-se na maior parte do tempo dos pensamentos de Rodrigo Cambará, são os delírios e sonhos deste personagem que fornecem mais elementos de reflexão sobre a dinâmica homem/casa em *O tempo e o vento*.

O sentido principal do elo entre Rodrigo e o Sobrado encontra-se na água-furtada. Esse recanto da casa caracteriza-se por ser, ao mesmo tempo, espaço de solidão e de aventura. Nas prateleiras de pinho, repousam brochuras amareladas e

poeirentas. Em suas paredes, “[...] figuras, caracteres e palavras misteriosas, traçadas a lápis, carvão e ponta de prego pelos dois irmãos em diversas épocas de suas vidas.” (VERISSIMO, 1956, p. 150). É ali que o menino e seu irmão Toríbio se refugiam para mergulhar na leitura dos romances populares de autores como Júlio Verne, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Richebourg e Eugène Sue, entre outros. Para o menino, aquele espaço significa visitar outras cidades, viajar de balão, entrar na masmorra de um castelo medieval ou se aventurar pela selva africana. Quando retorna de Porto Alegre formado em medicina, leitor fluente em francês de filósofos e dramaturgos, uma das primeiras coisas que Rodrigo faz é visitar o “castelo”, apelido dado pelos irmãos ao espaço da água-furtada. Para chegar até lá, era preciso subir por uma “sombria escada” que, para ele, vivia “tocada de mistério” (VERISSIMO, 1956, p. 149). Antes de subi-la, Rodrigo para e fecha os olhos na tentativa de sentir o que sentia antigamente, o medo das aranhas, dos morcegos e do mistério. “É sempre assim... A mesma casa, a mesma escada, o mesmo homem. Mas só porque esse homem ficou mais velho, conheceu outras terras e outras gentes, leu mais livros, a casa e a escada mudaram. E as pessoas da casa também mudaram.” (VERISSIMO, 1956, p. 149).

Mais tarde, a água-furtada será o recanto de Floriano, que passa a chamá-la de “mansarda”. Nesse espaço onírico, Floriano forma-se leitor e escritor, um tanto esquivo em relação às pessoas e distanciado da realidade social que o circunda. Ali ele se sente como em uma torre, de onde observa a paisagem tranquila da pequena cidade e busca na memória aquelas histórias contadas pelos mais velhos e que serão narradas por ele no próprio romance. Uma dessas histórias diz que durante o cerco ao Sobrado pelos federalistas, na noite de São João de 1895, o personagem Liroca havia ficado de tocaia na torre da igreja disposto a atirar em qualquer republicano que saísse da casa para buscar água no poço. A lembrança dessa cena, tantas vezes contada no Sobrado, surge justamente da visão do cata-vento da torre da igreja, observado da água-furtada, e serve de ensejo para o início do romance de Floriano.

Em relação aos ambientes da casa, como o sótão e o porão, espaços de solidão por natureza, Bachelard destaca que mesmo quando eles não fazem mais parte do presente, nem estão entre as promessas do futuro, ficará para sempre o fato de que neles se viveu. Ou seja, voltamos a eles nos sonhos noturnos e nos devaneios diurnos, e as lembranças dessa solidão “são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez.” (BACHELARD, 2003, p. 29). É dessa forma que a água-furtada se apresenta para Rodrigo e depois para o filho Floriano, pois ambos retornam constantemente a ela em busca de alguma sensação vivida.

Talvez seja por isso que ao longo de “O retrato” e “O arquipélago” o espaço de refúgio de Rodrigo Cambará seja a sua biblioteca. É como se o personagem tentasse reviver no ambiente cercado de livros os mesmos momentos de solidão vividos na água-furtada quando era ainda criança. Mudam os títulos, mudam as companhias e muda o homem, mas as experiências permanecem latentes em seus devaneios. Não raro Rodrigo procura amparo nas ideias dos filósofos, nas imagens dos romances e nos diálogos das peças de teatro para buscar um sentido para as suas ações. E por trás dessas deambulações pelo universo literário revela-se uma espécie de retorno ao espaço sagrado da leitura, situado no lugar mais alto do Sobrado.

- Quando eu era menino - murmurou, sem se voltar  
- pensava que este era o ponto culminante do mundo.  
Não concebia que pudesse haver casa mais alta que o Sobrado...

- Mas há?

Rodrigo voltou-se e sorriu:

- Tens razão. Não há. Eu ia te falar no edifício Malakof de Porto Alegre, nas estruturas formidáveis de Nova York. Mas a casa mais alta do mundo é mesmo o Sobrado. (VERISSIMO, 1956, p. 152).

Esse homem mudado, que conhece outros espaços - bem menos solitários - na Capital, também vai tentar mudar a sua casa, aproximá-la do que se entende por moderno. Primeiro chegam as comidas enlatadas importadas da Europa, a música do gramofone e as coleções de obras literárias que vão substituir os autores românticos, depois tapetes e cortinas que tentam combater a aparência rudimentar da habitação do gaúcho. O porão, que já servira de cemitério para o enterro de uma criança recém-nascida durante o cerco do Sobrado, filha de Licurgo e Alice, deixa de ser um lugar sagrado para abrigar uma adega de vinhos franceses. Nem os comentários de censura do pai e os sinais de desaprovação da tia impedem Rodrigo de tentar dotar o Sobrado das últimas novidades, aproximando, assim, Santa Fé aos hábitos do restante do mundo. De acordo com os seus projetos, a rua passaria a ser uma extensão da casa, na medida em que o personagem planeja dotar a cidade de luz elétrica para que a população possa ter um cinematógrafo. “Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos. Não se deixaria dominar por ela. Jamais se entregaria ao desânimo e à rotina” (VERISSIMO, 1956, p. 200). Os sonhos ambiciosos de Rodrigo nascem sempre no espaço da casa, e é a partir dali que ele se projeta no mundo. Quando menino, as fantasias nascem no espaço da água-furtada; quando adulto, no espaço da biblioteca.

Nesse sentido, a ideia de refúgio nos espaços internos do Sobrado pode ser ampliada em outros sentidos, em que o casarão se transforma em refúgio em Santa Fé e a própria cidade se transforma em refúgio no Rio Grande do Sul. Enquanto a mansarda de Floriano desperta o sentimento de refúgio como bem-estar, lembrando uma primitividade animal,<sup>4</sup> o Sobrado revela-se para Rodrigo como um refúgio no sentido de proteção. É para lá que o protagonista corre sempre que é confrontado com alguma situação de emoção extrema. Isso acontece, por exemplo, após a sua luta contra o bandido Dente Seco, ou quando ele recebe a notícia do suicídio da música austríaca Toni Weber, que esperava um filho seu. Ou, ainda, quando Rodrigo e a família retornam para casa após o fim do governo de Getúlio Vargas.

A análise crítica desse período em que a família vive no Rio de Janeiro, o qual a narrativa não cobre, aparece por meio das memórias de Floriano, responsável pelo balanço e julgamento dos erros do clã. Questionado pelo Dr. Camerino, médico da família, sobre por que Rodrigo e os seus se precipitaram a Santa Fé assim que se confirma a deposição de Vargas, Floriano conclui que aquele lugar era uma espécie de cidadela, base e chão do pai. O escritor revela que todos os anos, mesmo vivendo na Capital Federal, onde exercia um cargo de confiança junto a Vargas, Rodrigo preferia passar as férias de verão em Santa Fé, ou seja, no Sobrado.

Para ele a querência é por assim dizer uma espécie de regaço materno, um lugar de refúgio, de reconforto, de proteção... Não é natural que num momento de decepção, de perigo real ou imaginário, de aflição, de dúvida ou de insegurança ele corra de volta para os braços da mãe? (VERISSIMO, 1963a, p. 14).

Entenda-se “querência”, na fala de Floriano, como um conjunto de elementos culturais, históricos, geográficos e sociais que revelam um jeito de ser e que ajudam a formar o tipo gaúcho. Embora o Sobrado esteja localizado no centro de Santa Fé, sendo reservado ao Angico (propriedade produtiva da família) a função de estância, a ideia de querência tem nesse contexto o papel de “terra”, onde o casarão ocupa o lugar central. É nesse refúgio que Rodrigo se sente seguro e “em casa”, e para onde se dirige sempre que precisa de proteção. Quando adocece, Rodrigo busca repouso e recuperação no Sobrado, ao lado dos amigos e das memórias. O protagonista será o primeiro Cambará a morrer na cama e não durante

---

4 Bachelard (2003, p. 104) chama a atenção para essa comparação com o animal em seus refúgios e lembra o pintor francês Maurice de Vlaminck, que compara o bem-estar em sua casa tranquila à sensação que deve sentir o rato em seu buraco, o coelho em sua toca ou a vaca em seu estábulo: “Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se.”

uma revolução ou uma luta qualquer.

