

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

WELLINGTON VINÍCIUS FERREIRA DE SOUZA

**A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA EM *MEMÓRIAS DE LÁZARO*, DE ADONIAS
FILHO**

Teresina

2019

WELLINGTON VINÍCIUS FERREIRA DE SOUZA

**A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA EM *MEMÓRIAS DE LÁZARO*, DE ADONIAS
FILHO**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Orientador: Prof. Drº Fabrício Flores Fernandes

Teresina

2019

S719n Souza, Wellington Vinicius Ferreira de.
A narrativa da violência em *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho /
Wellington Vinicius Ferreira de Souza. - 2019.
95f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, 2019.
"Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura."
"Orientador(a): Prof. Dr. Fabricio Flores Fernandes."

1. Adonias Filho. 2. Memórias de Lázaro. 3. Violência e Literatura
Brasileira. I. Título.

CDD: 469

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Grasielly Muniz Oliveira (Bibliotecária) CRB 3/1067



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

ADONIAS FILHO: VIOLÊNCIA E NARRATIVA
WELLINGTON VINÍCIUS FERREIRA DE SOUZA

Esta dissertação foi defendida às 10 horas, do dia 31 de maio de 2019 como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho Aprovado (Aprovado, não aprovado).

Fabrizio Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes – (UESPI)
(Orientador)

Carlos André Pinheiro

Professor Dr. Carlos André Pinheiro
1º examinador – UFPI

José Wanderson Lima Torres

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:

Algemira de Macêdo Mendes

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da
UESPI

Algemira de Macêdo Mendes

Coordenadora do Mestrado

Acadêmico em Letras - UESPI

Matrícula: 985952-4

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI

Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

DEDICATÓRIA

À Oneide Pereira

AGRADECIMENTOS

À minha família por sempre ter priorizado minha educação;

À Thaís e família, pela hospitalidade e por acreditarem em meu potencial nos meses de preparação para a etapa seguinte da minha formação;

Às professoras Me. Eloílma Pires, Dra. Joseane Maia e Dra. Solange Moraes pelo olhar crítico à minha escrita;

À Maria Goreth, Jessica e Paula, por cuidarem de mim, suporte inestimável;

Ao meu orientador, Dr. Fabrício Fernandes pela confiança e apoio constante;

Ao corpo docente do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí pela experiência proporcionada no curso;

Aos meus colegas de sala por compartilharem comigo essa experiência, em especial, aos amigos Mônica, Sammanth e Wesley;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí (FAPEPI) pelo suporte que viabilizou a presente pesquisa.

E Deus viu a terra, e eis que estava corrompida, pois toda criatura havia corrompido o seu caminho sobre a terra. (Gênesis, 6:12)

RESUMO

Esta pesquisa estudou a violência no romance *Memórias de Lázaro* (1952), de autoria do escritor baiano Adonias Filho. A partir da abordagem da análise linguístico-expressiva, examinamos procedimentos que ficcionalizam o tema na diegese. Para tanto, delineamos dois objetivos específicos: 1) analisar a violência nos elementos narrativos de *Memórias de Lázaro* e 2) distinguir os pontos de vista, sobre a violência, presentes no *corpus*. Como resultado da perscrutação de tais objetivos, três capítulos foram elaborados dando corpo à pesquisa. O primeiro capítulo trata do narrador, Alexandre, e também dos atos agressivos por ele narrados. No capítulo seguinte, o estudo volta-se para as personagens Jerônimo, Roberto e Rosália, numa reflexão sobre como seus discursos funcionam dentro da organização de violência da diegese. E, finalmente, a partir dos subsídios oferecidos pelos capítulos anteriores, o terceiro capítulo discute a estética da violência no espaço ficcional da obra. Nossas reflexões apontaram o romance de Adonias Filho como parte de uma tradição literária brasileira que trata da zona baiana do cacau e, dentro dessa tradição, a violência de sua obra se destaca por organizar uma série de procedimentos estéticos de modo a dissolver contradições sociais e por criar um discurso pessimista e conservador sobre o desenvolvimento econômico da Bahia do século XX. Buscamos fundamentos em Bakhtin (1981, 2015), Candido (2006), Martins (1989), Todorov (1974, 2006), Benveniste (1991), Ginzburg (2012), dentre outros.

Palavras-chave: Adonias Filho. Memórias de Lázaro. Violência e literatura brasileira.

ABSTRACT

This research studied violence in the novel *Memórias de Lázaro* (1952), by Bahian author Adonias Filho. We analyzed procedures that fictionalized violence into diegesis; to such, we used the expressiveness analysis as our method. Two specific objectives were delineated, in this research we intended 1) to analyze violence in the narrative elements of *Memórias de Lázaro*, and 2) to distinguish the perspectives about violence expressed in the *corpus*. As results of the scrutiny of such objectives, three chapters were elaborated providing substance to the research. The first chapter is a study on the narrator, Alexandre, and also on aggressive deeds narrated by him. In the following chapter, we focused on the characters Jerônimo, Roberto and Rosália, to argue about how their discourses function within the violence organization created by the diegesis. And finally, given the contribution offered by the previous chapters, the third chapter discusses aesthetics of violence in the setting. Our research identified Adonias Filho's novel as part of a Brazilian literary tradition that deals with Bahia's cocoa region and, within this tradition, the aesthetics of violence of his work is noteworthy for organizing a series of aesthetic procedures in order to dissolve social contradictions and also for composing a pessimistic and conservative discourse on Bahia's economic development in the 20th Century. We sought grounds in the works of theorists such as Bakhtin (1981, 2015), Candido (2006), Martins (1989), Todorov (1974, 2006), Benveniste (1991), Ginzburg (2012), amongst others.

Keywords: Adonias Filho. *Memórias de Lázaro*. Violence and Brazilian literature.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	11
--------------------------	----

1 MEMÓRIAS DE LÁZARO: PERSPECTIVAS DO ATO AGRESSIVO.....	15
1.1 Perfil de narração	15
1.2 Perspectivas de narração: deslocamentos no mundo de violência.....	20
1.2.1 O combate como resignação ao Vale do Ouro	21
1.2.2 Afeição humana como ruptura da resignação	24
1.2.3 O choque como letargia da afeição humana.....	26
1.2.4 Solução da letargia na vingança	29
1.2.5 Delação de sequelas da violência: estética do caso de Rodolfo	33
1.2.6 Breve apreciação de Alexandre.....	37
2 A PERSONAGEM: IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS E DISCURSIVAS DO SER VIOLENTO.....	39
2.1 Visão preliminar das figuras	39
2.2 Violência em Jerônimo: primeiras implicações do discurso extraficcional.....	43
2.2.1 Contiguidade da abjeção	48
2.2.2 Fundamento das condições de legalidade da violência.....	50
2.3 Rosália e Roberto: sadismo e instrumentalização da (i)legalidade.....	53
2.3.1 Ordenação de um ensaio sobre Rosália.....	58
3 A VIOLÊNCIA NO ESPAÇO FICCIONAL DE ADONIAS FILHO	63
3.1 Autoridade do Vale do Ouro: a estrada, o canal de lodo e o vento	64
3.2 Submissão do espaço no mundo pregresso ao Vale do Ouro	70
3.3 Síntese de discursos sobre a Zona do Cacau.....	79
ÚLTIMAS PALAVRAS.....	88
REFERÊNCIAS	92

PRIMEIRAS PALAVRAS

Memórias de Lázaro (1952), de autoria do escritor baiano Adonias Filho (1915-1990), faz parte do período de produção do autor denominado pela crítica de trilogia do cacau. As demais obras da trilogia são *Os servos da morte* (1946) e *Corpo vivo* (1962); receberam essa nomenclatura por seus enredos ambientarem-se no contexto da Zona do Cacau, região sul da Bahia de meados do século XX – Ilhéus, Itajuípe e Coaraci são algumas das localidades diretamente citadas. Em prosa repleta de atos bárbaros, as memórias do protagonista e narrador, Alexandre, desenvolvem-se em torno da crueldade e da desumanização dos habitantes do Vale do Ouro. Sua trajetória é marcada por sofrimento, e o mundo a seu redor é guardado por personagens mortas e vivas que permeiam simultaneamente a narrativa. O protagonista reconstrói a tragédia de toda a sua vida, do nascimento à morte; seu monólogo dá voz a todas as personagens evocadas num drama organizado sob a melancolia de Alexandre, que nunca conseguiu esquecer a falecida Rosália, sua amante em vida.

De acordo com Almeida e Veiga (p. 7, 2012), “a violência e a tragicidade [...] foram elementos sempre presentes na obra desse autor, marcando os seus personagens através de atos de barbárie e crueldade”, logo, a violência é item de relativo destaque na narrativa adoniana. No entanto, como salienta Ginzburg (2012), analisar a violência numa obra literária “não se restringe necessariamente a verificar quais são as cenas em que personagens realizam atos de violência.” (p. 29-30, 2012). Para além disso, a configuração da violência no texto literário demanda “observações referentes ao modo como, em cada texto específico, se apresentam elementos de linguagem” (p. 29). Por meio desses elementos de linguagem é possível compor narrativas com personagens dotadas da capacidade de ferir, torturar e degradar o outro ou a si mesmos. Perscrutar as motivações dessas personagens é entender a concepção de humano construída para cada uma delas.

Refletir acerca dos modos de composição do universo de violência erigido pela ficção viabiliza o rompimento da recepção automatizada da violência, assim como a compreensão de seus papéis na escrita literária. No sentido de Ginzburg (2012), as indagações e inferências sobre violência presentes no texto literário viabilizam a ruptura da apatia, a literatura tanto pode “motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos” (GINZBURG, p. 24, 2012), como exigir-lhe senso crítico diante de uma possível legitimação da violência, ou diante de quaisquer outros moldes de apresentação da violência na ficção.

É essencial esclarecer que trataremos da violência em *Memórias de Lázaro* sob uma delimitação específica, sendo ela, portanto, situação “agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outros grupos

de seres humanos. [...] deliberado dano corporal. [...] o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou leva-lo à morte.” (GINZBURG, p. 11, 2012)¹. Isso posto, nosso intuito de análise pretende abarcar a composição de diferentes elementos da narrativa de *Memórias de Lázaro*, observando como a violência compõe e/ou permeia os procedimentos da forma do romance, permitindo a observação detalhada dos atos agressivos contemplados, dos efeitos estéticos obtidos no texto e dos pontos de vistas assumidos na diegese². Nesse sentido, o romance será estudado sob a ótica da estética da violência, que “trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque.” (GINZBURG, p. 28-29, 2012).

Nossa assertiva principal é a da violência como parte do fenômeno da escrita literária, e seu fundamento advém das reflexões de Candido (2006) acerca das implicações da literatura. Para ele, a obra somente pode ser acessada a partir de diferentes abordagens, que precisam tocar diferentes aspectos do objeto estudado, fundando partes de uma unidade maior. O teórico retoma pensamentos contrastantes acerca do estudo da literatura, quando duas abordagens que antes eram opostas hoje podem ser tidas como associadas: a visão de que o significado da obra dependia de sua competência em exprimir a realidade em alguma instância e a visão de que o assunto/matéria da obra era secundário e que seu significado estaria ligado a elementos estruturais do texto. Assim, o teórico salienta que a integridade da obra não está subordinada somente a uma dessas perspectivas de estudo, pois

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, p. 12, 2006).

Isso ocorre devido ao fato de a natureza da obra de arte estar sobre base híbrida que supõe autor, obra e leitor enquanto elementos de papéis específicos junto ao contexto de produção artística para que a arte passe a ter caráter não somente social (conteúdo), mas também estético (forma), visto que a criação do artista “é uma realidade complexa, heterogênea e mutável” (COMPAGNON, p. 44, 2012). Buscaremos então trabalhar especificamente o aspecto da violência na narrativa de *Memórias de Lázaro* (1952), não ressaltando a violência enquanto

¹ Essa definição converge com o que é pressuposto pela Organização Mundial da Saúde “The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation.” (Krug *et al*, p. 5. 2002).

² A diegese trata-se da dimensão ficcional da obra, de sua realidade própria, distanciando-se do mundo tido como real, externo à obra. (GENETTE, 1972).

detentora do sentido total da obra, e sim buscando compreendê-la como um dos componentes do todo.

A especificação dos objetivos e da metodologia de nossa análise faz-se necessária. Para nortear esta pesquisa, delineamos os objetivos de analisar a composição da violência em elementos da narrativa de *Memórias de Lázaro* e distinguir os pontos de vista acerca da violência, expressados pelas personagens e pelo narrador do romance em pauta. Partindo da pesquisa bibliográfica, a análise linguístico-expressiva do texto literário é o escopo de nossa abordagem metodológica, baseando-se numa “estilística sociológica, para a qual a forma e o conteúdo são indivisíveis no discurso concebido como fenômeno social” (BAKHTIN, p. 21, 2015).

Sob a lente da estética da violência, isso significa examinar o tema da violência na estrutura formal da obra sempre considerando suas implicações éticas; essas estruturas, por sua vez, são edificadas sobre discursos específicos, pois “a linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a sua significação social.” (BAKHTIN, p. 125, 2015). Ao longo do processo de nossas análises, contemplamos o estudo do narrador, de personagens e do espaço ficcional com atenção à composição formal, escolhas verbo-lexicais, figuras de linguagem, ordem dos termos e estrutura da frase, subjetividade do enunciado/enunciador e uso do discurso direto e indireto. Todos esses recursos foram considerados tendo em vista seu papel na construção estética da violência e seu funcionamento na diegese do romance.

No primeiro capítulo, observamos a construção de um perfil de narração – imbuído de pontos de vistas específicos acerca do mundo – que é deslocado para diferentes perspectivas de violência ao longo do enredo, evidenciando oscilações de formas estéticas paralelas a formas éticas acerca de temas e valores como legalidade da violência, afeto, choque, piedade, vingança e trauma. Nesse capítulo, a estética da violência pautou-se no narrador e, preferencialmente, no estudo dos atos violentos de *Memórias de Lázaro*. No capítulo seguinte, a estética da violência é estudada na elaboração das personagens. Iniciamos com uma visão preliminar de sua armação no romance e só então passamos ao estudo de modo mais específico. Nesse segmento, ao examinar formas verbo-estilísticas e seus discursos de violência na criação das personagens Jerônimo, Roberto e Rosália, constatamos procedimentos como a transmissão de discursos – no plano extraficcional e ficcional – como determinantes para estabelecer a fundamentação da ordem de violência trabalhada na obra, dentre outras implicações pertinentes ao tema. No capítulo final, as reflexões realizadas nos capítulos anteriores subsidiaram um estudo que localiza histórica e socialmente a violência de *Memórias de Lázaro* a partir do exame de seu

espaço ficcional. Esse foi o momento em que, na expressividade da obra, discursos ficcional e extraficcional (BAKHTIN, 2015) convergiram para distinguir a obra de Adonias Filho dentro da tradição de romances da literatura brasileira que trata da zona baiana do cacau.

As noções de Bakhtin (1981, 2015) e Candido (2006) guiam nosso estudo em direção à estilística sociológica por compreenderem forma e conteúdo como indissociáveis. Martins (1989) auxilia-nos com o trabalho de aplicação dos fundamentos da estilística da palavra, da frase e da enunciação ao texto literário brasileiro, constituindo assim rico material aos estudos de expressividade de Língua Portuguesa. As reflexões de Todorov (1974, 2006) acerca das estruturas narrativas também se mostram fundamentais para este estudo assim como as contribuições de Benveniste (1991). Por sua vez, em Ginzburg (2012) encontramos a noção de violência com a qual trabalhamos e também a concepção de estética da violência, em que ética e estética funcionam articuladamente nas formas romanescas. Junto a outros nomes, esses estudiosos compõem nossos subsídios teóricos.

1 MEMÓRIAS DE LÁZARO: PERSPECTIVAS DO ATO AGRESSIVO

Neste capítulo, as reflexões acerca da violência na narrativa de *Memórias de Lázaro* partirão do estudo do narrador em detrimento dos demais elementos da narrativa. Isso não confere dizer, porém, que enredo, personagens e espaço não permeiem nossa argumentação ao longo do processo, pois a narrativa funciona pela articulação de suas partes.

Entender a perspectiva do narrador é fundamental para a compreensão de quais valores acerca da violência estão em jogo na obra (GINZBURG, 2012), porquanto é a memória de Alexandre, narrador autodiegético – em primeira pessoa, que narra a ação em torno de si, cuja própria experiência é escopo do enredo, sendo, portanto, personagem principal (GENETTE, 1995) –, que apresenta todos os eventos do enredo. Apenas a partir do entendimento de seu perfil, passaremos a estudá-lo em relação à violência do enredo.