Dessa forma, Rodrigo comporta-se como o pássaro que, após se tornar adulto, volta ao ninho, onde encontra abrigo e proteção para dar continuidade ao processo da vida. Essa “casa-ninho”, como coloca Bachelard (2003, p. 111), de modo geral é aquela para a qual se sonha voltar, “o lugar natural da função de habitar.” É essa “volta” indica muitos devaneios, porque os regressos humanos têm a ver com o ritmo da vida, “que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências.” (BACHELARD, 2003, p. 111). Embora a imagem do Sobrado não seja a de uma casa simples, quase uma necessidade para a sua associação ao ninho, os momentos em que os protagonistas da ficção sentem mais necessidade do abrigo são justamente aqueles de intensa fragilidade, quando alguma morte se anuncia ou quando algum conflito interno os atormenta. Mesmo numa opulência camuflada, nessas horas a casa-ninho do Sobrado revela-se sob o signo da “simplicidade”, que denota a vulnerabilidade do viver.

Esse espaço do Sobrado, humanizado pelas lembranças e que tanto atrai Rodrigo, também hipnotiza aqueles que não são da família Cambará. Após sair em excursão pelas ruínas das Missões, onde pode encarar o passado por um ângulo diferente, o médico alemão Dr. Winter reflete que não sentia saudade dos moradores do casarão, mas, sim, do Sobrado. “Gostava porém do Sobrado como dum velho amigo calado e acolhedor, que tudo dá e nada pede. Era a única casa da vila que lhe dava impressão de conforto, de abrigo”. (VERISSIMO, 2004, p. 99). Sílvia, por sua vez, sente algo parecido em relação ao casarão. Afilhada de Rodrigo e apaixonada por Floriano, ela acaba se casando com Jango depois de muito relutar. Apesar de ter havido pressão de todos os lados para que o casamento acontecesse, o que poderia ser uma justificativa suficiente para um enlace até certo ponto inesperado, Floriano tem outra explicação para a concretização do matrimônio. “Sílvia podia não estar apaixonada pelo Jango, mas uma coisa era certa: a sua fascinação pelo Sobrado, desde menininha.” (VERISSIMO, 1963a, p. 20). Essa fascinação se confirma em sua relutância de viver no Angico, ao lado do marido, que preferia a lida no campo. Sílvia sente-se atraída pelo Sobrado, o espaço da concretização de seus sonhos de infância.

Essa fascinação de Winter e de Sílvia, confirmada de forma explícita na narrativa, afeta muitos outros personagens de *O tempo e o vento*, que dividem esse encantamento entre a casa e os anfitriões. Figuras como Chiru, Neco, Dante Camerino, Arão Stein, Pepe García, Roque Bandeira (Tio Bicho) e Liroca passam a ser verdadeiros integrantes da família. Eles desfilam ao redor de Rodrigo, bajulando-o, mas no fundo o seu encantamento reside nos espaços do Sobrado. O caso de Liroca é um dos mais curiosos. Por ter participado do cerco ao

Sobrado na Revolução Federalista, ele não readquire mais a amizade e a confiança de Licurgo Cambará. Durante os serões organizados por Rodrigo, Liroca chega de mansinho, senta-se num canto e fica em silêncio, ouvindo as conversas com cara de encantamento e de agradecimento por simplesmente poder frequentar a casa.

Ao examinar algumas casas e quartos na prosa e na poesia de “grandes escritores”, Bachelard afirma que “a casa vive no passado, nos séculos remotos” (2003, p. 58), e que muitas vezes esse sentimento está relacionado ao inverno porque essa estação remete a um passado longínquo – “Sob a neve, a casa é velha.” (BACHELARD, 2003, p. 57-58). Em *O tempo e o vento*, a estação que envelhece a casa também é a do inverno, mas no lugar da neve há o vento. A frase “noite de vento, noite dos mortos” é repetida pelas personagens femininas do romance, por Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria, geralmente em dias de frio e quando a solidão aperta mais. A frase funciona como uma premonição, sempre repetida quando alguém morre, como no caso da filha recém-nascida de Alice durante o cerco do Sobrado.

O Sobrado cercado... a revolução... o parto de Alice... Teria nascido a criança? Menino ou menina? Onde estão todos? Por que não vêm me contar nada? Nunca ninguém me conta nada. Valéria! Curgo! Rodrigo! Toríbio! Nada. Ninguém. Só o silêncio do casarão, o vento nas vidraças e o tempo passando... – Bem dizia minha avó – resmungando. Bibiana, cerrando os olhos. – Noite de vento, noite dos mortos. (VERISSIMO, 2000, p. 72).

Esse vento que envelhece o Sobrado, e que dá origem ao título do romance, simbolicamente representa um ciclo que se repete. O vento que sopra forte a cada inverno, marcando à sua forma a passagem do tempo, contribui para a cristalização de uma aura em torno do espaço habitado. O mesmo vento que representa o tempo cíclico, dos acontecimentos que se repetem, sejam ações relacionadas aos feitos da história, sejam ações relacionadas ao caráter humano. O Sobrado dos Cambará não seria o que é sem o vento, sem o tempo e sem os sujeitos históricos que praticam o espaço. Ao final da trilogia, instantes antes de escrever as primeiras linhas de seu romance, Floriano constata que “O sobrado está vivo”. (VERISSIMO, 1963b, p. 1013). Essa observação, que surge em meio aos ruídos da casa, entre eles a cadeira de balanço de Maria Valéria, a mesma que fora embalada por Bibiana, sinaliza de forma explícita a humanização do espaço do Sobrado em *O tempo e o vento*. Mais do que isso, a percepção do personagem sintetiza o papel que o casarão desempenha ao longo de toda

a narrativa, colocando-o no centro dos acontecimentos, abrigo para as ações do grupo e as memórias individuais.

Nesse sentido, o Sobrado de Santa Fé pode ser visto como a casa da canção de Vitor Ramil, cuja estrofe compõe a epígrafe deste ensaio (*Eu sei / O tempo é o meu lugar / O tempo é minha casa / A casa é onde quero estar / Eu sei*). Na representação do casarão dos Cambará há uma dialética constante entre o lugar no tempo, marcado pelas forças cíclicas das coisas, das pessoas e dos fenômenos naturais, e o lugar na casa, para onde tudo converge e de onde tudo se projeta. A passagem do tempo e o que fica demarcado em cada período da história do Rio Grande do Sul não poderia ser fixado sem a presença da casa-ninho, onde os personagens se abrigam e se posicionam enquanto sujeitos que protagonizam a história. Para alguns, essa casa tem a força atrativa de um ser sedutor, cujo encantamento os atrai para os seus aposentos. Para outros, como Floriano, essa atração pode se tornar repulsão, justamente porque sobre ele recai a responsabilidade de ser o intelectual capaz de fazer a autocrítica histórica, o escritor que vai reescrever a história e questionar o mito, bem como todas as imagens que possam estar associadas a um modelo social em decadência.

Para Floriano, narrador da história, o Sobrado que era refúgio para o menino passa a ser uma ilusão para o homem, assim como o tempo, inexistente sem as ações e as memórias humanas. Durante a reunião da família, ao final da trilogia, quando o fim de Rodrigo Cambará está próximo, Floriano encara tudo como uma comédia dramática (um século antes, Dr. Winter via da mesma forma as relações familiares no Sobrado). Ele observa o grupo não mais como aquela “pirâmide de absolutos”, em que “Deus no céu / O dr. Borges no governo do Estado / No Sobrado Papai, Mamãe, Vovô e Dinda” (VERISSIMO, 1963a, p. 59), nem a casa como o ninho acolhedor que o recebe na volta do Rio de Janeiro ou dos Estados Unidos. Agora, com a morte de Rodrigo e o desmantelamento do clã, a casa passa a ser um simples palco de teatro, e os familiares, as personagens do segundo ato que vai começar. O tempo resume-se a um retrato a óleo numa grande tela que repousa sobre um cavalete e outros objetos, como um tapete e um lustro de vidrilhos. O fim de um ciclo se aproxima e com ele nada mais faz sentido. O sentimento de pertencimento e de acolhimento na casa velha deixa de existir. A casa passa a ser uma ilusão. A ilusão da casa.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. O sobrado, a fonte e o poço. *In*: PESAVENTO, Sandra et al. *Erico Verissimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 207-224.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Oh de casa!* Em torno da casa brasileira e de sua projeção sobre um tipo nacional de homem. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Espaço, território e lugar: a casa, de um Brasil a outro (diálogos de Gilberto Freyre e Erico Verissimo). *In*: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 9, 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2006. p. 1-14.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento II: O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1956. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento III: O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1963a. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento III: O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1963b. v. 3.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento I: O continente*. 41. ed. São Paulo: Globo, 2000. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento I: O continente*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 2.

# O ESPAÇO NA FICÇÃO DE GUIMARÃES ROSA: O SERTÃO COMO PROJETO LITERÁRIO

**André Tessaro Pelinser**

Na literatura regionalista brasileira, a relação entre personagens e espaço assume contornos especiais. Obras associadas a essa tradição literária comumente apresentam enredos em que a proximidade – ou mesmo o distanciamento – entre os seres vivos e o ambiente investe-se de particular importância. Faz parte dessa corrente artística, desde seu nascimento, em meados do século XIX, um constante interesse pelos vínculos entre ser humano, animal e espaço, o que frequentemente se traduz pela noção de telurismo. É por essa via que este ensaio dialoga com a proposta do volume “Na literatura, os espaços”, pois busca refletir sobre o projeto literário de João Guimarães Rosa, tendo em vista o seu trabalho com um espaço seminal para a literatura regionalista brasileira, ao qual é conferida centralidade.