Ademais, como última observação para início de nosso estudo, é necessário elucidar que, neste capítulo, lançaremos mão do termo ‘perspectiva’ no sentido de um posicionamento físico dentro da situação de violência. Isto é, nesta análise, falamos de perspectiva de narração (GINZBURG, 2012) para fazer referência à posição de agressor ou mesmo daquele que é agredido – qualquer alteração desse sentido será devidamente indicada.

1.1 Perfil de narração

O protagonista-narrador, Alexandre, apaixona-se por Rosália, e os empecilhos para a relação dos dois causam embates violentos, resultando em sua fuga do Vale do Ouro; seu retorno ao vale, anos depois desencadeia as memórias que compõem o texto do romance. Tratando-se de uma narrativa feita em primeira pessoa, as únicas impressões prevalentes são as da personagem principal, portanto, falamos de um texto feito de discursos com alto nível de subjetividade. As personagens e suas ações surgem somente após introdução do cenário principal, o Vale do Ouro, e a linguagem de sua caracterização é subsídio para compreensão do perfil do narrador em relação ao mundo em que vive. O arranjo efetiva-se na evocação de imagens sinistras por meio de recursos linguístico-expressivos: figuras de linguagem e organizações sintagmáticas peculiares. Esse mundo efetivado pelas imagens poéticas é onde assassinatos, fratricídios, parricídios e incestos fazem morada e juntam-se à naturalidade do próprio ambiente.

O narrador usa diferentes recursos para tecer o Vale do Ouro: por meio de metonímia, o vale é quem nele habita, “sobretudo, apesar do tempo, o vale ainda não esqueceu.” (FILHO, p. 13, 2007); é um espaço e, em metáfora, um mundo doloroso, “mas, enquanto Rosália assim me aparecia como um mundo ainda mais doloroso que o vale [...]” (FILHO, p. 62, 2007);

personificado, o vale também age sobre os que nele vivem, “[...] mas, reconhecendo a estrada, sobre ela avançando, não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos.” (FILHO, p. 14, 2007); e, por vezes, em passagens como “[...] já disse e repetiu Jerônimo³ que o vale permanece o mesmo, indomável e livre, bruto e cruel.” (FILHO, p. 14, 2007), o vale confunde-se enquanto personagem e espaço.

A memória é sempre imbuída de afetividade por Alexandre, no sentido de Ricoeur (2007) quando discorre sobre a influência das emoções na filtragem das percepções do passado – a memória mantém uma relação direta e afetiva com o passado, principalmente no tocante à experiência da memória individual; a seletividade do lembrado liga-se às emoções sentidas em relação aos eventos rememorados. Logo, a maneira de rememorar é moldada de acordo com a postura emocional do narrador diante dos eventos ocorridos, dos lugares vistos etc. Um passado marcado por emoções boas ou ruins sempre será traduzido, em sua rememoração por meio da linguagem, de modo a transparecer as respectivas impressões afetivas. Em Alexandre, isso ocorre por meio de emoções vis.

O céu de chumbo, como um eterno cenário negro, sugere a ameaça e lembra o perigo. Dura, com uma crosta insensível, inimiga de qualquer acolhimento, a terra marca os que a trabalham com sua dureza, sua insensibilidade, sua aspereza. Sem outra paisagem, que pequeno e estreito é o berço de floresta, o vale deforma os nervos e corrompe as almas. (FILHO, p. 38, 2007).

Uma aproximação empática é assumida pelo narrador, o Vale do Ouro não surge como um local bom ou mesmo inofensivo, a subjetividade da descrição é transpassada por valores negativos, preocupa-se, dentro dos binômios axiológicos⁴, em ressaltar o mal. A metáfora “O céu de chumbo” (FILHO, p. 38, 2007) tem seu sentido complementado pela comparação “como um eterno cenário negro” (FILHO, p. 38, 2007). O desempenho hiperbólico do adjetivo ‘eterno’ traz consigo a noção do irreparável, um horror infundável, lexema de maior carga expressiva por exacerbar o dito; o êxito de sua expressividade advém de seu posicionamento invertido na ordem dos termos. O segmento “como um eterno cenário negro” (FILHO, p. 38, 2007) é composto de duas partes – adjetivas – em que é possível entender ‘eterno’ como predicativo de ‘cenário negro’, a intensidade da comparação seria reduzida caso a ordem fosse ‘cenário negro

³ Amigo do falecido pai do protagonista, Jerônimo criou Alexandre, órfão ainda na infância.

⁴ Existem diferentes graus de avaliação manifestados no discurso dentro de sua subjetividade de acordo com Todorov (1974). Ao falar de uma estilística da enunciação, o teórico afirma que esta ocupa-se da relação entre os agentes participantes do discurso: locutor, receptor e referente e, quando a ênfase do discurso é no referente, estabelece-se a avaliação axiológica, que trata do valor moral ou estético do mundo e manifesta-se por binômios como bom/mau, belo/feio etc.

eterno'. Essa inversão de vocábulos permite a existência de uma hipérbole do horror, por essa razão, “sugere a ameaça e lembra o perigo” (FILHO, p. 38, 2007).

Nessa passagem, precisamos entender que o Vale do Ouro dá lugar ao estupro, a doenças, ao sentimento de vingança e aos diferentes tipos de assassinato presentes no enredo. Desse modo, construções como “O céu de chumbo, como um eterno cenário negro, sugere a ameaça e lembra o perigo” (FILHO, p. 38, 2007) podem ser paradigmáticas da lógica arrogada pelo narrador ao longo do romance, uma lógica que parte do espaço, sugere o perfil dos pertencentes a esse espaço e culmina nas ações determinantes para o desencadeamento do enredo; ações que resultam sempre em atos de violência criadores de dinâmicas entre a vida e a morte na obra.

Nativo do mundo do vale, Alexandre apaixonou-se por Rosália, prometida de Chico Viegas, o protagonista não hesita em clamá-la para si – instigado por Rosália, “– É possível que você tenha de arrancar-me à faca!” (FILHO, p. 37-38, 2007) – e o faz ao pretender embate ao rival. Posteriormente, confronta o pai da jovem, Felício Santana. Durante o combate físico, Rosália mata seu pai e passa a ser alvo da ira do irmão, Roberto. Ao matar Rosália, Roberto desperta o desejo de vingança de Alexandre, o resultado disso é a morte de Roberto. Essa é a síntese do roteiro, a violência faz-se presente em cada um dos momentos decisivos do plano físico da trama, enquanto em sua ordenação metafísica⁵ é permeada pelas impressões disfóricas do narrador acerca do vale e dos que nele vivem.

O trecho destacada antecede o primeiro conflito de Alexandre: seu encontro com Chico Viegas, desencadeador dos demais eventos. Nesse segmento, o cenário negro “sugere a ameaça e lembra o perigo” (FILHO, p. 38, 2007) exatamente por ser índice da brutalidade que está por vir; um espaço bárbaro, habitado por bárbaros, esse é o paradigma transposto para a narração de Alexandre e que traz implicações acerca da homogeneidade entre espaço, personagens e ação no romance – passíveis de uma análise mais profunda que, no momento, extrapola nosso objetivo para com o narrador neste capítulo, mas que será foco de atenção no capítulo final de nosso estudo. A natureza proleptica da composição da passagem é admissível, pois trata-se de um narrador que já sabe o que aconteceu, portanto, a prolepse é sintoma formal de seu conhecimento prévio.

A noção de influência do espaço sobre os que nele habitam é desenvolvida com mais afinco ao longo do fragmento pela personificação do vale em “Dura, com uma crosta insensível, inimiga de qualquer acolhimento, a terra marca os que a trabalham com sua dureza, sua

⁵ Conferir capítulo 3, item 3.1.

insensibilidade, sua aspereza.” (FILHO, p. 38, 2007) por atribuir ao vocábulo ‘terra’ capacidade de dominar. O procedimento consegue ir além do efeito dessa figura de linguagem ao arranjar o termo de maneira a subverter a noção comum da relação entre trabalhador e terras num contexto de cultivo e exploração: a terra age sobre os que nela trabalham, e não o contrário.

Essa observação é pertinente tendo em vista a inversão feita perante outros narradores da Zona do Cacau. A história contada pelo narrador onisciente de *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado, parte das lutas pelo poder das terras na região, central no roteiro, logo ao primeiro capítulo ‘A terra adubada com sangue’: um navio zarpa do porto da Bahia (Salvador), rumo ao sul, zona cacauera. Seus passageiros buscam o novo *Eldorado*, “Agripino Doca dissera-lhe maravilhas de Ilhéus e do cacau e agora ele estava naquele navio, depois de ter passado oito meses na Bahia, a caminho de Ilhéus, onde surgira o cacau e com ele fortunas rápidas” (AMADO, p. 17, 2008). A economia do cacau é modelo de ordem da narração e a lógica concernente a esse modelo é a do homem que explora a terra, transformando-a em riqueza para alguns e pobreza para os demais à medida em que a exploração da terra pelo homem, torna-se, ao longo de *Terras do sem fim*, exploração do homem pelo homem.

Ao personificar o Vale do Ouro, um dos muitos vales da Zona do Cacau, atribuindo-lhe capacidade de domínio de seus habitantes, Alexandre alcança um efeito subversivo do esquema do narrador de *Terras do sem fim*, para falar de uma terra que não é dominada pelo homem, e sim que o explora, domina-o e o determina. Sabemos que contrastes são inevitáveis, considerando os diferentes tipos de narrador desses romances; Alexandre, narrador-personagem de sua memória e de narrativa com forte teor psicológico, e o narrador em terceira pessoa, de onisciência e delineamento associado ao esboço traçado pelo que usualmente se entende por realismo/naturalismo. Mas o que buscamos acentuar com esse paralelo é a peculiaridade do efeito causado por um certo modo de narrar, a subversão causada dentro da diegese, no caso em questão, falamos das formas produzidas por Alexandre.

Esse tipo de inferência é primordial para a elaboração de entendimento acerca da postura assumida pelo narrador. Para Alexandre, o contexto do vale é determinante para a definição das personagens por ele lembradas. E isso não é algo identificável apenas no trecho destacado. Várias passagens corroboram isso, como “[...] mas, reconhecendo a estrada, sobre ela avançando, não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos” (FILHO, p. 14, 2007) e “Como Jerônimo, como Felício, como Gemar Quinto, [Chico Viegas] não podia, fugindo à opressão, evitar que o ódio a si próprio dominasse. Seria capaz, como qualquer um de nós, de rasgar com unhas o meu corpo e limpar na relva as mãos ensanguentadas.” (FILHO, p. 38, 2007), dentre outras que ainda observaremos ao longo de nossas reflexões. Portanto, o vale

como espaço imbuído do hediondo e dominador de seus residentes é algo frequente em toda narração de *Memórias de Lázaro*.

Ainda em “a terra marca os que a trabalham [...]” (FILHO, p. 38, 2007), a personificação supõe os nativos do vale como projeções do mesmo e, em “o vale deforma os nervos e corrompe as almas” (FILHO, p. 38, 2007), o local mostra-se agressivo aos que nele vivem; noção de espaço que mescla vale e seus habitantes. A articulação entre as personagens e espaço neste romance é algo já apontado por Silva (2011).

Primitivos, insensíveis, e possuidores de um ódio que tudo domina, os homens e mulheres do vale são o produto do próprio vale. Assim, o vale do Ouro é um ambiente desesperador que age deterministicamente sobre as pessoas do lugar. Estas, influenciadas pelo vale, são iguais a ele, seres brutalizados pela animalidade do ambiente e que nascem, crescem e morrem sem que conheçam outras paisagens. (SILVA, p. 55, 2011).

Tendo em vista a confluência entre o Vale do Ouro – e tudo nele presente – e seus habitantes, existe um movimento que tenta fazer das fronteiras entre espaço, personagens e contexto algo invisível, restando apenas uma noção de atmosfera que orienta as memórias do narrador, essa atmosfera, por sua vez, é de ordem disfórica. Pessoas, animais e objetos são sobrepostos e imbuídos de uma coerência que sugere vivências decadentes, uma ambientação congruente aos conflitos do romance é produzida antes mesmo da narração dos conflitos.

Além da noção de mescla entre personagens e cenário, existe uma fusão entre caracterização física e psicológica do espaço perceptível em trechos como “[...] ficássemos cegos e localizaríamos com facilidade todos os cactos que a [referindo-se à estrada do vale] tornam agressiva, perdêssemos o tato e diríamos sem esforço qual das suas pedras é a mais áspera.” (FILHO, p. 7, 2007). A relação de aproximação estabelecida entre ‘cactos’ e ‘agressiva’ imbuem os termos subsequentes, ‘pedras’ e ‘áspera’, de significações similares que, dentro da narração, descrevem o abstrato a partir do concreto, associando a natureza física do Vale do Ouro à sua esfera psicológica. Assim, a totalidade do vale, em seu âmbito físico e metafísico, dispõe de elementos característicos que funcionam de maneira singular na composição da memória de um narrador que evoca emoções lúgubres. Logo, essa é a visão de mundo do narrador de *Memórias de Lázaro*, para ele, o vale determina o ser.

Isso expressa-se em julgamentos de valor negativo acerca da ordem do mundo à sua volta. Mediante o uso de palavras de significado afetivo⁶, o empenho em caracterizar o vale dá-

⁶ “São aquelas cujo lexema exprime emoção, sentimento, um estado psíquico. O lexema pode receber vogal temática, desinência ou afixo que o atualize como substantivo, adjetivo, verbo ou advérbio, podendo assim haver cognatos emotivos de várias classes de palavras lexicais. Sirvam de exemplo as séries: amor, amar, amoroso, ódio, odiar, odioso, odiento, odiosamente [...]” (MARTINS, p. 79, 1989). A teórica parte das reflexões de Tzvetan

se no sentido da diluição, reduzi-lo unicamente aos sentimentos por ele evocados. Os adjetivos ‘dura’ e ‘insensível’ caracterizam emocionalmente o ser do qual se fala, mas ao final são transformados nos substantivos abstratos ‘dureza’ e ‘insensibilidade’, redirecionando o foco da expressividade para o peso das emoções despertadas pela memória do narrador-personagem. Isso destaca o sentimento mais que o ser/objeto emanador; não obstante, além do acréscimo ‘aspereza’, a passagem finaliza-se com a gradação de três substantivos abstratos – “sua dureza, sua insensibilidade, sua aspereza” (FILHO, p. 38, 2007) –, figura sintática de intensidade.

Considerando o exposto, algumas deduções acerca do narrador-personagem de *Memórias de Lázaro* são razoáveis: o enredo em si mostra-o enquanto diretamente envolvido nas situações de violência a serem narradas, logo, este não se trata de um narrador distante dos acontecimentos e sim de alguém de participação ativa, que concretiza situações de agressividade e que padece a hostilidade da agressão de outrem. Uma segunda inferência advém de sua visão de mundo no âmbito formal do texto, reveladora de desprezo diante do mal ao seu redor e, simultaneamente, da ideia de que esse mal é inerente, imutável e natural àquele espaço.

Segundo Ginzburg (2012), no âmbito da análise da violência na literatura, a caracterização do narrador é um ponto de partida para o exame da articulação entre estética e ética. Em um narrador agente de violência, compete verificar se há empatia com a vítima, em um narrador distante – em terceira pessoa –, a empatia em relação ao relatado pode ser foco da atenção e, finalmente, em casos das vítimas da violência, cabe indicar suas condições de relatar o ocorrido, se há a exposição clara ou apenas residual de sua dor, e como sua figura posiciona-se diante do agente de agressão. Atendendo a essas considerações, pensemos agora o narrador de *Memórias de Lázaro* dentro da armação da violência.

1.2 Perspectivas de narração: deslocamentos no mundo de violência

Ante nossa caracterização do narrador de *Memórias de Lázaro*, convém agora compreender sua perspectiva de narração diante dos atos de violência em si, no momento em que ocorrem. E nesse ponto precisamos refletir acerca dos caminhos sugeridos por Ginzburg (2012). Alexandre, como examinaremos, encontra-se suspenso diante desses caminhos, diferentes perspectivas da violência são experienciadas por esse narrador, e, em função desse tipo de caso, o literato afirma que organizar uma tipologia pode ter como consequência claras limitações. Portanto, nossa preocupação de análise da estética da violência nas cenas

Todorov acerca da estilística do enunciado e estilística da enunciação, aplicando-as à Língua Portuguesa. Os exemplos dados traçam apenas uma noção dessas palavras, isto é, o que define de fato as palavras de significado afetivo é o seu uso, junto aos efeitos estilísticos desse uso.

protagonizadas pelo narrador buscará explorar mais suas implicações éticas e singularidades expressivas que sua possibilidade de inserção em tipologias inflexíveis.

Ao longo do enredo, é possível conceber oscilações da perspectiva do narrador à medida em que há deslocamento entre as posições possíveis dentro da situação de violência. Notaremos que o posicionamento deste narrador pode, em maior ou menor escala, transformar-se caso a perspectiva de narração seja a de agente da violência, de observador, ou mesmo por influência das relações afetivas envolvidas. As mutações do narrador-personagem aqui sugeridas, e descritas a seguir, remetem à fragmentação da narrativa no sentido de Rosenfeld (2009), em que o narrador cartesiano dá lugar a um narrador permeado de contradições que o distanciam da proposta da narrativa tradicional. Reflitamos agora sobre como esse narrador constrói-se formalmente em diferentes situações de violência e que efeitos são obtidos por meio de suas escolhas estéticas.

1.2.1 O combate como resignação ao Vale do Ouro

O drama inicia-se com o interesse de Alexandre por Rosália, a moça, porém, já tinha um noivo – “[...] seu companheiro já tinha sido escolhido, Chico Viegas, o filho de Canuto [dono da olaria do vale] (FILHO, p. 37, 2007). Após confrontar o pretendente de Rosália, Chico Viegas, para clamá-la para si e ter sucesso, Alexandre decide que naquela mesma noite visitará Felício Santana, último empecilho de sua relação com a moça, e o faz. Durante a conversa, o pai de Rosália o ataca.

– Mas você, Alexandre, não terá a minha filha.

– E por que não a terei? – indaguei, acompanhando agora todos os seus gestos.

Sua resposta foi o salto imprevisto e, quando percebi que rolávamos no chão, senti que o seu golpe tinha arrancado a faca da minha mão. Procurei-a com o olhar, meus pulsos presos, seu enorme corpo quase me asfixiando. O primeiro murro na boca, o sangue agora lavando o peito, compreendi com dificuldade que aquele animal me mataria. O segundo murro nos olhos, a cegueira momentânea, a dor física cortante e, a seguir, no meu pescoço, agarram-se as suas mãos de pedra. Lentamente, embora uma esponja negra me envolvesse o cérebro, sentia que as unhas entravam na carne, os dedos como lâminas, e impossível não seria que os meus gemidos robustecessem o seu ódio selvagem. Foi neste momento que o grito me despertou e, após o grito, seu corpo ainda quente e trêmulo que caía sobre o meu. Empurrei-o com nojo. E, com tremendo esforço, abri os olhos feridos:

– Você! – exclamei.

Rosália, inquieta e desfigurada, tinha a faca ensanguentada da mão. (FILHO, p. 42-43, 2007).

Todas as personagens envolvidas nesse fragmento possuem intenções claras diante do embate estabelecido. Essa circunstância desenha a afeição de Alexandre por cada uma delas, sua rivalidade com Felício Santana provém da ameaça que este representa para a consumação de seu amor por Rosália. O discurso segue em primeira pessoa contemplando o ataque de Felício, não há falas ou qualquer tipo de violência verbal, somente agressão física: um golpe que desarma Alexandre, “arrancado a faca da minha mão” (FILHO, p. 42, 2007), investida corporal que o imobiliza, soco na boca, soco nos olhos e estrangulamento, com acréscimo de lesão causada pelas unhas. Há indicação de asfixia, sangramento, cegueira momentânea e dor física, suscitando gemidos que quebram o silêncio entre os dois. Esses atos somados à reação física de Alexandre explicitam a fragilidade do corpo desse narrador diante da violência.

O ataque de Felício é gradual em direção à morte, inicia-se com o desarmamento do rival, ataques físicos e um último ataque que seria fatal, o estrangulamento: “compreendi com dificuldade que aquele animal me mataria” (FILHO, p. 43, 2007). O narrador tem consciência de que se encontra encurralado, sua resistência à morte é inútil, seus pulsos estão presos, está à mercê do inimigo. Não há demonstração de medo por parte de Alexandre, apenas exposição sinestésica da dor e a intenção de desumanização do agressor em metáforas, termo emotivo e comparação, ‘animal’, ‘ódio selvagem’, ‘unhas de pedra’, ‘dedos como lâminas’. A metáfora de Felício enquanto animal é uma entrega à dor, entrega à morte, o reconhecimento de que, de fato, seu rival o mataria.

Nessa cena, o narrador preocupa-se somente com a dor física sofrida e não com seus efeitos psicológicos; a afetividade é direcionada apenas a seu agressor – como nas caracterizações acima apontadas –, e não a si mesmo. Para o narrador, o embate com Felício não constitui experiência de efeitos substanciais, isso é ratificado na própria diegese, o único momento em que essa cena é revisitada no enredo é pelo olhar de Rosália, e não por Alexandre.

A ausência da exposição de trauma, revolta, ou qualquer profundidade de cunho psicológico em relação à ofensiva de Felício Santana durante a peleja justifica-se pelo próprio perfil do narrador e pelas regras que regem o mundo diegético fundado ao longo de sua narração: “Se matara o pai para tomar a filha – a filha já me pertencia por conquista. Ninguém mais, e sobretudo os irmãos, poderia arrancar das minhas mãos o que conquistara num duelo, corpo contra corpo. Esse, o raciocínio das criaturas do vale.” (FILHO, 47, 2007). Desse modo, Alexandre vê em seu embate a violência num âmbito de legalidade, “como entre os lobos, podem aqui os inimigos resolver suas próprias questões, o mais forte ou o de mais sorte permanecendo impune.” (FILHO, p. 44, 2007). A perspectiva de narração, ante o Vale do Ouro, é de um mundo feito sobre a base do que podemos associar ideologicamente a princípios que

Sartre (1983) denomina moral da força, “1º o vencedor tem sempre razão; [...] 3º o amor na luta: o mais curto caminho de um coração a outro é a espada; [...] 5º existe o direito de resistir à força apenas se se é forte o bastante para freá-la.” (SARTRE, p. 194-195, 1983). À vista disso, a luta das personagens e os atos agressivos de Felício são legitimados pela perspectiva de Alexandre, por estarem de acordo com o pacto.

Existe somente uma única indicação de caráter psicológico acerca da violência sofrida, e essa é ligada ao discernimento: “compreendi com dificuldade que aquele animal me mataria” (FILHO, p. 43, 2007), a emoção sentida não é medo, trata-se de repulsa pelo agressor somada a algo próximo à resignação. Atentemo-nos à segunda, ainda não observada. A escolha dos termos ilustra com eficácia a consciência de Alexandre acerca das convenções do vale (e, por seguinte, das próprias, visto seu fatalismo anteriormente apontado) por meio do verbo ‘compreendi’, da luta contra um adversário mais forte e, portanto, luta pela sobrevivência, ‘com dificuldade’ e, finalmente, a sujeição à consequência de viver sob violências legitimadas, ‘me mataria’.

O silêncio é gradativamente quebrado, dos gemidos de Alexandre ao grito de Felício. Ao longo do embate há o caminho em direção à morte; a metáfora “esponja negra me envolvesse o cérebro” (FILHO, p. 43, 2007) em contraposição a “o seu grito me despertou” (FILHO, p. 43, 2007) indica que o narrador começava a perder a consciência. No entanto, a morte é deslocada por uma terceira personagem, Rosália, no momento do grito; Felício morre e não o narrador. A elipse narrativa é inevitável, pois o protagonista não foi agente do crime, seu único foco de atenção era Felício, há apenas o índice do que acabou de acontecer, a faca ensanguentada na mão da ‘inquieta’ e ‘desfigurada’ jovem; o sangue na faca é o único desígnio de lesão em Felício. As ações de Rosália até cometer o assassinato do pai só ficam claras após a moça contar a Alexandre o que fazia momentos antes da cena, exposto quando seu relato é rememorado.

Nesse primeiro momento acerca do narrador de *Memórias de Lázaro*, chegamos a alguns nuances de sua personalidade, sua postura diante do mundo representado pelo Vale do Ouro e, em seguida, observamos que implicações esse perfil de narrador tem na narração de uma cena específica de violência. Sua visão de mundo o faz narrar o embate com Felício Santana enquanto algo que se encontra em seu devido lugar, uma conduta natural e coerente à situação de luta pela posse da mulher. Quando Alexandre é atacado violentamente por Felício, o protagonista não se reconhece na posição de vítima da violência, e sim como parte de sua estrutura dentro do universo de violência arranjado na diegese, ele não demonstra em sua narração traços de traumas ou ressentimento.

1.2.2 Afeição humana como ruptura da resignação

Após a morte de Felício, Alexandre decide tomar para si a culpa do assassinato para que Rosália não sofra a ira dos irmãos, Ricardo, Henrique e Fernando. Retorna a casa de Felício para ter com os irmãos acerca de desposar Rosália. Construída a casa onde viveria com a jovem, Alexandre pede a Jerônimo que a traga para que, finalmente, morem juntos e, em sua primeira noite, o protagonista percebe o corpo ferido.

Como se fossem de outra pessoa, vi as minhas próprias mãos avançarem, desabotoar o vestido e retirá-lo do corpo com a camisa. Então, o corpo nu, o corpo que tanto me perturbava, provocou no meu coração enorme piedade. Nas coxas e na cintura, as feridas já eram chagas. E pressenti terem sido aquelas feridas abertas pelas batidas de uma corda de couro. Rosália, porém, vinha de uma casa do vale.

Vinha da casa dos seus irmãos. Sem saber houvesse ou não Jerônimo percebido alguma coisa, compreendendo que ela não contaria com mais ninguém no mundo senão comigo, a pouco e pouco esperei que seus olhos, na fraca claridade, se reascendessem. Poderia ler nas pupilas a história dos últimos dias. Ouvir dos seus lábios, a seguir, a dolorosa confirmação. Mas quando os lábios se moveram, e se moveram os braços, o rosto lentamente se voltando para mim e a luz⁷, ajoelhei-me e, como único recurso, descansei minhas mãos pesadas nos seus cabelos. (FILHO, 50-51, 2007).

Alexandre demonstra agora uma postura distinta diante da violência, seu afeto por Rosália determina isso. A empatia transforma seu desejo lascivo inicial numa compaixão que tenta entender a experiência de Rosália. Sua sensibilidade acerca da violência somente evidencia-se no uso de ‘enorme piedade’, tais termos alicerçam a emoção contida durante as sentenças seguintes da narração. Alexandre não esteve no momento da agressão, então apenas observa detalhadamente os sintomas, “Nas coxas e na cintura, as feridas já eram chagas” (FILHO, 50, 2007). Não se trata de cicatrizes, e sim feridas, uma violência ainda sentida pelo corpo. Alusivas ao desejo sexual, as mãos que avançam para desabotoar o vestido são impedidas pela visão das feridas que despertam uma narrativa possível para justificá-las: “Rosália, porém, vinha de uma casa do vale.” (FILHO, 50, 2007); o narrador supõe que os irmãos a machucaram. Atentemo-nos para o uso da conjunção ‘porém’ que acalenta o assalto feito à jovem, tornando-o admissível, incutindo-o de naturalidade. Alexandre exprime piedade pela personagem, mas não admite surpresas quanto ao cometido, pois Rosália mora no Vale do Ouro, universo de brutalidades.

⁷ A luz da lanterna que iluminava o quarto naquela noite.

Partindo da consciência das chagas, a experiência da moça, presumida pelo narrador, quando narrada, imbuí-se de afeto; antes mesmo de discorrer sobre as feridas a comoção a respeito é exposta, “o corpo nu, o corpo que tanto me perturbara, provocou no meu coração enorme piedade.” (FILHO, 50, 2007). A sensibilidade de Alexandre manifesta-se por meio da contemplação do corpo [fragmentação], ‘olhos’, ‘pupilas’, ‘lábios’, ‘braços’, ‘rosto’ e ‘cabelos’. Além disso, a espera para ouvir o relato é mais uma maneira de se compadecer do sofrimento, “compreendendo que ela não contaria com mais ninguém no mundo senão comigo” (FILHO, 50, 2007). Essa atitude do narrador é viabilizada pela demonstração de seu reconhecimento da angústia do outro, em ‘dolorosa confirmação’. Isso somente é possível pela consideração da veracidade do que será relatado pela jovem posteriormente – como observaremos no próximo capítulo deste estudo. Mediante avaliação modalizadora⁸ da enunciação, efetivada no uso do substantivo ‘confirmação’, a demonstração do voto de confiança em Rosália antecede seu relato da violência causada pelos irmãos.

A maneira como Alexandre percebe as feridas – sinais apontados como provas de agressão física por cordas de couro – de Rosália é um ponto de partida para o delineamento de sua posição dentro da estética da violência no episódio. Contudo, aqui o narrador-personagem não pode ser posicionado como agente, como vítima ou como observador do momento em que Rosália foi ferida – tornando as categorias traçadas por Ginzburg (2012) insuficientes. Diante dessa aporia, uma ideia de Gagnebin (2006) aqui apresentada sob redução proposital mostra-se como caminho passível de apontar a posição de Alexandre na armação estética da violência dessa cena. Sua proposta de expansão do conceito de testemunha⁹ deslocaria Alexandre para esse posicionamento – aquele que ouve, lê e valida, faz parte do processo do testemunho. Ao se compadecer da agressão de Rosália e, em seguida, ouvi-la, o protagonista torna-se testemunha e auxilia na reconstrução da humanidade dentro de uma organização mortífera, evidenciando uma postura ética distinta para o episódio. Esse tipo de comoção contrapõe-se ao caso anteriormente analisado, tornando nítida a transmutação tanto da postura concernente à violência quanto da perspectiva de narração.

⁸ “Na avaliação modalizadora o locutor revela se considera o fato a que se refere como verdadeiro ou falso, certo, incerto, possível, desejável.” (MARTINS, p. 191, 1989).

⁹ Em seu texto *Memória, história e testemunho*, Gagnebin (2006) propõe a ampliação do conceito de testemunha para falar do testemunho de grandes catástrofes – genocídio armênio, Auschwitz. Partindo das reflexões de Hélène Piralian e Janine Altounian sobre o “terceiro”, aquele que não faz parte da relação algoz-vítima, a autora afirma que “testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora [referindo-se ao sonho de *Primo Levi*], que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro.” (GAGNEBIN, p. 57, 2006).

Enquanto no embate de Alexandre e Felício existe a diluição do que o narrador consideraria vítima e agressor e tudo apenas ganha sentido uno legitimado por visões de mundo e contextos, a compaixão e a demonstração de carinho expressada –“descansei minhas mãos pesadas nos seus cabelos” (FILHO, 51, 2007) – evidencia, a despeito de o protagonista considerar a violência natural ao Vale do Ouro, o reconhecimento de posições distintas dentro da conjuntura da barbárie. Rosália é discernida do agressor, é situada na posição de vítima, e, por conseguinte, clareando o lugar do agressor. Não obstante, o envolvimento emocional com a personagem causa confiança no narrador, subsídio necessário para enternecer-se com a história de suas chagas. A piedade exposta pelo narrador transgride seu ponto de vista, sua sensibilidade acerca da violência e da lógica do mundo que habita e faz com que diferentes valores sejam dispostos na diegese. Isso ocorre pois “provocou em meu coração enorme piedade” (FILHO, 50, 2007) representa uma ruptura semântica do modo como Alexandre vê o mundo, comparações com passagens como “– Aqui, no vale, os homens são piores que as feras. Humanos, no vale, são os cavalos selvagens.” (FILHO, p. 12, 2007), “negra é a alma e bruto o coração [dos que vivem no vale]” (FILHO, p. 9, 2007) e “feras que se apaixonam com ódio” (FILHO, p.10, 2007) corroboram isso. O reconhecimento do sentimento de piedade num mundo apresentado de modo monocromático – onde apenas o mal existe – constitui descontinuidade.

1.2.3 O choque como letargia da afeição humana

A origem das feridas é explicada por Rosália, “– Eles me castigaram, Alexandre” (FILHO, p. 51, 2007) e segue seu relato afirmando ter sido violentada pelo irmão Roberto. O narrador lamenta Rosália ter no ventre um filho do irmão. A ira do protagonista é agravada quando, posteriormente na trama, ao voltar para casa, encontra Rosália enforcada e considera o suicídio, “Eu li nas mãos abertas, os dedos encurvados, concretamente expresso em palavras ‘Matei-me para vencer a dor’” (FILHO, p. 81, 2007). Com isso, a afeição por Rosália ganha novos moldes, surge o sentimento de vingança contra Roberto, que, segundo Alexandre, causou a dor da jovem; na voz de Jerônimo “– O mundo agora é pequeno para você e Roberto” (FILHO, p. 81, 2007). Abaixo, a cena do corpo pendurado.