Como integrante dessa tradição literária, a obra de Guimarães Rosa muitas vezes incorpora suas características. Disso resulta o papel marcante que o sertão exibe em sua prosa de ficção. Essa posição de destaque pode ser verificada desde a estreia do autor em livro, com *Sagarana*, de 1946, até os textos publicados postumamente em *Ave, palavra*, de 1970. No decurso dos anos, sobretudo com *Corpo de baile* (1956) e *Grande sertão: veredas* (1956), o sertão mineiro representado na ficção de Guimarães Rosa adquiriu estatuto de emancipação, tamanhas as suas idiossincrasias, passando a ser seguidamente referido como o “sertão rosiano”.

Quando se analisa a produção inicial do autor, composta por quatro contos originalmente publicados em *O cruzeiro* e *O jornal* em 1929 e 1930 e recentemente republicados no volume *Antes das primeiras histórias*, de 2011, uma das questões que emergem de imediato diz respeito à ambientação espacial das tramas. Três das quatro narrativas – “O mistério de Highmore Hall”, “Chronos kai anagke” e “Caçadores de camurça” – transcorrem em lugares como Inglaterra, Escócia, Alemanha, Ucrânia e Suíça. Não poderiam ser mais distantes, portanto, do espaço que posteriormente viria a caracterizar a literatura de Guimarães Rosa. Apenas um dos textos dessa fase inicial, intitulado “Makiné”, tem seu enredo situado em Minas Gerais. Porém, mesmo nesse caso, a região sertaneja de Cordisburgo, onde se localiza a gruta de Maquiné na qual se passa o conto, possui pouco peso narrativo, pois não é aproveitada com o interesse transculturador que se observa nas suas obras seguintes.

Poucos anos depois, a postura do autor seria substancialmente alterada, conforme revela carta endereçada a João Condé, na qual Guimarães Rosa elucida alguns pontos de *Sagarana*, inclusive sua concepção inicial.

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. (ROSA, 2001, p. 25).

Observa-se, portanto, que a transição dos textos iniciais aos trabalhos maduros é marcada por uma inflexão espacial na obra de Guimarães Rosa. A definição do espaço narrativo adotado a partir de *Sagarana* possui consequências determinantes, uma vez que possibilitou ao autor encontrar uma voz própria, solidamente amparada pela cultura local que fornece a matéria-prima para suas histórias. Quando o escritor finalmente elege Minas Gerais como espaço privilegiado em sua ficção, os elementos locais tornam-se catalisadores de uma robusta visão de mundo que trabalha a região como vida, como espaço pulsante de energia, no qual o homem se irmana à natureza a ponto de rebrotar ou estorricar-se com ela.

Apesar dos diversos testemunhos de Guimarães Rosa acerca de sua ligação com seu local de origem, essa dimensão de sua ficção apresenta sérias dificuldades de estudo, em vista da justificada necessidade de se evitarem correspondências imediatas entre vida e obra. Enfrentados esses obstáculos, entretanto, será possível perceber como o espaço em seus textos não constitui simples moldura a ser desviada pelo olhar hábil do leitor para encontrar temas mais importantes, supostamente escondidos no interior do quadro. Na verdade, conforme Paulo Moreira, reduzir o localismo

[...] a uma camada de verniz pitoresco sobre um miolo de valores universais ou ao uso de um mundo arcaico como objeto improvável para aplicação de técnicas narrativas modernas é fazer de uma dimensão central da obra um

mero maneirismo, um artifício superficial, um gesto vazio desconectado de implicações mais profundas e indigno de uma literatura que é, com justiça, considerada maior. (MOREIRA, 2012, p. 240).

Sem esse interesse localista pelo espaço sertanejo, por sua cultura e seus habitantes, a ficção rosiana não existiria como a conhecemos. Tampouco haveria o rol de personagens peculiares, humanos ou não, que povoam as narrativas e caracterizam esse particular sertão. Na obra de Guimarães Rosa, assomam ao primeiro plano vaqueiros, coronéis, valentões, jagunços, malandros, feiticeiros, burros e bois, donzelas e prostitutas, que compartilham de um mesmo espaço no qual há poucos elementos exógenos. Para além de simples habitantes, são transformados pelas lentes literárias em construtores desse local, portadores de imaginários e de identidades capazes de investir o espaço de significados e de toda uma simbologia particular, de modo a delimitá-lo não geograficamente, mas enquanto realidade simbólica.

Impregnado de significados, o espaço regional lentamente se constitui como espaço simbólico, “como processo e constructo cultural” (SANTOS, 2009, p. 5), no qual características e práticas humanas adquirem e expressam sentidos subjacentes à superfície social. Analisando os comportamentos dos personagens rosianos, pode-se perceber aquilo de “invisível que existe na realidade social, aquilo que tem força, que impele, mas que se encontra em outras instâncias do saber” (TEVES, 2002, p. 62), que não nas relações sociais, mas sim nos significados nelas contidos, instituindo uma camada imaginada do ato social. Em razão disso, a interação entre homens, animais e espaço nas narrativas de Guimarães Rosa revela aspectos constituintes da identidade cultural característica do universo ficcional formulado pelo escritor com base na realidade social do sertão.

O espaço sobre o qual se assentam as histórias de Guimarães Rosa, com efeito, é baseado em regiões de Minas Gerais, de onde extrai sua matéria-prima. A propósito, é conhecida a incessante coleta de dados levada a cabo pelo escritor ao longo de anos, em cartas a familiares e em “saídas a campo”, quando se fazia acompanhar das famosas cadernetas em que anotava assiduamente. Em missiva enviada ao pai, o autor registra a importância cabal assumida pelo espaço regional em sua ficção:

Também, sempre que se lembrar de cantigas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros. Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muita coisa interessante, tenho muitas notas tomadas, e muitas coisas eu crio ou

invento, por imaginação. *Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vêm da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme.* (apud ROSA, 1983, p. 163, grifo meu).

Visto por essa óptica, o acúmulo de referências regionais, cujo valor é medido a peso de ouro por Guimarães Rosa, implica capacidade de criação, impactando diretamente a realização poética, à medida que fornece matéria-prima a ser lapidada. É interessante verificar como o escritor parece tentar estabelecer uma ponte com seu local de origem por intermédio das cartas, de modo que possa recuperar, mesmo à distância, elementos que reputa essenciais a sua atividade artística. Não menos interessante é constatar como as correspondências denotam a manutenção de laços afetivos entre Guimarães Rosa e o sertão, o que contribui para que se compreenda a postura localista que subjaz à sua ficção e que confere destaque ao espaço sertanejo.

De fato, no encerramento do seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ao se referir à beleza do mundo, é ao espaço do sertão que Guimarães Rosa remete: “Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O mundo é mágico.” (ROSA, 1968, p. 87). Eleito para ocupar a cadeira que pertencera a João Neves da Fontoura, seu antigo chefe no Itamarati, Guimarães Rosa homenageia o ex-ministro e evoca em maiúsculas o tratamento que dele recebia: “- Ministro, está aqui CORDISBURGO.” (ROSA, 1968, p. 87) Isto é, mesmo depois de se tornar cidadão do mundo, transitando com propriedade pelas culturas erudita e popular, o escritor não deixa de lado suas ligações com seu local de origem. A respeito, cabe retomar declaração dada pelo autor em entrevista a Günter Lorenz:

Se você me chama de “o homem do sertão” (e eu realmente me considero como tal), e queremos conversar sobre este homem, já estão tocados no fundo os outros pontos. É que eu sou antes de mais nada este “homem do sertão”; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos eu acredito tão firmemente como você, que ele, esse “homem do sertão”, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa. (apud LORENZ, 1991, p. 65, grifo meu).

Evidentemente, a centralidade conferida ao sertão por Guimarães Rosa deve ser acolhida com prudência, pois não é incomum que artistas procurem controlar as narrativas produzidas sobre si mesmos. No entanto, quando se verifica o acúmulo de referências a esse espaço tanto nas suas declarações como nas suas obras, resta impossível ignorar a relevância

por ele assumida. Note-se, a título ilustrativo, como, mesmo quando de passagem pela capital francesa, o autor se recorda afetuosamente das particularidades de sua região, segundo afirma Geraldo França de Lima em homenagem póstuma:

Por todas as partes por onde andava continuava o mineiro de Cordisburgo, e de Paris me escrevia: - “Quem me dera uma lata de doce de mangaba!”

Nem as orquestras sinfônicas da Germânia matavam a nostalgia pelas bandinhas desafinadas do interior:

- A Marcha Fúnebre executada pela Lira Barbacenense na procissão do Enterro, a gente nem entende, nem distingue as notas, mas imagina que Nosso Senhor vai satisfeito para a sepultura.

Cozinha mineira, acima de tudo, nacional, nacionalista, e de Hamburgo me mandou estas linhas: “Tutu, couvinha, lombinho, pimenta malagueta, dois limõezinhos. Se o Hitler provasse veria que há coisa melhor do que ‘Die Wacht am Rhein.’” (LIMA, 1968, p. 186).