Descobri, com dificuldade, a lanterna. Apanhei-a e, quando a acendi, na sala, vi o braço de Jerônimo, suspenso, para o alto. Levantei os olhos com precipitação, uma estranha energia robustecendo os meus nervos, e somente então Rosália me apareceu. Seus pés imóveis. Teso, o corpo. Voltado para cima, ainda impresso o espasmo de aflição, o rosto se ocultava um pouco nos cabelos que sobre ele caíam. Quase negra, visível, a língua inerte. O couro do cabresto, que erguia o corpo pelo pescoço, estava preso, em cima, na trave da cumeeira. No chão, a escada. Jerônimo, como sempre, impassível. Impassível

e inumano como o próprio vale. Mas eu sentia o coração bater como não sentira antes e jamais sentiria em toda a minha vida.

A princípio como se Rosália a tudo dominasse, apesar das rajadas do vento que enchiam a porta, não consegui mover as pálpebras. Os olhos a fitavam, contra mim mesmo, a própria vontade. A luz, porém, era tênue e maior que o vale era a distância que me separava da face perdida no fundo escuro. Jerônimo, que já arrancara a lanterna das minhas mãos, ergueu a escada, firmou-a na trave da cumeeira, e subiu. Entre a luz e a sombra, quase indistintas para meu olhar congestionado, suas mãos trabalhavam. Moviam-se, uma abraçando a cintura de Rosália, outra tentando retirar o laço do pescoço. Finalmente, a voz de Jerônimo me fez despertar.

– Suba, eu quero a sua faca!

A faca era a mesma que estivera na mão de Rosália, o cabo de madeira, a lâmina afiada. Servia-me de tesoura, de plaina e de arma. Puxei-a da bainha e, novamente a mim próprio me dominando, subi a escada para entregá-la a Jerônimo. Quando a entreguei, Jerônimo mascando o fumo, senti que o corpo de Rosália pendia sobre o meu. Jerônimo retirou o braço da cintura e pediu que eu o segurasse. Iria cortar o cabresto, disse, e acrescentou.

– É preciso que você sustente o corpo. (FILHO, p. 79-80, 2007).

Na exposição do cadáver de Rosália, a subdivisão do corpo – os pés, o corpo, o rosto, os cabelos, a língua – é mesclada à descrição psicológica, ‘espasmo de aflição’, o intento de fazer o corpo dizer algo, a necessidade do narrador de dar uma interpretação ao cadáver, e de fato o faz quando assume o suicídio – “Eu li nas mãos abertas, os dedos encurvados, concretamente expresso em palavras ‘Matei-me para vencer a dor’” (FILHO, p. 81, 2007). A comparação “como se Rosália a tudo dominasse” (FILHO, p. 79, 2007) evidencia o foco da atenção de Alexandre, a causa do torpor. A inversão descritiva acontece na segunda comparação, “impassível e inumano como o próprio vale.” (FILHO, p. 79, 2007), enquanto a humanização do cadáver acontece, os adjetivos dessa sentença desumanizam e mortificam Jerônimo.

Paralelos também podem ser estabelecidos na incorporação de extremos da iluminação da cena disposta em antíteses como ‘luz’ e ‘escuro’ e ‘luz’ e ‘sombra’, junto a isso, a hipérbole da distância maior que o vale entre Rosália e Alexandre. A faca de Alexandre não surge como objeto desimportante, para referir-se a ela, o narrador é exato quanto a sua origem, “A faca era a mesma que estivera na mão de Rosália” (FILHO, p. 80, 2007), a elipse narrativa remete à cena do assassinato de Felício, fazendo do objeto um signo correspondente. Suas funcionalidades – “Servia-me de tesoura, de plaina e de arma” (FILHO, p. 80, 2007) – tornam a peça, simultaneamente, arma e utensílio, dissolvendo o sórdido à naturalidade das atividades cotidianas. Passemos agora a observar a autocaracterização do narrador.

A cena da morte de Rosália é fundamental para a progressão da narrativa, pois trata-se do evento de maior efeito sobre o narrador: essa é sua primeira perda, enquanto adulto, de um ente querido e é determinante sobre Alexandre, fazendo da melancolia a força que instiga seu intento de narrar. Desencadeadora de ruptura nas memórias evocadas, a cena dá um novo caminho ao roteiro, não mais se busca a conquista de Rosália, e sim a morte de Roberto. O efeito da perda reflete-se formalmente na construção do narrador diante do cadáver de Rosália, em contraste à contemplação do corpo vivo exclusivamente guiada pela emoção norteadora da descrição – piedade –, anteriormente analisada. Aqui, ao invés de emoções, o narrador passa por sensações; termos que nomeiam emoções diretamente são ausentes. Na impressão imediata do que está à sua frente: “sentia o coração bater como não sentira antes e jamais sentiria em toda a minha vida.” (FILHO, p. 79, 2007) essa é a formação mais próxima à feita com o vocábulo ‘piedade’ – majoritariamente devido ao apelo do substantivo ‘coração’ –, no entanto, os significados aqui moldados divergem pelo seu aspecto de choque.

Na passagem destacada, o discurso direto que engendra o estado do narrador ao deparar-se com o cadáver de Rosália dá preferência a uma caracterização de si que prima mais por léxicos indicadores de efeitos psicobiológicos que por indicadores de sentimentos. Enquanto as feridas nas coxas e na cintura do caso anterior provocaram precisamente a compaixão, na cena em estudo a emoção é indefinida; em “uma estranha energia robustecendo os meus nervos” (FILHO, p. 79, 2007), apenas o efeito físico – ‘nervos’ – é apontado, a emoção permanece indiscriminada – ‘estranha’. O ininteligível segue em direção ao inteligível por meio da ordem dos termos ‘estranha’ e ‘nervos’ que mantêm relação de oposição por serem, respectivamente, um adjetivo que caracteriza algo que não se conhece e um substantivo concreto, indicador mais objetivo.

A incompreensão das próprias emoções impossibilita a autocaracterização do narrador por meio de indicadores comuns de sentimentos – as já referidas palavras de significado afetivo (MARTINS, 1989) –, portanto, uma via alternativa é seguida para descrever seu estado, daí surge a instrumentalização de um léxico, a priori, distante das palavras de valor afetivo, mas que confisca para si a função de indicador de afetividade, “não consegui mover as pálpebras. Os olhos a fitavam, contra mim mesmo, a própria vontade.” (FILHO, p. 79, 2007). A incapacidade de realizar um processo simples de natureza motora, como desviar o olhar, ou piscar os olhos, além de indício da atmosfera da cena, sinaliza também o quão diversa das demais é essa experiência para Alexandre diante da violência. Em “meu olhar congestionado” (FILHO, p. 79, 2007), os olhos são metonímicos do corpo do protagonista, imóvel, enquanto Jerônimo preocupa-se em retirar do laço o corpo enforcado, o olhar somente é capaz de

movimento após a saída do transe com a voz solicitando a faca. Ainda acerca dos olhos, a descrição do choque é realçada pelo contraste trazido por seu estado inicial, em “Levantei os olhos com precipitação” (FILHO, p. 79, 2007), assinala-se sua capacidade motora eficiente nos instantes antecedentes do torpor.

Em síntese, trata-se de uma caracterização que torna o corpóreo expressão do sentimental. Em comparação à cena das feridas de Rosália, aqui a expressividade parte do plano físico para insinuar o emotivo, e a reação física à imagem de Rosália pendurada é uma soma às emoções fortes, porém nebulosas, do narrador. Estabelece-se assim a representação estética do choque como efeito, sobre o narrador, do corpo enforcado da jovem¹⁰.

1.2.4 Solução da letargia na vingança

O corpo de Rosália é enterrado no único quarto da casa. Dias se passam, e alguns eventos permitem que Jerônimo faça o encontro entre Alexandre – sedento de vingança – e Roberto acontecer. O irmão de Rosália conta uma nova versão dos fatos negando o suicídio de Rosália ao assumir que a matou. Segundo ele, Rosália estaria mentindo acerca da gravidez e do estupro incestuoso, pois sua natureza perversa assim a moldara. Durante a conversa, Alexandre, em busca de vingança, exige, à força, a confissão de Roberto.

Mas eu sufoquei sua ameaça, não com um soco na boca, mas apertando o seu pescoço com as mãos que, já não sendo minhas, pertenciam à lembrança de Rosália, que me orientava. Tonteava-me o ar infecto. Embriagava-me, porém, a asfixia da boca aberta, os dentes imundos, a língua suja. Devia torturar, forçar o caminho da verdade na dor física e, se não falasse, arrancar a língua, jogá-la na cova aberta para que Rosália a sentisse palpitante no calor da sua putrefação. Bati o seu estômago com o joelho, a pancada firme. Quando ele caiu, na beira da cova, mais me exasperou o resto do corpo da mulher, quase oculto na terra. Aturdido, embora me animasse Jerônimo com o seu olhar sem perdão, teria me deixado vencer por Roberto, em sua reação, não houvesse o amigo do meu pai, ferido o seu rosto com o pé. Debruçando-se, Jerônimo pôs em minha mão a minha própria faca. Um ser desgarrado de tudo naquele instante, sem qualquer instinto represado, absolutamente livre. Espontâneo, o impulso que, firmando a minha mão, desceu a faca. Visara os olhos e os olhos alcancei em duas pontadas rápidas e agudas. Estremeceu, gritando, possuído então de uma força inumana. Empurrado nos peitos, oscilei. E quando ergui a vista, o ar infecto e sempre quente, o homem que saltava em minha frente já era o louco espectro da condenação e da dor.

Não tinha nome, a vítima. Calcando as órbitas, agora dois buracos de onde escorria o sangue que deformava a face, seus punhos tentavam inutilmente estancar nos olhos a dor crua que o fizera saltar. Cego, de pé ainda porque a dor o sustinha, assombrava-me como se o próprio corpo de Rosália,

¹⁰ O trecho “Mas eu sentia o coração bater como não sentira antes e jamais sentiria em toda a minha vida.” (FILHO, p. 79, 2007) é mais uma marca do forte efeito da cena sobre o narrador.

levantando-se da terra, voltasse a falar e a viver. Durou pouco, porém, a grande aparição. Instigado talvez menos pela misericórdia e mais pelo instinto animal que teme a agonia, Jerônimo foi a ele, sempre impassível, e fechou as mãos em torno do seu pescoço. No silêncio que se fizera, o sopro surdo dos seus lábios tornou-se gritante como uma pancada:

– Eu disse a verdade. – sussurrou.

Mas, diante do meu olhar, enrijeceram os músculos dos braços de Jerônimo. Depois, vi a queda. E ouvi a voz:

– Está morto, o homem. (FILHO, p. 117-118, 2007).

Essa cena constitui clímax no romance, muitos dos elementos de violência e morte trabalhados ao longo da narrativa são retomados, entretanto sua exacerbação é o que a torna particularmente tenebrosa. Na passagem destacada, é nítida a preocupação de Alexandre em compor a melancolia ao longo da narração de seus atos agressivos, fazendo, dos mesmos, resultado do impacto da morte da amada. Logo ao início as metáforas das mãos pertencentes à lembrança de Rosália e da memória que o orienta são norteadoras do argumento da cena, o narrador acredita realizar o desejo da amada, por meio da vingança – em conversa anterior com Jerônimo acerca da vingança contra Roberto “– Que pretende fazer agora? [...] – O que Rosália pediu. – E ela pediu alguma coisa? – Sim, já morta, mas pediu.” (FILHO, p. 89, 2007).

Com Alexandre confrontando Roberto, a morte de Rosália é disposta enquanto perda singularizada pela incompletude, que somente poderia ser solucionada com o óbito do irmão. A estética da violência chega ao extremo, Rosália está no campo de batalha virtualmente pela consciência do narrador e concretamente por meio de seu cadáver de presença sinestésica, tátil, visual e olfativamente, ‘ar infecto’ – antes do ataque a Roberto, o túmulo chega a ser violado, o cadáver está parcialmente exposto. Imagens do corpo sem vida articulam-se às imagens da agressão, entre o estrangulamento e o joelho no estômago, Rosália, se preciso fosse, sentiria a putrefação da língua de Roberto, e ainda “o resto do corpo da mulher” (FILHO, p. 117, 2007) nutre a cólera do narrador.

Na luta contra Felício, Alexandre não narra o próprio estado emocional; ao ver as cicatrizes de Rosália, piedade é o sentimento evocado para a autocaracterização emotiva e, diante do corpo enforcado, há o choque com efeito sobre a capacidade motora para assinalar a experiência desse narrador durante a cena. Contudo, no embate contra Roberto, ao invés de um único atributo utilizado na perspectiva do protagonista para narrar o experienciado, há profusão de emoções, tornando a afetividade densa em oscilação. Alexandre determina sua experiência emocional com o seguinte léxico: ‘embriagava-me’ (acerca do mal cheiro do cadáver), ‘me exasperou’, ‘aturdido’, ‘me animasse’ (instigado a lutar), ‘sem qualquer instinto represado,

livre’, ‘espontâneo’, ‘impulso’ e ‘assombrava-me’. Respectivamente, o odor do corpo torna seus sentidos e emoções confusas, está estimulado, impulsivo e aterrorizado – este último pela visão de Roberto com os olhos feridos.

No tocante às práticas agressivas, a passagem transcrita soma atos cometidos por Alexandre e Jerônimo a hipóteses igualmente brutais, resultantes de períodos em pretérito perfeito do subjuntivo, ‘falasse’, ‘sentisse’. Desse modo, os atos praticados são estrangulamento, golpe de joelho no estômago, chute no rosto – desferido por Jerônimo – e golpes de faca nos olhos, causa de sangramento; há alusão ao soco na boca, e, em hipótese, tortura e desmembramento da língua – este último intensificado pela referência ao testemunho do corpo cadavérico no local; a língua como símbolo da verdade buscada pelo narrador. Em relação às demais cenas de violência, a presente passagem tem a peculiaridade de buscar um tipo de ápice da abjeção, efeito estético coerente à situação de clímax representada – a presença do cadáver deteriorando-se, a imagem de Roberto com os olhos perfurados e sangrando.

A apresentação de Jerônimo também não surge isenta de significado dentro da cena violenta. Além de participação no embate – chutando o rosto de Roberto – e tirar das mãos de Alexandre o assassinato, Jerônimo é forte símbolo de influência sobre a personagem principal¹¹. As ações contra Roberto encontram aprovação em seu semblante, o “seu olhar sem perdão” (FILHO, p. 117, 2007) alicia a brutalidade. O enredo em si mostra-nos o envolvimento afetivo estabelecido entre as duas personagens; ainda criança, após ficar órfão de mãe e pai, Alexandre é criado por Jerônimo e na antonomásia “o amigo do meu pai” (FILHO, p. 117, 2007), a aproximação de um relacionamento familiar é tentada, um vínculo afetivo é apontado.

A legitimação da vingança de Alexandre é dada pelo olhar de aprovação e pelo suporte recebido na peleja, é de Jerônimo que o narrador recebe a faca, o símbolo do assassinio do pai de Roberto volta a surgir numa cena atroz, “Jerônimo pôs em minha mão a minha própria faca” (FILHO, p. 117, 2007). Dessa vez a arma branca concentra ainda mais disforia, usada para matar Felício Santana, a arma cortou o laço do cadáver de Rosália e agora lacera os olhos do irmão, o objeto permeia o assassinio de gerações e sua inserção na cena advém do envolvimento familiar entre Jerônimo e o narrador, isso cria uma equação tétrica em que relações de afeto e respeito convergem na direção do esfacelamento de um corpo humano.

O nuance da afetividade consegue ir além da antonomásia referente ao papel de Jerônimo na vida de Alexandre, as próprias indicações do seu nome ao longo da cena são um contraste ao tratamento dado pela narração à personagem Roberto, que, em nenhum momento,

¹¹ Conferir capítulo 2, item 2.2.

é referida pelo nome próprio. O léxico para referir-se ao irmão de Rosália e evadir sua nomeação é variado, pronomes possessivos majoritariamente ligados a substantivos concretos designadores o corpo, ‘seu pescoço’, ‘seu estômago’, ‘seu rosto’, ‘seus punhos’, dentre outros – há casos de substantivos sem ligação aos possessivos como ‘língua’ e ‘olhos’; o pronome ‘ele’ e formas verbais que remetem a esse pronome o sujeito, como ‘estremeceu’ e ‘caiu’.

Há uso de ‘homem’ para referir-se a Roberto na metáfora “louco espectro da condenação e da dor” (FILHO, p. 118, 2007) e sua redução à própria agressão no segundo parágrafo “Não tinha nome, a vítima.” (FILHO, p. 118, 2007). Essa redução consolida-se no único momento em que a caracterização de Roberto ocorre de modo contínuo, sem a interrupção da mudança de foco para outros elementos da cena: “Calcando as órbitas, agora dois buracos de onde escorria o sangue que deformava a face, seus punhos tentavam inutilmente estancar nos olhos a dor crua que o fizera saltar. Cego, de pé ainda porque a dor o sustinha” (FILHO, p. 118, 2007), após esse ponto, a narração obstrui-se ao voltar sua atenção para o assombro de Alexandre perante a imagem agonizante do irmão de Rosália.

Quando o narrador decide apresentar a voz de Roberto, “– Eu disse a verdade.” (FILHO, p. 118, 2007), a reprovação da fala contrapõe-se à aprovação presente no olhar de Jerônimo. A verdade buscada por Alexandre é a confissão, “forçar o caminho da verdade na dor física” (FILHO, p. 117-118, 2007), do estupro de Rosália, a confirmação do que, em vida, foi relatado por ela. O ato físico da violência aqui é precedido por duas individualidades em situação de disputa, a subjetividade de Alexandre busca moldar Roberto, e a violência é disposta como meio para a verdade.

Vingar-se com violência seria prática coerente dentro das condições específicas da moral da força, já indicada como postura assumida pelo narrador na cena com Felício, pai de Rosália, colocando a luta dentro das regras que regem o mundo do Vale do Ouro, erigindo situação semelhante ao confronto com Chico Viegas. Entretanto, o argumento da peleja entre Alexandre e Roberto é ambíguo, não saber a verdade reduz Roberto à simples vítima da frustração do narrador na busca de catarse por meio da destruição. Dada a obscuridade do ocorrido a Rosália, a vingança de Alexandre não poderia ser legitimada, os motivos são contestáveis. Assim como conceber que Rosália matou o próprio pai precisou ser solucionado para algo justificável segundo a lógica do vale – Alexandre matar Felício para ter a filha deste –, o estupro de Rosália constituiria fundamento para o assassinato de Roberto. Isso sugere que,

embora o Vale do Ouro seja narrado como um mundo de barbárie, sua violência possui condições próprias de funcionamento e licitude¹².

A impossibilidade de acesso à verdade acerca do abuso deixa a cólera do narrador suspensa num terreno onde validação e invalidação se confundem, e a solução desse impasse de dubiedade é dada pela diegese, deslocando a posição de Alexandre dentro do arcabouço da violência: de agressor, torna-se testemunha do assassinato num movimento de descontinuidade que pune Roberto sem fazer do protagonista seu algoz, pois quem o assassina é Jerônimo.

1.2.5 Delação de sequelas da violência: estética do caso de Rodolfo

Após a morte de Roberto, Alexandre foge do Vale do Ouro, hostilizado pelos habitantes que o consideram culpado de três assassinatos cujas razões, para o vale, permanecem obscuras – sem conhecer as circunstâncias narradas, os habitantes do vale acham que Alexandre assassinou Felício, Rosália e Roberto. O contato com o mundo exterior ao vale traz forte estranhamento ao narrador. Ajudado por Terto, Alexandre passa a viver na aldeia de Coaraci e nota a atmosfera oposta a todas as experiências do vale. Começa a trabalhar com o explosivo ferreiro Rodolfo e, em certa ocasião, ataca-o, reagindo com cólera aos seus gritos. Sua investida é permeada de lapsos que rememoram a brutalidade do Vale do Ouro e delineiam um modo peculiar de agência do ato agressivo. Porém, antes de analisarmos este último caso de violência, precisamos situá-lo dentro dos sentidos de uma característica da Quarta Parte do romance: o Vale do Ouro enquanto analepse constante no mundo exterior.

A trama, a partir dessa seção, tem seu espaço deslocado, causando uma ruptura no espaço/tempo. Dentro da memória de Alexandre, o Vale do Ouro passa a pertencer a um passado ainda mais remoto. Encontrando-se em direção à Coaraci e residindo na região ao longo de dois anos, o narrador faz do vale uma memória dentro da memória, pois, enquanto personagem, não se encontra mais diante do vale, o local não é mais rememorado enquanto objeto suscetível de sua percepção. O narrador passa então a construir sua relação com o novo espaço por meio de constantes analepses – introduzidas de modo coeso, sem causar cessação das ideias e evidenciando paralelos.

Entretanto, no episódio que analisaremos agora, as analepses são usadas de modo a descontinuar o que é narrado, preocupando-se, exclusivamente, com um fluxo de consciência limitado à imagem de Jerônimo. A peculiaridade desse recurso na cena também consegue diferenciá-lo de seus usos para fins de caracterização do espaço, na cena da morte de Roberto,

¹² Conferir capítulo 2, item 2.2.2.

por exemplo, a analepse auxilia na construção do absurdo, Rosália é retomada na cena por meio desse recurso para tornar vivo o cadáver presente naquele espaço, assim como a morte do pai de Alexandre, Abílio, constitui evento importante para a caracterização do canal de lodo no vale, como ainda observaremos¹³.

Rodolfo é o único contato de Alexandre, no mundo exterior, com alguém hostil – “Com cicatrizes de queimaduras nos braços e nas mãos, a cara enxuta, uma toalha de aniagem na cintura como um avental, a ferrugem nas unhas, ninguém podia ser mais grosseiro que ele. Ninguém como ele, também, para dominar o fogo e o ferro.” (FILHO, p. 152, 2007) –, e a exposição a sua agressividade desperta mais vividamente os ímpetos associados à antiga vida do protagonista. Em sua nova morada, todas as imagens do vale surgem naturalmente por associações para reconhecimento da nova realidade e na rispidez de Rodolfo, o narrador reconhece como oportuno o resgate não da iconografia, e sim da própria brutalidade característica do vale. “O morto, que estivera sepulto em si mesmo tanto tempo, e vagorosamente recupera a vida, encontrou finalmente a oportunidade para a posse total de si próprio. Essa oportunidade veio uma tarde e quem a provocou foi Rodolfo, o ferreiro.” (FILHO, p. 153, 2007). O substantivo ‘morto’ nesse fragmento refere-se a Jerônimo retoma passado de Alexandre no vale, sempre resgatado ao longo da Quarta Parte do romance. Após essas considerações, passemos à análise do último caso de violência e de como sua construção mostra-se peculiar diante dos demais.

Na cena da agressão de Rodolfo, Jerônimo retorna, fazendo das ações de Alexandre a própria experiência do Vale do Ouro.

– Você é um porco preguiçoso, um porco estúpido!

Os meus olhos, que se desviaram, encontraram o fogo, crepitante, alto, poderoso. Como se o vento do vale soprasse nos meus ouvidos, e no próprio vale eu estivesse a andar na grande estrada, senti nos ombros, pesadas e agressivas, as mãos de Jerônimo. Foi de Jerônimo que escutei a exclamação brusca, a ordem inapelável: ‘Jogue este animal no fogo!’ Cresceram as bochechas de Jerônimo, seu pescoço de touro se moveu quando concluiu: ‘E depressa!’ Levantei os olhos, os músculos da face impassíveis, e já encontrei os olhos do ferreiro cheios de espanto. Mas eu o agarrei pelos braços, o vento sempre soprando, Jerônimo ocupando todo o espaço, e o empurrei de encontro a um monte de ferro velho. Amparou a queda com as mãos, que sangraram. No momento, como se Jerônimo visse por mim, apanhei o pedaço de ferro que o fogo cozinhou. Uma arma entre meus dedos, incandescente, trouxe-me a vermelhidão cor de sangue a lembrança de Roberto. E gritei:

– Queimarei os seus olhos, filho de uma cadela! (FILHO, p. 153, 2007).

¹³ Conferir capítulo 3, item 3.1.

A exclamação inicial é traço da aspereza de Rodolfo e seu efeito transcende três dimensões temporais, mesmo dentro de uma memória: a brutalidade presente de Rodolfo retoma a brutalidade do passado de Alexandre no vale e, simultaneamente, cria o movimento proléptico da brutalidade em Alexandre, pois, quando a narração expõe o espanto nos olhos do ferreiro, já é possível inferir que o narrador o atacará de algum modo. Antes mesmo do contato físico, a perspectiva de agressor e vítima são indicadas pelos ‘olhos’, os de Alexandre se movimentam, buscam algo – uma arma – ao mesmo tempo em que os olhos de Rodolfo permanecem inertes, o agressor dinâmico e a vítima estática. O ato de queimar os olhos do ferreiro com o ferro em brasas – recuperação do episódio de Roberto – não chega a ser praticado, Alexandre foge da cena assim que pessoas adentram a ferraria, atraídos pelo barulho – expõe-se apenas sua investida ao tomar o braço de Rodolfo e empurrá-lo, a queda causa sangramento nas mãos da vítima.

O foco narrativo preocupa-se mais com a experiência de Alexandre que com os atos praticados de fato. Seu fluxo de consciência é despertado pela exclamação de Rodolfo, “– Você é um porco preguiçoso, um porco estúpido!” (FILHO, p. 153, 2007) e faz da voz de Jerônimo ímpetos do Vale do Ouro. A comparação referente ao vento busca imbuir àquele espaço dos nuances do vale, pois o foco narrativo de *Memórias de Lázaro* frequentemente associa o vento do vale ao mal, “a ele [o vento] costume culpar por tudo o que acontece de violento e triste” (FILHO, p. 9, 2007). Junto a essa comparação há a referencia aos olhos feridos de Roberto – o vale, na diegese, é o único mundo em que a brutalidade é natural, portanto, a abjeção, se encontrada externamente, será sempre associada a ele, “como se [...] no próprio vale eu estivesse a andar” (FILHO, p. 153, 2007). Uma vez relembradas as sombras do vale, a voz de Jerônimo, “Jogue este animal no fogo!” (FILHO, p. 153, 2007) e “E depressa!” (FILHO, p. 153, 2007) instiga a sangria. Os atributos formais do parágrafo são semelhantes às rupturas narrativas de “Condomínio”, de Luis Fernando Veríssimo.

Evidenciando o trauma, o fluxo de consciência nesse conto é desencadeado pelo reconhecimento de um dos torturadores do protagonista João. O encontro traz consigo as lembranças do regime militar brasileiro. Ao longo da narração, com certa frequência, o tempo presente da narrativa é interrompido para dar lugar a parágrafos que narram momentos da tortura de João. Em um espaço textual menor, o parágrafo da agressão de Rodolfo realiza, a seu modo, a técnica, retomando o passado para explicar as sensações de Alexandre. Esse estilo, combinado a outras peculiaridades construídas no roteiro de *Memórias de Lázaro*, executa um efeito de revelação ao leitor acerca de algo que o narrador ignora.

Essa revelação acontece devido à especificidade dos componentes do arcabouço da violência dessa cena, a saber, o envolvimento entre Alexandre e Rodolfo e a ausência de um argumento do estímulo da violência. Não há envolvimento afetivo entre os dois e a trama não constrói essa segunda personagem de modo a integralizá-la ao drama, isto é, Rodolfo surge apenas para ser objeto da ira do narrador num episódio específico, e é esquecido pelo resto do romance. Isso resulta no argumento de violência menos denso dentre todos os casos: Alexandre o atacou por simples reação à grosseria, não há, como em outros casos aqui analisados, violência posicionada numa organização de lógica de mundo – luta até a morte pela mulher, ou o discurso de defesa da honra, vingança etc.

Essa é uma distinção fundamental tendo em vista os casos de Alexandre contra Felício e Roberto ou mesmo o de Jerônimo assassinando esse segundo, casos em que há sempre uma construção argumentativa que busca justificar o ato de violência. Não havendo, portanto, uma causa afetiva ou cultural no roteiro que busque elaborar explicações acerca da violência contra Rodolfo, resta-nos entender a cena a partir de sua elaboração formal: as construções, as rupturas e os moldes dessas rupturas. A exclamação de Rodolfo, ao início da passagem, funciona como gatilho emocional de Alexandre; fora de si, ele apenas reage de acordo com a lógica que seguiu por toda sua vida, “Jogue este animal no fogo!” (FILHO, p. 153, 2007) e “E depressa!” (FILHO, p. 153, 2007). Assujeitado, com “Jerônimo ocupando todo o espaço” (FILHO, p. 153, 2007), a resposta do protagonista à grosseria de Rodolfo é a violência que, em contraste aos demais casos, não tenta justificar-se em momento algum da diegese. O seu fluxo de consciência, como em João de “Condomínio”, é uma marca do trauma.

Embora a desumanidade do Vale do Ouro, na voz de Alexandre, comumente soe natural e legitimada – e, em certas situações, a narração busque esclarecer a ausência da possibilidade de trauma diante da dureza e insensibilidade dos habitantes do vale, como no caso de Felício –, essa cena evidencia a constituição do vale como experiência traumática para Alexandre – a incapacidade de narrar a própria experiência diante do corpo enforcado de Rosália também é sintoma disso.

No sentido de Horowitz (1999), falamos de memória inacabada, memórias permeadas de imagens quase reais, repetidas de modo constante e imbuídas de emoções fortes causadoras de alerta, opõem-se às memórias finalizadas, “estas são marcadas por recordações menos frequentes e voluntárias ligadas a emoções menos dolorosas, permitindo uma clara distinção entre o que é real e imaginário.” (HOROWITZ, p. 4, 1999). As memórias inacabadas causam imposição de modo a dificultar o autocontrole do sujeito diante delas, reduzem a capacidade de distinção entre o real e o irreal. A iconografia do Vale do Ouro dentro da cena em questão

dissolve o espaço-tempo na estrutura: o vale e a ferraria de Rodolfo dividem o mesmo espaço e momento, Jerônimo é tratado como uma presença tão real quanto à de Rodolfo diante do protagonista. Tudo isso é desencadeado pela sentença de Rodolfo.

A revelação das sequelas de seu passado no vale indica que o narrador não é a criatura insensível que acredita ser por ter o Vale do Ouro como seu lar. O próprio roteiro dispõe de pontos que corroboram com a não assimilação total das características do vale por parte de Alexandre: mesmo considerando as diversas atrocidades da diegese (assassínio, estupros, agressão etc) e a subjetividade da narração – “Restam as feras [os habitantes do Vale do Ouro] que se apaixonam com ódio, insensíveis e rudes.” (FILHO, p. 10, 2007) –, o narrador nunca chegou a matar, sequer conseguiu ferir Felício Santana e, mesmo imbuído de emoções vis em vários momentos, sua única agressão consumada até a cena de Rodolfo foi ferir os olhos de Roberto. Do mesmo modo que a ficcionalização do sentimento de piedade, na cena das feridas de Rosália, resgata a humanidade do narrador, descontinuando a visão unilateral dos sujeitos construídos na diegese. A configuração de uma memória traumática explicita o quão frágil diante da própria experiência de vida esse narrador consegue ser, e isso é acentuado pelo não conhecimento dessa fragilidade, pois Alexandre não reconhece a si mesmo como indivíduo traumatizado.

Esse efeito estético – que consegue revelar ao leitor algo sobre o narrador que o próprio desconhece – é possível a partir de dois procedimentos. O primeiro é a redução da densidade de elementos comuns em outras cenas, isto é, a ausência de um discurso explícito fundamentador da ação agressiva e a inclusão, na cena, de uma personagem menor e isolada das demais relações do drama – empregamos o termo ‘menor’ no sentido de pouca presença no espaço textual e não pouca importância para a diegese. O segundo procedimento consiste na combinação entre analepse e uma prática agressiva desprovida de fundamentação dentro das inter-relações das personagens centrais. Esse movimento faz da analepse engendrada à narração do episódio único recurso disponível para interpretar o ato agressivo. O conteúdo e a forma da analepse utilizada neste caso, por sua vez, subsidiam a hipótese de experiência traumática.

1.2.6 Breve apreciação de Alexandre

Nossa análise do narrador autodiegético de *Memórias de Lázaro*, Alexandre, partiu da investigação de seu perfil e examinou como esse perfil desdobra-se ao longo das diferentes situações de violência narradas. A investigação das perspectivas de narração presentes no romance resultou na descoberta de deslocamentos do narrador dentro da configuração da violência que resultam na insuficiência da dualidade agressor/vítima em fatos dessa natureza.

Alexandre, a priori, é facilmente posicionado como agressor, no entanto, sua disposição como testemunha permitiu-nos ainda considerar essa possibilidade. Há ainda a peculiaridade do último caso em que sua posição de agressor indica, simultaneamente, sua posição de vítima traumatiza pelo próprio passado, a violência apresentada como sequela da própria violência.

Ademais, ao longo dos deslocamentos de perspectiva, verificamos a transmutação de postura acerca da violência e de seus diferentes efeitos no narrador. A apatia da primeira cena diverge da piedade explicitada na segunda e contrasta também com a terceira, em que o choque prevalece como principal resposta à violência. As divergências seguem com a vingança, posteriormente identificada, e também com a vivência no Vale do Ouro enquanto experiência traumática.