Em razão do exposto, cabe salientar como a visão localista apresentada por Guimarães Rosa jamais se mostra inocente ou ingenuamente ufanista. Ao mesmo tempo em que expressa ligação a sua terra natal, o escritor também reconhece que a qualidade da execução musical da Lira Barbacenense não alcança a excelência. Ou seja, trata-se de uma conexão sentimental com sua região de origem, a qual parece alimentar sua visão de mundo e contribuir para sua literatura, sem, contudo, encobrir sua percepção crítica.

Para poder analisar esse fenômeno, é indispensável ter sempre em mente um duplo cuidado: por um lado, não incorrer em simples biografismo; por outro, não desprezar a importância dos dados biográficos para compreender a visão de mundo do autor. Jens Stüben, por exemplo, sustenta que os lugares da biografia dos escritores não raramente arvoram-se em espaços umbilicais de sua experiência humana, pois

[...] possuem com frequência uma relação existencial direta que se encontra em suas obras, como reflexo do reino da experiência real ou como contramundo utópico. O papel do lugar de origem, de residência ou de exílio, para a identidade de um autor, dificilmente pode ser superestimado. Sua visão do mundo, seu rico acervo de experiências, suas mais profundas emoções - tudo o que de mais precioso entra em sua obra está baseado em sua percepção do ambiente, que é decisivamente constituído pelas condições topográficas. Para aquele que escreve, mesmo no caso de uma mudança forçada de lugar, a terra natal permanece inalienável e experimenta sua

constituição literária, muitas vezes, somente através da retrospectiva. (STÜBEN, 2013, p. 39).

O caso de Guimarães Rosa é paradigmático nesse sentido, uma vez que sua carreira o levou a habitar várias cidades, parte delas fora do Brasil, incluindo um período de reclusão compulsória na Alemanha de Hitler. Desse modo, não parece conveniente subestimar o papel do espaço sertanejo ora como reflexo e transmutação da experiência real, ora como “contramundo” – não necessariamente utópico – do cotidiano urbano.

O sertão ressurgiu, então, como o espaço com o qual o escritor pode se conectar umbilicalmente a partir da ficção, ato de concepção que dá vida a uma realidade paralela inatingível por outro meio. Nessa perspectiva, o espaço do sertão pode ser pensado como lugar fundamental da identidade, espécie de resíduo que Guimarães Rosa procura recuperar e retrabalhar ao longo da vida, recorrendo a diversos expedientes para coletar as “pedrinhas de ouro” com que constrói sua ficção.

Entretanto, a vinculação a esse espaço normalmente vem acompanhada, em termos literários, da alcunha de regionalista. Embora não seja do escopo deste ensaio propor uma reflexão acerca da pertinência dessa qualificação para a obra de Guimarães Rosa, certo é que sua afiliação à tradição regionalista está diretamente ligada à predominância do espaço sertanejo em seus textos. Observa-se, portanto, contiguidade e dependência entre as noções de regionalismo e espaço, e ainda que a problemática não se reduza a essa dicotomia, ela é capaz de revelar aspectos significativos da obra de um autor.

É o caso dos ambíguos testemunhos dados por Guimarães Rosa sobre os sentidos atrelados ao espaço em seu projeto literário. Dentro do relativamente reduzido repertório de entrevistas e declarações do escritor, é possível identificar tanto asserções como as acima referidas, em que o sertão ganha posição de destaque, quanto outras muito mais evasivas. É o que se verifica quando, questionado por Lorenz sobre sua pertença ao grupo de escritores denominados regionalistas, Guimarães Rosa fornece uma resposta bastante contraditória:

Simenão. É necessário salientar pelo menos que entre nós o “regionalismo” tem um significado diferente do europeu, e por isso a referência que você fez a esse respeito em sua resenha de *Grande Sertão* é muito importante. Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de “regionalista”. Ah, a dualidade das palavras! Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja

orientada para o “regionalismo”, ou seja, para o sertão ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes: é impossível separar minha biografia de minha obra. [...] E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (apud LORENZ, 1991, p. 66, grifos originais).

Desde a primeira linha, distingue-se a hesitação do autor. Sendo inegável a presença do sertão em suas narrativas, ao mesmo tempo em que o entendimento sobre o regionalismo aponta para um tipo de literatura restrito em diversos sentidos, Guimarães Rosa declara que é e não é regionalista a um só tempo. Nota-se, ademais, a preocupação do escritor com a percepção que se terá de sua obra na Alemanha, devido à presença, nela, de um determinado tipo de espaço e ao tratamento que ele recebe.

É interessante analisar como o entrevistado faz um movimento esquivo ao assegurar que nem toda a literatura brasileira volta-se para o regionalismo (entendido como o sertão ou a Bahia), depois de afirmar que ele mesmo detestaria ser tomado por “regionalista”, entre aspas. No momento seguinte, porém, adiciona um “portanto” para assumir-se como “representante da literatura regionalista”, agora sem aspas. A dúvida argumentação produzida por Guimarães Rosa deriva justamente da centralidade do sertão em sua obra e dos significados que dele emergem.

Considerado símbolo e mesmo modelo de universo literário pelo próprio autor, o espaço sertanejo torna-se basilar em sua ficção e por isso não pode ser rejeitado. Daí, inclusive, o problema causado pelo termo *Heimatschriftsteller*, cuja tradução não corresponde com exatidão à ideia de “escritor regionalista”, mas a “escritor de/sobre a terra natal”, algo muito mais delimitado. Conforme explica Mecklenburg:

Em um sentido estrito, a *Literatura Sobre Terra Natal* [*Heimatliteratur*] se refere, como expressão do campo da germanística, a uma corrente bastante específica da história literária: no caso, uma literatura alemã romântico-agrária e regionalista por volta de 1900, que batizou a si mesma de *Arte da Terra Natal*. Quem pretende compreender criticamente o desenvolvimento da *Literatura Sobre Terra Natal* no século XX precisa, portanto, diferenciar cuidadosamente: literatura moderna que formula artisticamente o problema humano da terra natal; literatura regionalista, que trata da aldeia ou da província; literatura romântico-ideológico-agrária

que, na Alemanha, representou uma corrente literária antimodernista, da virada do século até a época do Nacional-Socialismo. (MECKLENBURG, 2013, p. 179-180, grifos originais).

Declarar-se regionalista equivale a andar sobre um terreno minado, no qual “a dualidade das palavras” pode arruinar a reputação de um autor, mas recusar a importância do “pedaço de Minas Gerais que era mais meu” tampouco é uma opção. Contudo, o que mais chama a atenção é que Guimarães Rosa instaura um paradoxo que lhe faculta responder a questão proposta por Lorenz sem praticamente nada afirmar. Primeiramente, repudia o rótulo, distanciando-se daquilo que “corresponderia ao conceito de ‘regionalista’” e afirmando com acerto que nem toda a literatura brasileira está orientada para o “regionalismo”; em seguida, esclarece estar de acordo com Lorenz ao ser situado como representante da literatura regionalista. Afinal, o sertão, “mundo original e cheio de contrastes”, é símbolo e modelo de seu universo. Ou seja, dentre as poucas coisas que ficam claras na resposta do autor, uma delas é que Guimarães Rosa não se considera regionalista pela simples ambientação de suas tramas, mas porque o espaço sertanejo opera em sua visão de mundo como símbolo e modelo de apreensão do universo circundante. Trata-se de uma relação profunda com o espaço regional.

Para compreender os imperativos que atuam na elaboração da resposta fornecida por Guimarães Rosa, pode-se recorrer ao pensamento de Pierre Bourdieu a respeito das lutas simbólicas pela apropriação do poder de definição legítima das identidades. Tais lutas, quando travadas coletivamente, colocam em jogo a série de valores legitimados que balizam os critérios de aceitação e de exclusão. Segundo o sociólogo francês,

A revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de *intimidação* que ela exerce tem em jogo não, como se diz, a conquista ou a reconquista de uma identidade, mas a reapropriação colectiva [*sic*] deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (e negar os que, entre os seus, não querem ou não podem negar-se) para se fazer reconhecer. (BOURDIEU, 2010a, p. 125, grifo original).

Nesse sentido, a ambiguidade da resposta fornecida por Guimarães Rosa indica uma recusa ao engajamento explícito nas lutas pela definição das noções de “regionalismo” e de “escritor regionalista”. Não se empenhando em uma luta solitária contra a crítica literária sobre a importância e o

significado da região, o artista acaba por aceitar sua própria negação, à medida que, para ser reconhecido, não milita por sua identidade no terreno extratextual. Se em mais de um momento o autor fez questão de assumir sua condição sertaneja, não parece ter contraposto a centralidade que o sertão adquire em sua obra às críticas que consideram limitado o espaço regional.

Assim procedendo, não emprega seu capital simbólico para remover a aura de negatividade que frequentemente paira sobre espaços periféricos como o mundo rural. Essa percepção negativa se faz ver, é bom que se diga, nos inúmeros momentos em que a função estruturante do espaço sertanejo, com sua cultura e seus habitantes, é minimizada pelo discurso crítico em favor de dimensões supostamente universais do texto literário. Nesses casos, esse “símbolo e modelo de universo” sofre uma espécie de apagamento, que acaba por obliterar uma parcela basilar da gênese ficcional de Guimarães Rosa.