Paralelo a isso, verificamos diferentes valores perante a violência. No embate de Felício e Alexandre, a resignação às normas de ordem do Vale do Ouro determina a postura do narrador-personagem diante de seu agressor. Nuances da resignação à violência estão presentes na cena das feridas de Rosália, porém, o sobrelevado é a compaixão, a piedade pela vítima, assim como a confiança que supõe esse episódio – ao acreditar no relato de Rosália – enquanto desprezo pelo ato violento. No embate entre Alexandre e Roberto, por sua vez, existe a vingança e a violência como meio de chegar à verdade.

A tessitura de valores distintos na construção do narrador de *Memórias de Lázaro* auxilia a elaboração das demais personagens componentes de sua memória, pois, em vista da interdependência intrínseca entre os elementos da narrativa, é mediante sua personalidade, percepção, postura e relação com elas que cada ente de seu passado nascerá. Tendo isso em vista, no capítulo que se segue buscaremos entender como Alexandre constrói, sob a estética da violência, personagens da trama.

2 A PERSONAGEM: IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS E DISCURSIVAS DO SER VIOLENTO

Neste capítulo estudaremos personagens de *Memórias de Lázaro*, observando a violência nos procedimentos estéticos de seus discursos e a funcionalidade desses procedimentos para economia do romance.

2.1 Visão preliminar das figuras

Antes de adentrarmos a feitura dos principais agentes do enredo e de como sua relação com a violência ocorre, convém examinar o modo de criação das personagens de *Memórias de Lázaro*. O protagonista, Alexandre, enquanto detentor das memórias formadoras do enredo, narra-as de diferentes modos: por discursos direto e indireto, isto é, por vezes sua fala guia o enredo e em outros momentos sua lembrança busca expressar as exatas falas das personagens.

A criação desses agentes converge com o que Ford (1934) chama de “engatilhar uma personagem”¹⁴, colocá-la para funcionar na narrativa. Para o teórico, dar profundidade às personagens demanda fixá-las com uma impressão específica e, posteriormente, caminhar para trás e para frente em sua história¹⁵. A narração de Alexandre introduz as personagens de modo a prepará-las para a completude – alcançada no momento em que suas relações com o narrador

¹⁴ Tradução nossa. Ford, 1934, p. 179.

¹⁵ Cf. Ford, 1934, p.167-215.

são expostas no roteiro. Essa apresentação preocupa-se mais com o estabelecimento de um elo com a trama que com a iconografia de uma aparência.

O estudo dessas personagens pode ser feito por meio dos momentos em que são narradas em terceira pessoa por Alexandre e pelos momentos em que o narrador-protagonista as torna emissoras de seus próprios enunciados. Sua introdução é feita num único segmento, durante o fluxo de consciência introdutório das ações da trama, antes dos eventos analisados no capítulo anterior. Em ordem de aparição, são elas: Abílio, Jerônimo, Natanael, os irmãos Luna, Gemar Quinto, Terto, Roberto e Rosália.

Abílio e Jerônimo surgem em “Além, perdido na distância que o olhar não alcança, talvez exista, com o fim da estrada, o verdadeiro mundo a que se referia Abílio, meu pai. Meu pai é grande amigo de Jerônimo.” (FILHO, p. 10, 2007). A noção de um mundo além dos limites do vale existe no roteiro por causa de Abílio, falecido pai de Alexandre, estrangeiro do vale, sua cidade natal é Ilhéus. De fora, Abílio trouxe consigo a visão dos cacauzeiros antes de tornar-se taciturno e ser vencido pelo Vale do Ouro. Alexandre tem acesso a essa informação por meio da voz de Jerônimo, seu guardião desde a orfandade – o protagonista perdeu os pais na tenra idade. Tendo isso em vista, ‘grande amigo do meu pai’ retoma o laço familiar mais próximo de Alexandre. Não obstante, a reprodução da informação de que Abílio, em vida, referiu-se a certo ‘verdadeiro mundo’, com uma frase declarativa, demonstra a confiança do narrador nas palavras de Jerônimo, sinalizando sua relação e sua postura em relação a essa personagem.

Assim, a elaboração inicial de Abílio e Jerônimo advém das noções do passado (Abílio) de Alexandre que se encontra nas mãos de Jerônimo, da relação do narrador com este e do mundo além do vale. Esses três pontos, ao longo do enredo, são aprofundados e essa passagem é seu ponto de partida. Ademais, esses mesmos pontos constituem espinha dorsal da trama por marcarem três tempos fundamentais da narração das memórias do romance: o passado de Abílio em vida (gênese de Alexandre), o passado de Alexandre no vale e o passado de Alexandre fora do vale.

Observemos agora os demais casos. “Eu também não sei por que voltei, Jerônimo. Em casa de Natanael, quando Natanael morreu, senti que voltava.” (FILHO, p. 12, 2007). Enquanto o diálogo entre Alexandre e Jerônimo deixa claro que aquele fugiu do vale e agora retorna, a figura de Natanael aparece para esclarecer onde esteve o protagonista, sua nomeação está associada à habitação – hospitalidade posteriormente narrada – e revela seu óbito. A armação da personagem de Natanael cria uma elipse narrativa referente a um dos momentos de maior contraste em *Memórias de Lázaro*, quando o protagonista sai do Vale do Ouro e encontra o mundo diverso. Entretanto, essa elipse é funcional apenas para a perspectiva de narração, pois,

nesse ponto do romance, o narrador é o único que sabe a respeito do próprio passado, não o leitor.

Após a surpresa de seu retorno ao vale durante a conversa com Jerônimo, o protagonista vai sozinho em direção à sua antiga casa e, enquanto caminha à noite, dá continuidade ao fluxo de consciência no texto. Os irmãos Luna são lembrados, “Em minha ausência, nada houve, nada, a não ser que o mais velho dos irmãos Luna matou, a faca, o outro irmão.” (FILHO, p. 14, 2007). A brutalidade do vale toma os Luna como símbolo para realçar a imutabilidade, a permanência do mal. Essas duas personagens têm pouca participação na trama, e suas duas únicas aparições auxiliam a composição de cenas de sangria e morte de animais. Desse modo, a apresentação, ao eleger o fratricídio como informe sobre os irmãos Luna, relaciona-se à suas atuações no roteiro, pois seus papéis estão sempre associadas a cenas de sangria e/ou morte no romance (matam um cavalo e no processo rasgam a boca do animal com uma estaca; há também sua presença na cena da morte de Gemar Quinto, com os urubus) – esses irmãos localizam-se no passado de Alexandre no vale.

Em sua caminhada, mais uma personagem é introduzida; “um pouco mais, um pouco mais, e encontrarei a choupana do leproso. Sigam-me, por favor. Sigam-me, e não perguntem. Aquele molambo deformado, que antes se chamava Gemar Quinto e que agora é apenas uma ossada, poderá nos ouvir.” (FILHO, p. 14, 2007). Esse trecho é seguido da indicação da hanseníase de Gemar Quinto parar gerar um imagético tétrico. São assinaladas simultaneamente a doença, a vida antes da doença e a morte da personagem, simultaneamente em sua apresentação e cada um desses pontos liga-se à narrativa de Gemar: suas aparições na trama enquanto doente, ‘leproso’, ‘molambo deformado’ – ausência de empatia em relação a isso –, a história de sua época saudável contada por Jerônimo, ‘que antes se chamava Gemar Quinto’ e seu final, ‘agora é apenas uma ossada’ no roteiro. Gemar Quinto também se localiza no tempo passado de Alexandre no vale, o narrador o conheceu lá e a personagem sempre é associada a essa vivência local – mesmo tratando-se de um antigo habitante do vale, está lá desde antes do nascimento de Alexandre.

Terto é apresentado com referência de espaço e afetividade, “No recesso da mata, ao lado de Terto; na aldeia mesmo em casa de Natanael, sempre pensei em voltar a demorar-me diante da cancela.” (FILHO, p. 15, 2007). Somente na Quarta Parte do romance descobrimos sobre Terto, é quando o sentido da apresentação nesse trecho é esclarecido – o mesmo acontece com Natanael. Cansado e debilitado enquanto fugia do vale, Terto resgata Alexandre e o abriga no tronco de uma gigantesca árvore que lhe serve de morada, ‘mata’. É ele quem leva Alexandre à aldeia de Coaraci, onde trabalhou com o ferreiro Rodolfo, ‘ao lado’ estabelece a relação de

companheirismo entre os dois, narrada posteriormente no roteiro. Terto e Natanael pertencem ao passado de Alexandre fora do Vale do Ouro.

Com suas memórias redirecionando-se para o vale, a indagação introduz mais uma personagem do passado de Alexandre no vale. “Teriam trazido, sujo e ensanguentado, o corpo de Roberto? Quando vieram, já o tinham sepultado?” (FILHO, p. 16, 2007). Essa passagem remete ao clímax protagonizado por Alexandre, Jerônimo e Roberto. A morte de Roberto, ‘o corpo’ e ‘sepultado’, ainda não narrada aponta para a violência, ‘sujo’ e ‘ensanguentado’. Isso contrasta, por exemplo, com a morte na apresentação de Natanael que se dá de modo ameno – “quando Natanael morreu, senti que [eu] voltava.” (FILHO, p. 12, 2007).

Ao fim da caminhada, Alexandre chega à sua antiga casa, e a última personagem do segmento é introduzida, Rosália. Sua armação é mais elaborada, pois é precedida da gradativa mudança de Alexandre à medida que adentra a casa e percebe as paredes. “No espaço livre que limitam, e que a mim parece um estômago exposto, sobrevive ainda, aprisionado, um mundo que ignoro possa novamente ser meu” (FILHO, p. 16-17, 2007). O ‘mundo’ referido trata-se do passado despertado pela casa e sua simbologia, por ser morada do cadáver da amada, age sobre o narrador, sobre seu estado, “mesmo que o sangue corra normal nas veias, ainda que se anule a violência de todos os instintos, juro que a minha fisionomia, neste instante, não remove o seu desespero” (FILHO, p. 17, 2007). Somente após essa análise das emoções causadas pela tensão na casa, a personagem é citada. “Antes que venha a ouvir a voz de Rosália, porém, e rever suas órbitas dançando na escuridão, antes que estas paredes possam cair e a própria noite se desfaça, penso em fugir” (FILHO, p. 17, 2007).

A menção de Rosália associa-se com o espaço, a escuridão da casa é seu túmulo, seu corpo foi enterrado no único quarto da casa. A sentença que a nomeia não faz alusão direta aos eventos que a envolvem – salvo a consideração de ‘escuridão’ e o termo que designa a cavidade óssea da face, ‘órbitas’, como signo mórbido, em vista da personagem falecida. Entretanto, a atmosfera construída para que a personagem seja apresentada ilustra toda a carga emotiva exercida por ela sobre o narrador ao longo do romance, o forte efeito de sua perda sobre Alexandre.

A armação de todas essas personagens no prólogo do romance subordina-as à introdução de Abílio e Jerônimo, que delinea os três tempos norteadores do roteiro, anteriormente apontados. A passagem introdutória de Abílio refere-se ao passado da gênese de Alexandre, que na trama é aprofundado pela narração de Jerônimo acerca da mãe do narrador (Paula), de seu avô materno (João Cardoso) e de sua avó paterna (não nomeada no romance). Além disso, Abílio introduz o passado fora do Vale do Ouro, posteriormente trabalhado pela narração,

efetivado pelas novas relações entre Alexandre e o mundo externo, dando lugar à tessitura de Terto, Rodolfo, Natanael e sua família. E, finalmente, a apresentação de Jerônimo remete-nos ao passado de Alexandre no Vale, tempo que engendra Gemar Quinto, os irmãos Luna, Roberto, Rosália e o próprio Jerônimo.

Com esse singelo exame introdutório visamos salientar que as personagens de *Memórias de Lázaro* não são criadas sob figuras estáticas derivadas de descrições que beiram o fotográfico. De fato, há o delineamento de sua ligação com os demais momentos da diegese. A composição criadora de cada personagem – devidamente nomeada – atrela-se ao universo a ser narrado, mantendo relação de interdependência com partes essenciais do roteiro, fazendo deste requisito para o discernimento dos modos de apresentação dos participantes do passado de Alexandre. Feita essas considerações, passemos agora à análise da violência em alguns agentes rememorados pelo protagonista, o primeiro deles, Jerônimo.

2.2 Violência em Jerônimo: primeiras implicações do discurso extraficcional

Nosso ponto de partida para o estudo desta personagem é a natureza de sua relação vertical com Alexandre, que, como observaremos, constrói-se pela transmissão de discurso e posiciona Jerônimo como discurso originário da fala do protagonista em relação ao mundo. Para Bakhtin (2015), essa transmissão pode variar tanto no âmbito da organização verbo-estilística quanto no seu molde hermenêutico, reinterpretação, reacentuação, chegar à literalidade ou mesmo à distorção caluniosa/paródica¹⁶. Com o exame desse procedimento, chegaremos a indicações dos propósitos dessa transmissão de discursos dentro da diegese.

Para isso, a cena após o assassinato de Felício Santana mostra-se suficiente. Em meio a um temporal, Alexandre corre para a caverna de Jerônimo, que o acolhe com água-fervente, vestes e um espaço para deitar-se e recuperar-se da febre. Quando percebe a faca suja em posse de Alexandre:

– A quem você matou?

– Felício – respondi.

– Nascemos mesmo para matar – disse.

Jerônimo, nesta mesma noite, soube de tudo. Ouviu-me reavivar os acontecimentos em silêncio e apenas minha voz ecoava como se a mim próprio estivesse confessando. Fechando os lábios, os olhos ainda cerrados, senti que Jerônimo – e esta foi a primeira e última vez em toda a vida – punha a mão na minha testa. Adormeci, depois. (FILHO, p. 46-47, 2007).

¹⁶ Cf. Bakhtin, 2015, p.123-166.

Com a mesma complacência com que trata a saúde de Alexandre, Jerônimo é condescendente com o assassinato. A indulgência de ‘nascemos mesmo para matar’ é a mesma já indicada no narrador, e não ocorre por acaso. Jerônimo criou Alexandre desde criança e muitas de suas falas convergem com traços já observados no protagonista, “– Aqui, no vale, os homens são piores que as feras. Humanos, no vale, são os cavalos selvagens.” (FILHO, p. 12, 2007). A postura em relação ao vale é a mesma nutrida pela personagem principal. Esse influxo já é indicado no romance com certa frequência, “pela mão de Jerônimo, conheci o vale, sua gente, seu céu, suas árvores. Uma terra em luto, o vale.” (FILHO, p. 33, 2007). O cuidado e o toque – ‘mão na testa’ – na passagem destacada indicam apreço pelo protagonista, que o considera o único ser confiável cujo julgamento não pode ser questionado, “acreditem por que Jerônimo não mente.” (FILHO, p. 20, 2007).

A concessão à barbárie – “nascemos mesmo para matar” (FILHO, p. 46, 2007) – é transmitida a Alexandre desde a tenra idade por seu guardião – “sua voz criou a minha.” (FILHO, p. 35, 2007). No entanto, a origem do discurso de Jerônimo é inexistente na diegese, fazendo de seu discurso um limite entre o romance e o campo extraficcional. Para esclarecer isso, busquemos fundamento em Bakhtin (2015) quando argumenta sobre a necessidade de uma diretriz determinante voltada para a representação da linguagem no campo da transmissão de discursos alheios ao romance.

Isto é, embora o discurso de Jerônimo não encontre origem na diegese, o discurso condescendente à violência é comum no mundo extraficcional, e isso sugere que houve transferência do plano extraficcional para o plano ficcional. Tal ficcionalização, de acordo com Bakhtin (2015), demanda a subordinação à representação da linguagem em uma determinada diegese, ela precisa encontrar meios de funcionar logicamente dentro do romance em que se ficcionaliza. O resultado disso, em *Memórias de Lázaro*, são assertivas que atribuem a origem do mal ao espaço: “Como Jerônimo, como Felício, como Gemar Quinto, [Chico Viegas] não podia, fugindo à opressão, evitar que o ódio a si próprio dominasse. Seria capaz, como qualquer um de nós, de rasgar com unhas o meu corpo e limpar na relva as mãos ensanguentadas.” (FILHO, p. 38, 2007). Esse trecho ilustra como no romance em pauta, a diretriz da representação da linguagem do referido discurso extraficcional é o paradigma do intento de homogeneidade entre espaço, personagens e ação. Esse paradigma, já elucidado anteriormente quando discutíamos o perfil de narração¹⁷, organiza o romance numa ordem de espaço sugestiva

¹⁷ Revisitar capítulo 1, item 1.1., e conferir capítulo 3, item 3.1.

do perfil das personagens, culminando em ações tão abjetas quanto o espaço caracterizado. Em síntese, num mundo horrendo, apenas ações e pessoas horrendas podem coexistir.

A assertiva de Jerônimo advinda de um discurso extraficcional, na fala de Alexandre, é ficcionalizada por elementos próprios, personagens de um enredo específico posicionadas individualmente e também como metonímicos dos demais habitantes do Vale do Ouro, atos agressivos específicos, tornando a crueldade mais expressiva e o espaço como causador dos atos violentos e definidor de personalidades. Desse modo, a transmissão do discurso de Jerônimo a Alexandre busca particularizar a relação dos dois, explicitando sempre o caráter vertical de seu elo.

O lar de Alexandre é a caverna de seu guardião, e, sendo Jerônimo seu laço mais próximo, uma relação afetuosa de cunho familiar é delineada. Espinha dorsal de ordenação da personagem Jerônimo, não só pela participação na infância de Alexandre, mas também por sua ligação com um passado que antecede a vida do narrador, pois é sua memória, narrada pelo protagonista em discurso direto, que traz à luz a família não conhecida do jovem. Por sua fala, Alexandre soube algo sobre a avó paterna, conheceu o pai Abílio, viu morrer João Cardoso (avô materno) e Paula (mãe). A personagem é, portanto, a única ligação do protagonista com seus ascendentes, e a narração sempre assinala isso ao longo da narrativa, como uma benção “– Vá com os poderes da sorte.” (FILHO, p. 13, p. 90, p. 124, p. 129, 2007) é algo repetido por Jerônimo ao longo da obra.

O passado acerca da família é contado enquanto Alexandre levanta a casa em que viveria com Rosália. A memória de Jerônimo torna-se subsídio para a compreensão do eu.

Podia analisar-me e situar em quatro criaturas a origem de tudo: a rameira de Ilhéus [avó paterna], João Cardoso, Paula e Abílio. Em mim, o conjunto. Eu seria a consequência daqueles destinos e nada seria mais humano que a vibração dos meus nervos, a angústia do meu sangue, a impulsividade do coração (FILHO, p. 28, 2007).

O termo ‘criatura’ é comumente usado no romance para referir-se aos animais e aos seres humanos, estabelecendo equivalência entre ambos – “[...] Este, o raciocínio das criaturas do vale” (FILHO, p. 47, 2007) e “[o cachorro] como se não fosse uma criatura viva” (FILHO, p. 52, 2007) –, seu uso retoma esse atributo. O encadeamento do metafísico e do físico é efetivado com os vocábulos ‘vibração’, ‘angústia’, ‘impulsividade’ e ‘nervos’ ‘sangue’, ‘coração’, respectivamente, para discorrer acerca das emoções turbulentas de Alexandre. A retomada da gênese da personagem pauta sua autoconsciência na compreensão de si mesmo como tempestuoso, angustiado e impulsivo. Isso evidencia o quão determinante Jerônimo é para

a definição de Alexandre, pois a representação dessa personagem traz consigo implicações diretas ao perfil do protagonista.

As palavras de Jerônimo, como em liturgia, são respeitadas e consideradas pelo narrador, “[...] lembrei-me de Jerônimo. Sem ele, sentia-me mutilado. Não sabia raciocinar com precisão. Não conseguia ao menos reunir as ideias soltas.” (FILHO, p. 64, 2007). É de Jerônimo a tradição da experiência no vale, e sua voz reflete-se no narrador como verdade unívoca. É por sua fala que o narrador aceita somente uma possibilidade de curso da vida dentro do mundo do Vale do Ouro.

Para Alexandre, Jerônimo é o narrador do passado do Vale do Ouro – isso é operado na forma do romance mediante o uso do discurso direto –, sua figura poderia ser confundida com o arquétipo do sábio que orienta a respeito da vida, não fosse sua influência estritamente áspera. Sem preocupar-se em romper com a lógica sanguinária do vale, a personagem não retoma o passado para compor algo edificante, pelo contrário, sua postura é de continuidade.

Figura capaz de caracterizar a realidade do Vale do Ouro a partir de relatos do passado, sua rememoração do sofrimento preza pela decadência. A símile com Valentim, de *A bagaceira* – romance de 1928, escrito pelo paraibano José Américo de Almeida – é prudente para observação do contraste nessas criações ficcionais de personagens imbuídos de tradição. Pai de uma das principais agentes do roteiro, Soledade, traz consigo a tradição da vida de retirante por ter experienciado as dificuldades de várias secas do Nordeste ao longo dos anos, “Valentim Pedreira contou uma história que tem sido reproduzida, nos ciclos mortais da seca, por milhares de bocas famintas” (ALMEIDA, p. 24, 2004). Apesar da fome, do árduo processo de êxodo de muitas famílias, da luta por alimento – até mesmo como canibalismo –, da degradação da fauna e da flora decorrente da seca, o sublinhado acerca dos retirantes, é sua capacidade de sobrevivência diante de um cenário injusto, “– Sertanejo não sabe chorar. É o que tocar à sorte” (ALMEIDA, p. 26, 2004), diz Valentim. O reconhecido por seu comovido interlocutor, Lúcio, ao ouvir a história é “– Meu velho, você é um santo-herói” (ALMEIDA, p. 25, 2004). Valentim preza, em suas histórias, por valores como a honestidade e a perseverança. Durante a grande seca de 1877, “– Fiquei na estica. Mas, com a vontade de Deus, não pedi nem roubei, todo meu pessoal na cacunda e até conta de gente que era mesmo que ser minha” (ALMEIDA, p. 25, 2004). Isso se sucede também em outros episódios como sua luta contra Quincão em defesa da honra da neta de Brandão de Batalaia – “não bula com moça donzela, senão encontra toco”. (ALMEIDA, p. 38, 2004)

Comparemos assim a rememoração em Valentim Pedrosa e em Jerônimo, em que a sobrevivência dá lugar à decadência; a ausência de sobreviventes na família de Alexandre

impossibilita o resgate de figuras destemidas e corajosas, principalmente considerando os modos de ocorrência desses óbitos. Não há, em Abílio, João Cardoso ou Paula, uma morte gloriosa – mortos por acidentes e doença, respectivamente. Isso incide sobre seu modo de contar a história, existe apenas espaço para a fatalidade. Não há demonstração de compaixão ao apresentar o cadáver de Abílio a seu filho “É seu pai” (FILHO, p. 32, 2007) ou consideração pela condição enferma de Paula, “repulsiva para mim” (FILHO, p. 26, 2007). Existe apenas o voto de alguém que vê um mundo corrompido diante de si e resigna-se à sua ordem.

Não obstante, a construção de Jerônimo consegue ir além da tradição e do passado, e isso ocorre exclusivamente pela confiabilidade a ele atribuída pelo narrador, “Jerônimo, o seu filho [do vale]. Ele explicava a gravidez de Rosália, os cavalos bravios, os nervos selvagens, as pontas de pedra que rasgavam o vértice das montanhas. Ele explicaria, também, a morte de Gemar Quinto.” (FILHO, p. 77, 2007). O poder dessa personagem não está apenas sobre o passado – representado nas sentenças referentes aos ‘cavalos’, ‘nervos’, ‘pedra’ e ‘montanhas’ –, mas também sobre o presente – ‘Rosália’ – e o futuro – a morte de Gemar Quinto, prestes a acontecer no ponto específico da rememoração ao qual pertence o fragmento destacado.

Sobre Alexandre, a visão de mundo do impassível personagem recai.

Jerônimo, naquela época, era mais que o pai. Fora ele quem desde o início da consciência, desde a formação dos sentimentos, pusera em mim a sombra da sua alma primitiva. Associada ao vento que no vale é eterno, quase integrada nas paredes e pedras, o eco fazendo vibrar as cavidades da caverna, sua voz criou a minha.” (FILHO, p. 35, 2007).

Seu papel na gênese de Alexandre é frisado, e a metáfora com o termo ‘sombra’ delineia a verticalidade da relação dos dois. A associação da alma de Jerônimo ao ‘vento’ trata-se de um arranjo mais complexo por demandar a compreensão do vento dentro da diegese. Para entender o valor desse uso, é necessário tocar na elaboração espacial desse elemento do Vale do Ouro a partir do foco narrativo. Sua personificação é comum e paralela ao uso de termos de afetividade negativa “tortura a planície [...], forte e constante, quase agreste, a ele [o vento] costume culpar por tudo o que acontece de violento e triste” (FILHO, p. 9, 2007), ‘forte’ e ‘constante’ assinalam o sofrimento infundável – tendo em vista o verbo ‘torturar’ –, noção já antes observada para construir a hipérbole do horror no cenário¹⁸, assim, o vento enquanto característico do espaço mantém significação nociva.

Portanto, a correlação feita entre a alma de Jerônimo e o vento sugere sua influência sobre Alexandre como transmissora do mal do vale. Presente em todos os âmbitos da vida do

¹⁸ Revisitar capítulo 1, item 1.1.

narrador – “Até conhecer Rosália, o mundo fácil, sem abismos, inteiramente dominado pela presença de Jerônimo.” (FILHO, p. 35, 2007) –, Jerônimo está nas “paredes e pedras” (FIHO, p. 35, 2007) e, finalmente, no próprio protagonista “sua voz criou a minha.” (FIHO, p. 35, 2007); ademais, “[o vento] participava tanto do meu corpo quanto o próprio sangue. (FILHO, p. 32, 2007). Com isso, a elaboração de Jerônimo na narração é formada pela autoridade da tradição e por seu papel na história do protagonista. E, nesse processo, a transmissão de discurso de resignação à violência constitui propósito de solidificação de um vínculo familiar.

Entretanto, certo cuidado quanto à análise dessa subversão precisa ser tomado, primeiramente por ela não compreender a estrutura da diegese como um todo, pois a transmissão do discurso supracitado refere-se exclusivamente ao mundo do Vale do Ouro, o discurso de Jerônimo é sobre o vale, o único mundo que conhece. Em segundo lugar, por um discurso contrário apresentar-se fora do vale com a personagem Natanael, viabilizando um tipo distinto de política de leitura – como veremos no próximo capítulo.

Após refletir sobre como a tradição do vale, a história de Alexandre e o elo familiar agem na elaboração da personagem Jerônimo, façamos agora, de modo mais específico, algumas considerações acerca de como a estética da violência penetra essa elaboração.

2.2.1 Contiguidade da abjeção

Pela voz de Jerônimo, Alexandre tem contato com a cena da morte do avô, João Cardoso, pai de Paula – morreu soterrado em casa numa noite de tempestade. Buscando o corpo entre os destroços, Jerônimo o encontra e o carrega. A imagem mais forte de Abílio, em sua memória, é a de um cadáver. Não há, no protagonista, uma narrativa elaboradora da identidade de seu pai que trace sua humanização. Isso somente acontece com a rememoração de Jerônimo.

O canal de lodo desperta a narração e, pela primeira vez, toca-se no assunto¹⁹ “– O Vale do Ouro tem aqui o seu fim. Foi ali, no canal, que o finado Abílio, encontrou a morte.” (FILHO, p. 19, 2007). A morte de Abílio faz do canal de lodo um espaço funesto e é o ponto de partida da elaboração da personalidade do pai de Alexandre. Assim como a inversão da ordem dos termos prima pela acentuação de um determinado valor num enunciado – característico da narração em *Memórias de Lázaro* –, Jerônimo refere-se primeiro à morte de Abílio para então discorrer sobre sua vivência no vale, fazendo com que a morte seja o primeiro aspecto a ser elevado. A história dessa personalidade termina ao voltar ao início, um movimento circular iniciado e finalizado pelo signo do mórbido.

¹⁹ Já adulto, construindo a casa para desposar Rosália, Alexandre estranha a iniciativa de Jerônimo “Aproximando-se de Jerônimo, que pela primeira vez se referia tão livremente a meu pai.” (FILHO, p. 20, 2007)

Na passagem destacada, Abílio faleceu ao, já debilitado, cair no canal de lodo. A abjeção dá-se por conta da lembrança de infância despertada em Alexandre pela voz de Jerônimo, a imagem do cadáver retalhado coberto por uma lona: “sabia, porém, que os braços e as pernas, o tórax e o ventre estavam multilados” (FILHO, p. 20, 2007). O corpo retalhado volta a aparecer ao fim da narração, mas apenas suas pernas quebradas são citadas “quebrara as pernas na queda e breve talvez tenha sido a sua agonia” (FILHO, p. 32, 2007). O termo ‘agonia’ poderia sugerir uma elipse narrativa, mas é impossível, pois nada se sabe sobre o momento exato do acidente. Em lugar disso, esse substantivo abstrato apenas indica hipótese e frisa certa empatia.

Em seus aspectos formais, a narração da personalidade de Abílio precisa ser observada com mais cuidado. Jerônimo narra a chegada de Abílio ao vale, o contato com João Cardoso, pai de Paula, a gravidez desta, até o dia em que Alexandre nasceu. Após isso, Jerônimo não discorre mais sobre os pais do protagonista, nada mais é dito e os detalhes do que leva à morte Abílio e Paula passam a ser imaginados para dar prosseguimento à narrativa da memória de Jerônimo. “Mas, e já que sentia ser impossível arrancar de Jerônimo novas palavras, idealizava por minha própria conta o absurdo período da infância que não tardaria a aceitar como certo” (FILHO, p. 29, 2007). A imaginação que, para Ricoeur (2007), é instrumento inconsciente da elaboração de imagens do passado, é trazida para o plano da consciência, e a narrativa acerca de seus pais toma como embasamento a memória ouvida.

O narrador retoma a memória e cria uma nova narrativa imbuída da coerência da voz de Jerônimo: o cuidado de Abílio com a esposa, o estado enfermo físico e mental de Paula – “O homem impotente diante do sofrimento da mulher que arquejava.” (FILHO, p. 31, 2007), a morte de Paula por tétano, o efeito destrutivo da perda da esposa sobre Abílio. Sua degradação, deixando Alexandre aos cuidados de Jerônimo, dada à condição do pai e, finalmente, a imagem do cadáver retalhado no canal de lodo.

A divisão da narrativa de Paula e Abílio entre a memória de Jerônimo e a imaginação de Alexandre resulta na junção da consciência de ambos, sob uma mesma lente, acerca da origem do protagonista – uma vez mais expondo a relação vertical. Na fala de Jerônimo, Paula “Vagava entre as paredes como uma finada, balbuciando coisas, o braço doente eternamente pendido [...]. E muitas vezes, perdida num relaxamento espantoso, necessitava do marido para os menores atos” (FILHO, p. 26, 2007). E na continuidade de Alexandre, Paula, atingida pelo tétano e aos cuidados de Abílio “Espantoso, o rosto de sua mulher. Os músculos retesados tudo dominavam [...]. Paula já não enxergava e nem ouvia. E quando [Abílio] tentou abrir a sua boca para introduzir a bebida, verificou que os dentes se uniam” (FILHO, p. 30, 2007). A organização das sentenças de Alexandre, quando narra o que imagina ter sido a vida de seus pais, é

sintomática da já indicada influência de Jerônimo em sua visão de mundo. Sua imaginação estabelece uma relação de continuidade, e o elo dos dois traz implicações formais ao texto.

Além disso, Jerônimo desencadeia um paralelo entre a vida de Abílio e a vida de Alexandre: a preocupação de um possível segundo ataque de Roberto à Rosália – o primeiro seria o estupro – ou de que Gemar Quinto a contagiasse com hanseníase – Gemar a visita uma vez –, coloca o protagonista numa situação já conhecida por Jerônimo, “– Você tem de ficar em casa como Abílio, seu pai” (FILHO, p. 70, 2007). A comparação torna-se modelo para o rumo da vida de Alexandre ao longo do enredo.

2.2.2 Fundamento das condições de legalidade da violência

Ao saber que Rosália foi violentada por Roberto e poderia estar grávida do irmão, a ira de Jerônimo torna-se aparente junto a seu juízo da necessidade de um ato de violência:

- Espere, Alexandre, espere para ver se há realmente um filho.
- E se o filho nascer? – indaguei, de súbito, sem refletir.
- Espere, Alexandre, espere – ele repetiu. – Mas, se o filho nascer, é preciso que você o mate, que você obrigue o pai a comer a carne como os urubus comem a carniça dos bezerros. Espere, porém, Alexandre. (FILHO, p. 65, 2007).

Ouvido de modo passivo por Alexandre, Jerônimo instiga o ato de vingança numa posição de conselheiro. A verticalidade da relação manifesta-se na passagem ao organizar a frase interrogativa de Alexandre em contraste às assertivas feitas por imperativos nos verbos que instruem acerca do que deve ser feito agora – ‘espere’ – e o que deve ser feito após o nascimento da criança – ‘mate’ e ‘obrigue’. A orientação da personagem evoca o grotesco pelo assassinato e traz consigo imagens de canibalismo, fazendo da referência paterna de Jerônimo sobre Alexandre um canal de mensagem atroz. Comparações animais ressaltam a desumanização da criança – fruto do estupro e do incesto – e de seu pai e desenham o lúgubre.