Em vista do processo formativo por que passou a literatura brasileira e das estratégias empregadas para legitimar canonicamente a obra rosiana, criou-se um procedimento de fundo que dá vazão à necessidade de expurgar do texto do autor marcas de regionalismo. Transformada em espécie de injúria com o passar do tempo, a noção de regionalismo ganhou progressivamente tamanho contorno negativo que, segundo apontado com acerto por Marisa Lajolo, em lugar de designar certo tipo de produção literária, foi constantemente requisitada na tradição crítica e na história literária brasileiras “como divisor de águas entre a boa e a má literatura.” (LAJOLO, 2005, p. 327). Guimarães Rosa, situado no polo positivo dessa dualidade, tem sido particularmente afetado por ela, uma vez que a defesa da qualidade de sua produção literária tem seguidamente coincidido com o apagamento do espaço regional de seus textos.

No entender de Bourdieu, tal método não é de todo estranho ao campo das artes, já que boa parte das noções que artistas e críticos empregam para definirem a si mesmos ou a seus adversários “são armas e apostas de lutas, e muitas das categorias que os historiadores da arte aplicam para pensar seu objeto não são mais que esquemas classificatórios oriundos dessas lutas e mais ou menos habilmente mascarados ou transfigurados.” (BOURDIEU, 2010b, p. 332). Independentemente de serem ou não inicialmente concebidos como insultos ou condenações, os esquemas taxonômicos ganham pouco a pouco um ar de eternidade, graças à amnésia da gênese conferida pelos estudos críticos, pelas dissertações e teses acadêmicas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Bourdieu sustenta que, sim, tais conceitos de combate são na maior parte do tempo concebidos como insultos ou condenações. (BOURDIEU, 2010b, p. 332).

Ainda que a noção de regionalismo na literatura brasileira não pareça ter sido concebida como reprovação, é evidente que ao longo da história literária brasileira ela acumulou largo espectro de considerações negativas, as quais se responsabilizaram por lhe atribuir propriedades depreciativas com ares de eternidade, como se fossem inerentes a toda a vertente, e não particulares a determinadas obras. Como consequência, não é incomum que a abordagem da produção de Guimarães Rosa do ponto de vista do espaço regional enfrente resistência. Com efeito, se as obras de arte são primeiramente e acima de tudo objetos estéticos, elas não deixam de estar inseridas em contextos sócio-históricos e submetidas a classificações que não são arbitrárias, tampouco inocentes.

É o que se observa na perspectiva proposta por Stüben, para quem a obra de arte deve ser analisada para além de sua autonomia artística, mas sem ignorar a imperatividade da estética. Em seus termos, por um lado, “Como ciência histórica, os estudos literários não devem analisar unicamente as estruturas do texto literário e sua potencial representação de um conteúdo supraindividual ou até mesmo atemporal, mas também reconstruir as formas de leitura concretas e os horizontes de compreensão.” (STÜBEN, 2013, p. 57). Quando do exame de obras ambientadas em espaços periféricos, como ocorre com o sertão na ficção de Guimarães Rosa, conquanto a estética jamais deva ser posta em segundo plano, é especialmente aconselhável levar em consideração as condições sociais e culturais que originam os textos e nas quais eles se inserem quando de sua recepção.

No que se refere à análise do espaço em obras associadas ao regionalismo literário, o problema que se impõe é que o estudo parte sempre de um *a priori* negativo ao qual deve responder. Por vezes, as possibilidades sugeridas pelo texto literário vão de encontro às certezas pré-concebidas sobre a tradição à qual ele pertence, de modo que se tornam necessários torneios críticos para salvá-lo da vala comum das obras consideradas falhas. Nestas, os temas, as imagens e os sentidos relacionados ao espaço regional são comumente evocados como explicação para seus problemas, enquanto na obra bem realizada sua ambientação espacial passa a segundo plano e as razões do êxito tendem a ser outras. Nesse caso, a estética não deixa de ser o elemento de maior importância no texto literário, mas necessita ser precedida pelo conhecimento da tradição crítica que orienta as “formas de leitura concretas e os horizontes de compreensão”, nas expressões de Stüben.

Conforme afirmado inicialmente, a escolha do sertão como cenário para situar as narrativas de *Sagarana* representou um ponto de inflexão na escrita de Guimarães Rosa, originando aquilo que poderíamos identificar como seu projeto literário. À

falta de unidade temática dos quatro trabalhos iniciais, opõe-se a homogeneidade de *Sagarana*, a qual seria sucessivamente reiterada por suas mais famosas obras, nas décadas seguintes: *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956) e *Primeiras estórias* (1962). Contemporaneamente, parece evidente que ao menos parte dessa organicidade resulta do espaço sertanejo no qual se passam as tramas, de onde emergem os peculiares personagens rosianos, com sua linguagem transculturada entre a dicção regional e a estética moderna. Por isso, o projeto literário de Guimarães Rosa fundamenta-se em uma síntese inovadora de um dos mais tradicionais espaços ficcionais da literatura brasileira, o sertão, do qual não pode ser separado.

O próprio Guimarães Rosa, em contrapartida ao dito “sentido metafísico” de suas narrativas, ressalta nelas a presença massiva do sertão, fazendo até mesmo uma ressalva quanto a seu possível excesso. Em correspondência ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, o escritor procura elucidar detalhes de *Corpo de baile*, assegurando que “o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.” (ROSA, 2003, p. 90). Isto é, da definição do espaço em *Sagarana* à publicação de *Corpo de baile*, portanto durante um período extremamente fértil de atividade criativa, quando foi também escrito *Grande sertão: veredas*, o autor, ao invés de se distanciar do sertão conforme crescia sua fama, aprofundou-se cada vez mais na recolha de material e na constituição de um *corpus* de referências sobre o qual erigir suas histórias. Nessa perspectiva, como já afirmado por Paulo Moreira (2012, p. 240), reduzir o localismo em Guimarães Rosa a uma camada superficial é ignorar uma dimensão central de sua obra.

Nesse sentido, procedimentos que respondam à sociologia da literatura podem contribuir para a compreensão dos caminhos trilhados pela obra de cada autor e dos pressupostos externos que por vezes são capazes de orientar as apreciações estéticas. Ainda segundo Moreira, mesmo quando já era considerado por muitos o melhor escritor brasileiro do momento, continuava palpável a ansiedade que provocava em alguns críticos sua insistência em localizar sua ficção no campo. Por isso, a “solução foi propor que o local em Guimarães Rosa era sumamente superficial, uma capa delgada que ocultava a análise ‘das grandes questões humanas’.” (MOREIRA, 2012, p. 27).

Essa constante parece ter acompanhado a fortuna crítica rosiana ao longo do tempo. Desde as primeiras impressões sobre *Sagarana* até as mais recentes reflexões sobre o conjunto da obra, tem sido persistente a evocação de um “mas” que visa a instaurar uma linha divisória clara entre a realidade

na qual o texto deita raízes e a dimensão artística dele proveniente. Observa-se um desconforto evidente quando se trata de reconhecer a presença do local, da região, do sertão, de populações pobres e analfabetas a quem é negada a capacidade de refletir sobre o mundo, em resumo, ao mesmo tempo em que se busca afirmar a qualidade propriamente literária das narrativas. A recorrente estrutura adversativa de raciocínio culmina com frequência na negação de um dos aspectos mais básicos das obras, a armação sobre a qual se constrói o texto, movimentam-se as personagens e se desenham as relações intratextuais que fornecem ao discurso suas diversas camadas. O procedimento chama a atenção sobretudo quando se verifica que não costuma se repetir no repertório crítico dos textos de ambientação urbana, indicando por conseguinte a predominância de um lugar de enunciação e de formas de observação.

A despeito disso, a autêntica proeza de Guimarães Rosa repousa na realidade monumental da vida pastoril brasileira e na maneira como ela é estilizada. O texto rosiano, além de localista, é ambientado em espaço periférico e deserdado, desprovido de herança cultural legítima (cf. CASANOVA, 2008) – muito embora haja toda uma tradição de obras situadas nesse mesmo espaço, ele continua carente de legitimidade artística, de modo que sua presença na grande literatura segue causando incômodo. A particularidade de tal problemática reside no fato de que, com o decorrer das décadas, o espaço regional figurado na literatura rosiana não deixa de interessar à crítica literária, mas esta com frequência acaba assumindo a qualidade artística do texto sem atentar para suas especificidades locais. Pelo contrário, muitas vezes as análises recusam o que há de mais básico nas narrativas, a centralidade do espaço sertanejo, para só então reconhecer-lhes os méritos. Enfim, a permanência de matrizes críticas às quais o espaço periférico e inculto dos interiores do Brasil se afigura incompatível com questões que não sejam rasas tem dado a tônica das incursões sobre o tema. Alheio a isso, Guimarães Rosa recuperou no interior de Minas Gerais o espaço ideal para apresentar a sua visão sobre cada talo do capim humano que rebrota com a chuva ou morre com a seca, adicionando uma página fundamental à longa história do sertão na literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal). 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010a.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Edição revista e corrigida. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 297-328.

LIMA, Geraldo França de. O homem Guimarães Rosa. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. p. 181-192.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica)

MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 173-195.

MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos – discurso de posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. p. 55-87.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. Edoardo Bizzarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Revista Antares – Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n. 2, p. 2-26, jul./dez. 2009. Disponível em: <[www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/328](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/328)>. Acesso em: 15 nov. 2009.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 37-73.

TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (org.). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 53-68.

O PRAZER NEGATIVO NO ESPAÇO DO NADA:  
A PAISAGEM SUBLIME NO DELÍRIO DE BRÁS CUBAS

Vitor Cei  
Regina Sanches Xavier

O espaço é um dos conceitos mais importantes nos âmbitos da Teoria da Literatura e da Filosofia, bem como em vários campos do conhecimento, podendo ser discutido a partir de múltiplas perspectivas, algumas delas apresentadas neste livro. No caso específico da narrativa, *grosso modo*, a categoria espaço pode ser entendida como referência a um mundo extratextual – consideradas as suas dimensões física, social e psicológica –, reconhecível a partir de determinada orientação epistemológica; ao espaço ficcional habitado pelos personagens, identificável a partir de certo sistema interpretativo (BRANDÃO, 2005); ou ao espaço da focalização, isto é, a análise de como o espaço é projetado pelo foco narrativo (GAMA-KHALIL, 2010). No campo filosófico, particularmente na Estética, as teorias sobre o espaço costumam fazer referência à paisagem e ao meio ambiente, bem como à posição da natureza na consciência geral e na alteração da sua percepção (BOŽEŤKA, 2016).

No caso particular da ficção de Machado de Assis, chama atenção a velha querela sobre a ausência ou presença em sua obra de descrições do espaço natural. Se até 1940 havia um consenso na fortuna crítica a respeito da falta de paisagem tropical na narrativa machadiana, Roger Bastide (2003, p. 193) teria desfeito o equívoco, ao afirmar que Machado foi “um dos maiores paisagistas brasileiros”. Bastide avalia que o nosso mestre da literatura dissimula a paisagem nas suas obras, transpondo a natureza para a paisagem interior, unindo o ser humano – especialmente as mulheres – e a natureza, de modo que os retratos dos personagens são, no fundo, aspectos da paisagem.

Esse método do ficcionista paisagista alcança seu paroxismo no exórdio de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pois o narrador recusa-se a oferecer qualquer informação sobre o seu *habitat* pós-morte: “evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra” (ASSIS, 2015, p. 600).

Não obstante o nosso desconhecimento sobre o espaço em que revive o defunto autor, podemos notar uma subjetivação radical do espaço no delírio: por um lado, a natureza aparece encarnada na personagem Pandora, enquanto, por outro lado,

“o espaço geométrico se desmaterializa, transformando-se em vivência subjetiva” (ROUANET, 2004, p. 346). Assim, Pandora pode ser compreendida como personagem e também como espaço – ao mesmo tempo em que ela é antropomorfizada, não possui limites ou formas precisas.

No delírio, o espaço se desmaterializa e pode ser categorizado como psicológico – “nada vi, além da imensa brancura da neve, que desta vez invadira o próprio céu, até ali azul” (ASSIS, 2015, p. 607). A própria compleição física de Brás Cubas se altera – ao transformar-se em bojudo barbeiro chinês e depois em *Summa Theologica* encadernada em marroquim, resta-lhe apenas a vivência subjetiva (que ele foi capaz de recordar e narrar). Na narrativa da mente perturbada de Brás Cubas durante o delírio, edifica-se, portanto, um espaço que pode ser caracterizado como psicológico:

[...] o espaço psicológico, muitas vezes limitado ao “cenário” de uma mente perturbada, surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens. Os espaços íntimos vinculam-se, assim, a um pretense significado simbólico. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 80-81).

No delírio, a espacialidade disruptiva e a subjetividade desagregada, à beira do dilaceramento, mas preservando a paixão de conservar a vida, nos remetem ao conceito filosófico de sublime, “emoção que só sentimos quando estamos ameaçados de perder o que nos é mais precioso, i.e., a vida” (FIGUEIREDO, 2011, p. 40).

Ao olharmos a fronteira entre a filosofia e a literatura a partir da perspectiva do domínio espacial, sobressai-se o antigo e polissêmico conceito de sublime, que se mostra especialmente útil para a discussão do assunto que ora nos reúne e convida a pensar.

O nosso objetivo geral é propor uma interpretação do sublime no capítulo VII, “O delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em diálogo com o conceito de sublime apresentado por Immanuel Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (§§23-29) e na *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (§68), considerando o papel da espacialidade literária.

Kant avalia que o sentimento do sublime pode ser dividido em matemático e dinâmico. Tanto no primeiro quanto no segundo ocorre uma dificuldade na representação de objetos, que podem ser absolutamente grandes e ilimitados (sublime matemático) ou fortes demais (sublime dinâmico). No romance de Machado de Assis, por um lado, as ações e inações dos personagens Brás Cubas e Pandora (ou natureza, mãe e inimiga)

se prestam ao realce tanto do sublime matemático quanto do dinâmico, na medida em que o defunto autor experimenta simultaneamente dois sentimentos contraditórios, que são o prazer diante da grandeza aparentemente ilimitada da voluptuosidade do nada e o desprazer diante de sua potência destrutiva. Por outro lado, o escritor ousa quebrar os nexos de cumplicidade com o aparato conceitual da filosofia kantiana, na medida em que o sublime deixa de ser o que era ao sair de seu contexto sistemático de pensamento e passa a ser articulado literariamente com a pena da galhofa.

## O sublime kantiano

É certo que o sublime no início do século XVIII estava mais associado à recepção das obras de arte, à crítica literária e à retórica do que precisamente à filosofia. Com razão, pois o seu nascimento no século III da Era Cristã, com o tratado *Do sublime*, de Longino, diferentemente do belo, que nasceu grego e substancialmente filosófico, foi “latino, e, por conseguinte, retórico” (FIGUEIREDO, 2011, p. 36).

No final do século XVIII, com Edmund Burke e Immanuel Kant, a ideia do sublime passou a estar ligada principalmente à experiência humana com a natureza – trovoadas, montanhas, cachoeiras gigantescas ou outros espetáculos e fenômenos naturais caracterizados por vastidão, severidade, complexidade e capacidade de despertar emoções profundas (BOZETKA, 2016).

Kant, com a publicação da *Crítica da faculdade do juízo*, em 1790, pôde reelaborar praticamente todas as questões relativas à estética do século XVIII, de modo que o sublime se transformou e consolidou como um conceito da Estética filosófica. E, ainda que o sublime fosse considerado apenas um “apêndice” da *Crítica da faculdade do juízo*, o filósofo manteve o extraordinário objetivo de sustentar a sistematicidade. Com efeito, permanece ainda nos dias de hoje, sobretudo, a tarefa infundável de investigar este conceito. Propõe-se, aqui, assinalar um ponto de interseção do sublime kantiano com a literatura machadiana.

Kant inicia a “passagem da faculdade de ajuizamento do belo à de ajuizamento do sublime”, na *Crítica da faculdade do juízo*, afirmando que o conceito de sublime, assim como o de belo, são juízos universais e singulares que “aprazem por si próprios” (KANT, 2010, p. 92). Neste caso, tanto o juízo sobre o belo quanto o juízo sobre o sublime não correspondem a nenhum juízo dos sentidos, nem a um juízo lógico-determinante, isto é, ambos pressupõem juízos de reflexão. O conceito de sublime requer diferenças em relação ao de belo, e Kant começa a defini-lo da seguinte maneira:

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão. (KANT, 2010, p. 90).

Kant, nessa definição, alude ao que de fato é o mais importante para nós, neste primeiro momento: o desacordo no sublime entre a imaginação e a razão. Enquanto a imaginação e o entendimento, no belo, constituem um livre jogo das faculdades, promovendo “um sentimento de promoção da vida” (KANT, 2010, p. 92), isto é, um tipo de prazer, no sublime a razão aparece violentando a imaginação e produzindo um “sentimento de inibição das forças vitais” (KANT, 2010, p. 92), isto é, um sentimento contraditório que é capaz de fornecer ao mesmo tempo prazer e desprazer. O sentimento de desprazer acontece a partir da inabilidade da faculdade da imaginação em relação aos fenômenos ilimitados da natureza. Nesse sentido, Kant denomina o prazer do sublime como um prazer negativo.

São particularmente dignas de nota, neste primeiro momento, as ocorrências dos conceitos de belo e sublime na *Crítica da faculdade do juízo*. No prólogo de 1790, o autor afirma que podemos encontrar o princípio subjetivo nos “ajuizamentos que se chamam estéticos que concernem ao belo e ao sublime da natureza e da arte” (KANT, 2010, p. 99). No entanto, essa visão sobre a existência do sublime na arte se revela na “Analítica do Sublime”<sup>6</sup>. O filósofo assevera que a distinção interna mais importante entre o sublime e o belo aparece quando não podemos transpor o sublime da natureza ao sublime na arte:

Mas a diferença mais importante e mais intrínseca entre o sublime e o belo é antes esta: se, como é justo, aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza), a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para a nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de

---

<sup>6</sup> “[...] não se tem de apresentar o sublime em produtos da arte (por exemplo, edifícios, colunas), onde um fim humano determina tanto a forma como a grandeza, nem em coisas da natureza, cujo conceito já comporta um fim determinado (por exemplo, animais de conhecida determinação natural), mas na natureza bruta (e nesta inclusive somente enquanto ela não comporta nenhum atrativo ou comoção por perigo efetivo), simplesmente enquanto ela contém uma grandeza. Pois nesta espécie de representação a natureza não contém nada que fosse monstruoso (nem o que fosse suntuoso ou horrível); a grandeza que é apreendida pode ser aumentada tanto quanto se queira, desde que, somente, possa ser compreendida pela imaginação em um todo”. (KANT, 2010, p. 99).

complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime. (KANT, 2010, p. 92).

Havia sim, não por acaso, uma primazia do sublime na natureza em relação ao sublime na arte. Kant tratou de mostrar inicialmente que esse sempre foi um problema ao denominar algo como “sublime”, pois não podemos chamar de sublime qualquer *objeto da natureza*, embora, como ele disse, “possamos de modo inteiramente correto denominar belos numerosos objetos da natureza” (KANT, 2010, p. 91). Se, por um lado, o belo se relaciona à forma, isto é, à noção de uma finalidade sem fim, por outro lado, o sublime “não pode estar contido em nenhuma forma do sensível, mas concerne somente à ideia da razão, que, embora não possibilite nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente” (KANT, 2010, p. 91). Por essa via, a dimensão sublime não se aplica especialmente a eventos da natureza que nos oferecem somente perigo. Por exemplo, um oceano revolto pela tempestade não pode ser denominado sublime, pois não oferece uma contemplação serena. Esse é um dos pontos mais intrincados do pensamento kantiano sobre o sublime, e talvez seja aquele que mais gera mal-entendidos. Por isso mesmo, merece um pouco mais de atenção.

Ocorre que, ao contrário do belo – que precisa buscar o seu fundamento fora, isto é, na natureza –, o sublime aparece simplesmente em nós, isto é, não é necessário buscar algo externo para denominar sublime, pois é a nossa “maneira de pensar que introduz à representação da primeira sublimidade”. (KANT, 2010, p. 92). Já aqui se proclama, portanto, que existem dois modos de avaliação do sublime, o sublime matemático e o sublime dinâmico. Sobre esta disposição (ânimo), Kant declara:

[...] ele é referido [o ânimo] pela faculdade da imaginação ou à faculdade do conhecimento ou à faculdade da apetição [...]; nesse caso, então, a primeira é atribuída ao objeto como disposição matemática; a segunda, como disposição dinâmica da faculdade da imaginação e, por conseguinte, esse objeto é representado como sublime dos dois modos mencionados. (KANT, 2010, p. 93).

O sublime matemático define-se como aquele que se relaciona a algo absolutamente grande, enquanto o sublime

dinâmico como aquele que se relaciona a algo absolutamente potente. Tanto em um caso do sublime como no outro ocorre uma dificuldade na representação de um objeto. “Denominamos sublime o que é absolutamente grande”, diz Kant na definição nominal do sublime matemático. Entretanto, segue-se dessa afirmação que grande e grandeza, como defendeu o filósofo, são conceitos totalmente distintos. Considerando-se sua ênfase na questão da grandeza, seria de esperar que essa distinção fosse necessária, afinal, “dizer simplesmente que algo é grande é totalmente diverso de dizer que ele seja absolutamente grande”. (KANT, 2010, p. 93). Nesse sentido, absolutamente grande é algo que está acima de toda comparação, isto é, os objetos ultrapassam pela extensão (imensidão). Desse modo, como diz Kant:

Se, porém, denominamos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação), grande, isto é sublime, então se tem a imediata consciência de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. Disso segue-se, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas ideias; em quais delas, porém, ele se situa é algo que tem que ser reservado para a dedução. (KANT, 2010, p. 96).

Para Kant, o sublime matemático é, portanto, “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (2010, p. 96, grifo original). Caso distinto é a noção de sublime dinâmico. Ecoa aqui, certamente, a noção de poder, isto é, os objetos representados ultrapassam-nos por seu poder: “a natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente-sublime*”. (KANT, 2010, p. 106). No entender do filósofo, “para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente-sublime, na medida em que ela é considerada como um objeto de medo”. (KANT, 2010, p. 107). Ocorre que a natureza, assim como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aparece como inimiga do homem. Entretanto, podemos considerar os objetos da natureza temíveis sem temer diante deles. Pois, como ele afirma:

Quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza, tampouco sobre o belo quem é tomado de inclinação e apetite. Aquele foge da contemplação de um objeto que lhe incute medo; e é impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério. Por isso o agrado resultante da cessação de uma situação penosa é o contentamento.

Este, porém, devido à libertação de um perigo, é um contentamento com o propósito de jamais expor-se de novo a ele; antes, não se gosta de recordar-se uma vez sequer daquela sensação, quanto mais de procurar a ocasião para tanto. (KANT, 2010, p. 107).

Ao que parece, o ilimitado oceano revolto, as nuvens carregadas acumulando-se no céu, vulcões em sua inteira força destruidora aparecem como sublimes neste momento. Por exemplo, quando Kant pensa no sublime dinâmico, na natureza inimiga, ele só pode pensá-la ao construir um ponto de cruzamento entre o temível e a segurança:

[...] o espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. (KANT, 2010, p. 107).

Que espetáculo seria mais terrível para o ser humano do que a experiência da própria morte? O narrador Brás Cubas escreve desde a perspectiva privilegiada de quem já morreu e, por isso, encontra-se insulado no além, em segurança, acima das preocupações dos meros mortais. Isto posto, vale lembrar que *Erhabene*, palavra alemã para sublime, origina-se do verbo *erheben*, elevar. Elevado ao espaço do nada, sentindo-se superior aos viventes, o defunto autor pode de bom grado considerar o próprio velório como um momento sublime. Significativo é o capítulo inaugural do livro, intitulado “Óbito do autor”, em que o narrador faz galhofa com a aparente onipotência da natureza:

Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova: “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à Natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um *sublime* louvor ao nosso ilustre finado”. (ASSIS, 2015, p. 600, grifo nosso).

Vale lembrar que antes de se converter em defunto autor, condição que o encoraja a medir-se com a aparente onipotência da natureza, Brás Cubas foi um reles mortal. E o singular momento de transição de uma condição a outra é narrado no capítulo VII, “O delírio”, sobre o qual comentaremos adiante.

## O sublime machadiano<sup>7</sup>

A fecundidade da bibliografia crítica e teórica sobre o sublime na obra de Kant é inversamente proporcional à que se refere à obra de Machado de Assis. Enquanto os comentadores do filósofo alemão têm destacado o sublime como um dos conceitos fundamentais de sua estética, na fortuna crítica machadiana encontramos exígua bibliografia dedicada ao tema, com destaque para o livro *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano*, de Ravel Giordano Paz. Com esta obra, escrita inicialmente como tese de doutorado, na Universidade de São Paulo, o autor renova a recepção crítica da poesia de Machado.

Ravel Paz, incomodado com a pouca atenção dedicada (até então) à obra de juventude de Machado de Assis, vinculada ao Romantismo, vai na contramão do tratamento comumente dispensado pela crítica e dedica-se a resgatar o diálogo vivo do escritor carioca com o Romantismo, sob o prisma desse conceito preeminente na estética romântica – o sublime.

Paz parte de uma problemática machadiana e brasileira para discutir com o romantismo europeu – em especial o alemão. O ponto crítico do trabalho é a hipótese de que a arte de Machado de Assis é mais fiel ao sublime romântico do que o próprio romantismo pôde ser. Tratando-se, aqui, de uma fidelidade sentimental e livre (libertária), na medida em que o escritor carioca mobiliza o sublime em sua instabilidade constitutiva.

Ainda que seu enfoque seja a poesia do jovem Machado de Assis, o livro *Serenidade e fúria* reivindica que podemos encontrar ressonâncias do sublime romântico, embora não apenas deste, na obra madura do Bruxo do Cosme Velho. A propósito do capítulo VII, “O delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o crítico observa a presença de uma “sublimidade doméstica machadiana” (PAZ, 2009, p. 244), que se apossa das filosofias da vida e da natureza do romantismo para desmistificá-las e relativizá-las, mas ainda assim se aproveitando de seus impulsos mais salutares, numa tensão dialética:

Mas é também por isso que a dialética machadiana do belo e do sublime pode se constituir numa relação de interpenetração mútua, na qual a beleza contém a

<sup>7</sup> Repetimos, nesta seção, sob nova perspectiva, argumentos apresentados em Cei (2016, p. 261-272) e Cei (2012, p. 128-131).

vitalidade do sublime e o sublime a harmonia da beleza; e ainda na negatividade extrema do sublime mais dessublimado deixar entrever, essa dialética, um fundo vital. Afinal, mesmo no delírio de Brás Cubas o nada é *um nada voluptuoso*; mais do que isso, é em resposta à declaração de que seu olhar o *fascina* que a Natureza-Pandora responde ao moribundo: “Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (MI, 522). E não é impossível, ainda, que essa dialética se invista da liberdade radical de uma sublimidade luminosa, na qual a ironia recupera ou zela primordialmente por sua dimensão mais leve e, em certo sentido, elevada, de puro jogo do espírito. (PAZ, 2009, p. 243, grifos originais).

A sublimidade machadiana se expressa com toda sua força no delírio de Brás Cubas, que começa no capítulo VI, com o protagonista doente, de cama, recebendo uma visita de Virgília, sua amante de vinte anos atrás. No meio da conversa, subitamente começa a perturbação mental, que dura de vinte a trinta minutos, com desorientação espaço-temporal, alteração da percepção espacial, alucinações visuais e auditivas, terminando no capítulo VIII, em que a Razão volta para casa e convida a Sandice a sair.

Apesar de ser o relato de uma confusão mental, que interrompe a narrativa biográfica – “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração” (ASSIS, 2015, p. 606) –, “O delírio” é considerado por muitos críticos como a chave para a integridade conceitual e estética do romance como um todo.

O contexto que se monta desde o início é justamente o de (sátira a) uma investigação científica – “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá” (ASSIS, 2015, p. 606) – e se desdobra numa descrição do delírio como um empreendimento supostamente metafísico – porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga. Observa-se, aqui, uma galhofa com a concepção “iluminista de um espaço passível de ser minuciosa e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, apropriado e controlado”. (BRANDÃO, 2005, p. 116).

A frustração do desejo de conquista e domínio do espaço do delírio é satirizada com a inusitada espécie da cavalgada que conduz o personagem em seu caminho sinuoso para o nada. O hipopótamo, na tradição egípcia, era considerado como manifestação das forças negativas que existem no mundo; no Livro de Jó (Antigo Testamento), o hipopótamo simboliza a força bruta que Deus subjuga, mas que o homem é incapaz de

domesticar; no delírio, o paquiderme está ali para justificar a morte, simbolizando uma força negativa e destruidora contra a qual o protagonista não pode lutar (GAI, 1997, p. 152).

Essa força negativa e destruidora contra a qual Brás Cubas não consegue lutar é personificada por Natureza ou Pandora, mãe e inimiga, personagem da mitologia grega cuja versão mais conhecida foi eternizada em *Os Trabalhos e os Dias* (HESÍODO, 1996, p. 27-29). Segundo a misógina versão do poeta beócio, Pandora é criada como uma maldição para o homem, no intuito de punir o titã Prometeu, porque ele havia roubado o fogo dos deuses.

Pandora significa literalmente “toda (*pan*) presentes (*dora*)”. É que a ela Zeus entrega um vaso cheio de “presentes” dos deuses para os homens, que na verdade são males: difíceis trabalhos e terríveis doenças. Quando Pandora estava pronta, com o vaso na mão, foi enviada a Epimeteu, que apesar dos conselhos de Prometeu para que não recebesse nada da parte de Zeus, encantou-se com a beleza da mulher e a recebeu de braços abertos. Então Pandora liberou os males do vaso, deixando ficar apenas a esperança. Assim, os homens passaram a viver dia após dia entre trabalhos, dores e sofrimentos, com a experiência da doença e da morte. E a esperança permanece guardada para sempre no fundo do vaso.

No caso do delírio, o diálogo entre Cubas e Pandora cultiva ao máximo a noção de uma grande mãe de valores contraditórios. Ela anuncia: “levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens”. (ASSIS, 2015, p. 607). Na sentença, os bens e os males têm igual presença. A expressão “o maior de todos” é ambígua, pois na sintaxe da oração não está claro se a esperança é o maior de todos os bens ou de todos os males. O senso comum considera a esperança um bem. Porém, tendo em vista a atitude ironicamente pessimista do protagonista, ter esperança também poderia considerar-se algo negativo. Pandora continua afirmando sua natureza contraditória: “eu não sou somente a vida; sou também a morte”. Ao revelar a Brás Cubas que lhe espera “a voluptuosidade do nada”, Pandora cunha um horizonte próprio de discussão do problema filosófico do sublime:

Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

- Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.

Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

- Não te assustes - disse ela -, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.

- Vivo? - perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.

- Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver.

Dizendo isso, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma. Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.

- Entendeste-me? - disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.

- Não - respondi -, nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade, que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? A Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?

- Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

- Sim; o teu olhar fascina-me.

- Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.

Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.

- Pobre minuto! - exclamou. - Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota? (ASSIS, 2015, p. 607-608).

O primeiro parágrafo da citação, ao descrever a vastidão das formas selvagens, inacessíveis à compreensão do olhar humano, faz referência à concepção romântica segundo a qual a beleza da natureza é “impossível de ser apreendida por formas exatas e claras” (BOŽEŤKA, 2016, p. 83). Também se assemelha àquilo que Kant designou absolutamente grande, acima de toda comparação, isto é, sublime. (KANT, 2010, p. 96).

Pandora alerta que os binômios maniqueístas, como mãe (protetora) e inimiga (destruidora), não podem ser mais opostos de forma simples; ela personifica a vida e a morte; tem olhos rutilantes como o sol e uma expressão glacial; alimenta o homem com o pão da dor e o vinho da miséria, mas lhe inculca a vontade de viver; traz na sua bolsa os bens e os males, e a esperança, que, como é de seu feitio, não deixa claro se é um bem ou um mal. Assim, faz galhofa com a ideia romântica segundo a qual a natureza seria uma entidade divina e aproxima-se do pensamento kantiano sobre o sublime dinâmico.

A Pandora do delírio considera o mundo um caos, a existência sofrimento e o homem finitude e efemeridade, de onde conclui que o melhor seria não ser ou então deixar de ser o quanto antes. Indiferente com relação aos feitos da humanidade e incapaz de conceber humanamente o espaço do mundo humano, jamais entenderá a ânsia do homem em viver.

Brás Cubas, por sua vez, está ciente dos horrores da existência e do fundo caótico primordial da finitude. O sublime, aqui, está intrinsecamente relacionado às emoções do medo e do perigo. O seu sentimento de desprazer acontece justamente a partir da inabilidade da sua faculdade da imaginação em relação aos fenômenos ilimitados da natureza, isto é, de Pandora, mãe e inimiga. Contudo, a voluptuosidade do nada, como tudo o que é voluptuoso, também estimula os prazeres - um prazer negativo, diria Kant. É justamente deste sentimento de impotência ante Pandora, que inibe suas forças vitais, que o defunto autor eleva-se para além dos limites da natureza sensual.

Se ultrapassasse os limites da segurança e se tornasse um perigo real, o sublime se transformaria em tragédia.

No entanto, Brás Cubas não morreu com o delírio. Por isso, não há tragédia propriamente dita – quiçá tenhamos uma tragicomédia, pois a narrativa do defunto autor consegue, numa mesma frase, ser melancólica e galhofeira, trágica e cômica.

Pelas indicações presentes tanto no romance de Machado de Assis quanto nos livros de Kant, a discussão sobre o sublime na literatura diz respeito a uma reflexão sobre a capacidade que as obras literárias têm de expressar o espaço ilimitado, bem como o informe. Na representação da grandiosidade da natureza, o sublime aparece como um prazer negativo, composto pela sensação do perigo e pelo alívio da segurança diante da ameaça – no caso do delírio de Brás Cubas, um prazer negativo no espaço do nada.

Evidentemente, na ficção machadiana o conceito filosófico é transformado pela forma literária (por natureza imprecisa, metafórica), não correspondendo exatamente ao sublime kantiano. Machado se configura como leitor irreverente da tradição kantiana, como também partiu do antigo e abriu espaços novos, criou diferenças. E como pequeno saldo, indicamos que o delírio de Brás Cubas antecipa a espacialidade disruptiva caracterizadora do pós-modernismo (mas isso é assunto para outro artigo).

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. *In: ASSIS, Machado de. Machado de Assis: obra completa em quatro volumes, volume 1.* São Paulo: Nova Aguilar, 2015. p. 599-733.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, p. 418-428, dez. 2005.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados*, Brasília, n. 19, ano 14, p. 115-134, 2005.
- BOŽETKA, Barbara. A dimensão do Sublime relacionada ao espaço: apreciação da paisagem, proteção da natureza e a perda do espaço. Tradução Rachel Costa. *In: FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; PAZETTO, Debora (org.). O trágico, o sublime e a melancolia – Livro 2.* Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. p. 79-94.
- CEI, Vitor. Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano, de Ravel G. Paz. *BRASIL/BRAZIL*, Providence, R.I., v. 25, n. 46, p. 128-131, 2012.
- CEI, Vitor. *A voluptuosidade do nada: niilismo e galhofa em Machado de Assis.* São Paulo: Annablume, 2016.
- FIGUEIREDO, Virginia. O Sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, n. 2, p. 35-56, 2011.
- GAI, Eunice Piazza. *Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis.* Santa Maria: UFSM, 1997.
- GAMA-KHALIL, Marisa. O lugar teórico do espaço ficcional nos Estudos Literários. *Revista da Anpoll*, v. 1. n. 28, p. 213-236, 2010. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166/179>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias.* Tradução Mary Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático.* Tradução Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo.* Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

PAZ, Ravel Giordano. *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2009.

ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 335-354, ago. 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

# Sobre os autores

## Letícia Malloy

Professora de Língua Inglesa e Respectivas Literaturas na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL). Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## Márcio Miranda Alves

Professor no Mestrado em Letras e Cultura e no Doutorado em Letras na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

## André Tessaro Pelinser

Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## Vitor Cei Santos

Professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Líder do grupo de pesquisa Ética, Estética e Filosofia da Literatura.

## Regina Sanches Xavier

Doutoranda, mestra e graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.