A ideia de punição de um ato bárbaro por meio de outro da mesma natureza extrapola a noção de justiça e segue em direção à vingança, desejo anteriormente apontado no protagonista e, agora, observado em Jerônimo. Apesar do abandono da justiça no Vale do Ouro, as implicações da vingança nessas personagens indicam que nelas constroem-se noções peculiares de certo e errado – o ato de Roberto é representado como algo condenável. Portanto, a despeito da diegese erigida enquanto mundo bestial naturalizante do dano físico ao corpo do outro, não há aniquilamento total da existência e de todos os valores, e sim redirecionamento deles sob uma organização peculiar. Para melhor ilustrar isso, um olhar análogo entre o julgamento do

crime de Roberto e o julgamento das ações de Alexandre – emocionalmente afetado pela perda de Rosália –, de acordo com o Vale do Ouro, é necessário.

Na manhã seguinte ao episódio do corpo enforcado, Alexandre não é visto por dias. A busca de Jerônimo causa curiosidade no vale – os moradores já estão informados sobre a morte de Rosália e suspeitam do protagonista. Após encontrá-lo desacordado, Jerônimo o leva para a caverna, trata-o e, com o retorno de sua consciência, adverte-o.

o vale começa a ver em você uma ameaça. Alexandre. Matasse e exibisse a faca, ele respeitaria. Enforcasse e mostrasse a corda, ele não se preocuparia. Andasse na estrada com as mãos ensanguentadas, ele se conservaria indiferente. Mas você, Alexandre, saiu como o leproso, rastejando, acovardado, vencido pela fome e pela sede. Para o vale, você reapareceu como um doente, um doente que mata, e isso é uma ameaça. (FILHO, p. 87, 2007).

Para analisar o julgamento da violência nesse fragmento tomaremos, mesmo que sob deliberada redução, uma reflexão de René Girard (1990) acerca da ordem cultural. Para o teórico, essa ordem seria um sistema ordenado de diferenças em que cada supressão de diferenças ameaça a preservação da cultura. Supondo o Vale do Ouro enquanto ordem cultural, notamos o nuance do rompimento de sua estrutura no momento em que o vale atribui a Alexandre os assassinatos de Felício e Rosália, “para o vale, você matara o pai e a filha” (FILHO, p. 87, 2007). Dada essa possibilidade como verdadeira, os assassinatos, no imaginário da vale, subverteriam a ordem de luta pela conquista da mulher – pois a mulher também foi morta –, do mesmo modo que há julgamento negativo do estupro cometido por Roberto. Isto é, o protagonista é visto como alguém que rompe a ordem vigente e, portanto, é uma ameaça – isso é acentuado no plano expressivo pela comparação à nocividade da representação de Gemar Quinto e sua hanseníase.

Jerônimo, em sua experiência de vida, é conhecedor da tradição do vale e adverte o narrador acerca da ruptura simbólica da ordem cultural e de suas possíveis consequências, “De um leproso, o vale foge. Mas a um doente de sua doença, o vale arrebenta a pedradas” (FILHO, p. 87, 2007). Esse é o primeiro momento do romance em que a sanidade de Alexandre é posta em questão por uma personagem que não ele mesmo. Isso é posterior ao questionamento também exercido acerca da sanidade de Abílio e cria o efeito indicador de uma possível condição psicológica hereditária que permanece apenas no plano sugestivo, não há confirmação no romance.

No entanto, esse tipo de alusão é suficiente para estabelecer um paralelo entre violência consciente – matar para conseguir a esposa ou por vingança, ambos discursos legalizados pelo mundo do vale, “Matasse e exibisse a faca, ele [o vale] respeitaria.” (FILHO, p. 87, 2007) – e

violência inconsciente –, matar como consequência de um estado psicológico débil, “um doente de sua cabeça, o vale arrebenta a pedradas”²⁰.

Esse paralelo esboça um cenário em que a violência é aceitável. O âmbito consciente seria associado à noção de honra ou à vingança e busca fazer a violência servir a uma racionalidade interessada em justiça: punir Roberto pelo crime, por exemplo. No entanto, essa violência não está delineada como meio além de si mesma, não há uma finalidade que não seja a própria violência, raivosa e ressentida, isto é, encontra-se distante dos esquemas fundados do ideário de justiça (ARENDDT, 1985). Distante da lógica de dano e reparo, o intento de violência de Alexandre e Jerônimo contra Roberto – ou do vale contra Alexandre – não pode ser abordado pelos cânones de racionalidade e justiça, estes definiriam o teor racional a partir do caráter de sua finalidade.

Ainda acerca disso, a noção sartriana de ‘violência do rebelde’ nos parece oportuna. Essa categoria de violência também “destrói coisas e homens, mata e é morto, enquanto a sua ação aparece a todos como a negação daqueles mesmos valores que intendia afirmar: o violento se situa sempre 'do lado do mal'” (SCANZIO, p. 18, 1997 tradução de BRANCO, 2013). Assim, dentro do Vale do Ouro, a violência do rebelde, que, a despeito de revestir-se de antagonista ao crime de Roberto – ou à suposição dos crimes de Alexandre –, permanece incutida de valores negativos e culmina em abjeção. Já após a morte de Roberto, seus irmãos carregam seu corpo pelo vale, informando a todos acerca do crime de Alexandre. Jerônimo adverte “Você, Alexandre, é um homem condenado! [...] Já cortam as trevas da força.” (FILHO, p. 121, 2007). A atitude do vale é a mesma de Alexandre e Jerônimo em relação a Roberto.

Essa organização singular indica a personagem Jerônimo como local de concepção do fundamento das leis simbólicas da violência no Vale do Ouro. Cada ato de violência fundamenta-se num discurso que busca justificá-lo, não há aproximação do ideário de justiça do dano e reparo, ao invés disso, há o movimento em direção à destruição que não visa construção, essa é a violência norteadora de cada ato agressivo dentro do vale.

Contudo, um argumento ainda é necessário – a vingança, a honra, o casamento etc. Na elaboração da personagem foco de nossa reflexão, descobrimos que o ato de violência só é condenável no vale quando se encontra isento de narrativas. Alexandre não narra para o vale o que ocorreu e é tido como doente mental, uma ameaça. Em consonância, Rosália mata Felício por impulso, “Tinha esquecido, Alexandre, que o homem era meu pai” (FILHO, p. 53, 2007). Impossibilitada de construir uma narrativa arquetípica comum – pois nenhum ato impulsivo

²⁰ *loc. cit.*

e/ou reflexo possui narrativa admissível na diegese de *Memórias de Lázaro* –, é necessária uma nova narração dos fatos para os irmãos: Alexandre desejava Rosália, seu pai a negou, então Alexandre o mata para tomar a jovem para si. Desse modo, a existência de narrativa é uma condição de legalidade da violência no Vale do Ouro.

Perante o exposto, entendemos que a estética da violência em Jerônimo, ao dispor de modo disfórico os temas da memória familiar e da tradição, mantém relação direta com a construção do narrador enquanto sujeito ativo no mundo de violência, com a fundação das condições de legalidade da violência no Vale do Ouro e, principalmente, com a manutenção da ordem cultural abjeta do romance.

2.3 Rosália e Roberto: sadismo e instrumentalização da (i)legalidade

A peculiaridade da criação das personagens Roberto e Rosália permite seu estudo articulado, ao menos, como maneira prévia de estudo dos atos de violência que protagonizam. Junto à feitura dessas personagens pelo narrador, há também sua construção, um pelo outro, por meio de discurso direto. Rosália ordena uma imagem de Roberto e vice-versa. No entanto, essa ordem é homogênea, isto é, o perfil traçado é o mesmo para ambos, e seu efeito é de acusação. Apesar de deixar clara a identidade do produtor desse perfil, o romance não responde a quem realmente pertence essa imagem. Estudemos o caso para melhor elucidar nossa argumentação. Rosália caracteriza Roberto.

Roberto, o mano, há meses que o²¹ vinha podando como se não fosse uma criatura viva. Cortou primeiro a cauda e uma orelha depois. Furou também um dos seus olhos. Mas Roberto tem lá as suas razões porque são assim os seus divertimentos. Sempre aprisionava os pássaros, não para cegá-los, mas para quebrar-lhes as pernas. E as quebra com as próprias mãos, Roberto. (FILHO, p. 52, 2007).

Essa caracterização é feita por Rosália pouco antes de narrar a Alexandre o que houve após o assassinato de Felício Santana, pai da moça – antes do relato do estupro. Nela, é possível refletir sobre condições que constituem violência. Embora a mutilação de um cachorro ou pássaro não corresponda ao assassinato ou tortura de um ser humano, meditações acerca da violência podem ser feitas tendo em vista o perfil da personagem que se busca criar. A amputação – cauda, orelha, furo em um dos olhos, cegar os pássaros, quebrar suas pernas – não é descrita sem delinear com precisão a postura do agente: “são assim os seus divertimentos” (FILHO, p. 52, 2007). Determina-se, portanto, uma personagem que sente prazer na

²¹ O cachorro de estimação da família.

contemplação do sofrimento. Há também o julgamento de Rosália na comparação “como se não fosse uma criatura viva” (FILHO, p. 52, 2007), pois implica repúdio ao ato por sugerir a ação do irmão inadequada a um ser vivo; “com as próprias mãos” (FILHO, p. 52, 2007) ressalva a escolha consciente de Roberto em ter contato direto no momento da causa da dor.

Essa estrutura se repete posteriormente, quando Roberto, ao se defender da acusação do estupro de Rosália, decide caracterizar a jovem, já assassinada nesse ponto do enredo. Alexandre rememora sua fala em discurso direto, Roberto então diz, “Rosália os²² apanhava nas ratoeiras que trazia de casa e, quando não os matava com as próprias mãos, atirava-os dentro do lodo. Alegrava-se vendo os ratos morrerem lentamente, em luta com o visgo, tragados pela lama escura. Tivesse um filho, eu juro, e seria capaz de lançá-lo naquele lodo.” (FILHO, p. 104, 2007). O canal do lodo é novamente retomado, e na composição, torna a descrição mais densa, tendo em vista sua representatividade enquanto local da morte de Abílio. Além disso, a morte dos ratos assemelha-se a iconografia de Abílio morto no canal.

De volta à simetria das descrições, como um refrão, a escolha pelo contato direto para causar a dor também surge na passagem de Roberto, “com as próprias mãos” (FILHO, p. 104, 2007) e a postura de prazer do agente de violência – nesse caso, Rosália – também dá-se de modo claro, ‘alegrava-se’. Nesse ponto, o tempo também se torna destaque ‘lentamente’, acentuando o prazer para estender a contemplação do sofrimento. Isto é, os procedimentos são exatamente os mesmos usados por Rosália. O efeito dessas descrições, dentro da diegese, dá-se no auxílio de dois objetivos diferentes (denegrir Roberto e denegrir Rosália), instrumentalizando um mesmo discurso, o discurso do sadismo.

Cabe salientar a peculiaridade da transmissão de discurso entre essas duas personagens, por representarem a subversão do caso de Jerônimo e Alexandre. O discurso extraficcional do sadismo é ficcionalizado por Rosália e novamente ficcionalizado por Roberto, mantendo a sua organização verbo-estilística, mas deslocando-se do molde hermenêutico para atender a um objetivo diverso, resultando em distorção (BAKHTIN, 2015) na transmissão do discurso – opondo-se à reacentuação de Jerônimo e Alexandre.

De volta às caracterizações de Roberto e Rosália, é possível notar como esse tipo de descrição atende a um objetivo diferente numa outra obra cuja elaboração geral de uma determinada personagem assemelha-se ao referido momento de *Memórias de Lázaro*. Revisitemos então Fortunato, de Machado de Assis, para uma analogia do sadismo como caracterização da personagem. O narrador onisciente de “A causa secreta”, de 1885, usa

²² Ratos que encontrava pelo Vale do Ouro.

diferentes situações para explicitar o interesse prazeroso de Fortunato pelo sofrimento alheio: a satisfação nas cenas dolorosas de uma peça de teatro, a contemplação do corpo ferido da personagem Gouvêa – apunhalado –, do rato sob tortura, a tuberculose da esposa e, finalmente, o luto do amigo²³.

Atendendo também a intenção de revelar gradativamente a ‘causa secreta’ do título, a organização desses episódios dá-se partindo de uma noção positiva de Fortunato até sua crítica a partir do julgamento negativo de Garcia acerca da conduta da personagem para revelar que a imagem pública de Fortunato enquanto homem generoso não passa de uma má interpretação de sua verdadeira índole – “‘Castiga sem raiva’, pensou o médico, ‘pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem’.” (ASSIS, n.p., 200-). Os procedimentos usados nessa obra também são utilizados por Rosália e Roberto para criarem um ao outro: o destaque para o atributo de escolher causar dor, o prazer no sofrimento alheio e o julgamento de quem narra.

No entanto, a elaboração desse perfil em “A causa secreta” não permite ambiguidades, cada traço negativo de Fortunato torna-se atributo positivo em Garcia ao perceber o sadismo, logo, o antagonismo é nítido, um contraste claro advindo da formação da perspectiva. No conto, a personagem sádica é criada por um narrador com total capacidade de perceber a *psiqué* humana. As palavras de valor afetivo encontram objetividade numa diegese que supõe um mundo apreensível, “E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas” (ASSIS, n.p., 200-). ‘Satisfeita’ e ‘delícia íntima’ situam-se para expor o interior de Fortunato, não permitindo qualquer dúvida em relação ao seu gênio, traçando uma caracterização incontestável da personagem a partir de atos de violência.

Em contraposição a isso, a caracterização de mesma natureza em *Memórias de Lázaro* adquire efeito oposto ao deslocar a voz para um perfil diferente de narração, o narrador Alexandre, autodiegético, fragmentado, limitado por sua própria percepção e incapaz de apreender o mundo em sua totalidade. Sob discurso direto, a caracterização do ser violento é

²³ Na peça “Nos lances dolorosos, *a atenção dele redobrava* [itálico: grifo nosso]. [...]”, Gouveia atacado por uma malta de capoeiras, “olhando *friamente* para o ferido, que gemia muito”, torturando o rato, “E com um *sorriso único*, reflexo de *alma satisfeita*, alguma coisa que traduzia a *delícia íntima* das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata do rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama.”, com a esposa enferma, “Não a deixou mais; fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, *bebeu uma a uma as aflições da bela criatura*, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte”. Após a morte da esposa, observando o luto do amigo Garcia, “Fortunato, à porta, onde ficara, *saboreou tranquilo* essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, *deliciosamente* longa.” (ASSIS, 200-). Conto, não paginado, disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/acausasecreta.htm>

feita por Roberto e Rosália, personagens de interesses contrastantes, cuja veracidade da descrição é uma conveniência.

A elaboração do perfil do sádico em “A causa secreta” dá-se pela precisão, facetas que se encontram minuciosamente delineadas e claras (antagonista e protagonista incontestavelmente posicionados, por exemplo) e trazem consigo a solução da trama no clímax constituído pela revelação de Garcia. Em contrapartida, a criação desse mesmo perfil em *Memórias de Lázaro*, embora delineie o gozo pelo sofrimento sob os mesmos moldes – episódio de maus-tratos a animais, indicação do agente, da postura de prazer do agente em relação à dor causada e postura crítica, por meio de palavras de significado afetivo, de quem narra o ato do agente – alcança efeito oposto, pois não indica antagonistas e não traz consigo uma resolução para o caso. Há, portanto, uma quebra da ordem fictícia da realidade (ROSENFELD, 2009).

Essas considerações acerca de Roberto e Rosália são essenciais para a compreensão de sua tessitura no romance, pois são as únicas personagens cuja caracterização faz-se de modo explicitamente ambíguo, embora o narrador, ao longo da trama, corrobore apenas com a facetas de um deles – escolhe confiar em Rosália. É interessante notar que, dentro dessa diegese, repleta de brutalidade, somente na possibilidade do perfil traçado pelos dois irmãos a violência é associada ao prazer, em nenhum dos demais episódios ela é associada à satisfação, seja por parte do agressor, vítima ou testemunha de agressão.

Paralelo aos pontos de vista dos dois irmãos, é necessário ressaltar que o narrador elabora a sua própria concepção de Rosália, contrapondo-se a Roberto. O caminho elegido por Alexandre é o da moça vítima do Vale do Ouro e de suas circunstâncias, isto é, Alexandre conivente com Rosália. No fragmento que se segue, a concepção elegida pelo narrador.

Tentei reduzir as proporções e reanimar em Rosália a menina do vale. Crescendo sem mãe, dia a dia suportando Roberto, o pai a obrigando a carregar cestos, a dormir no chão. Espancada pelos irmãos, esbofetada pelo pai – mas, como eu, ouvindo o vento à noite e contemplando pelas manhãs a estrada sempre deitada como uma grande nódoa. (FILHO, p. 61, 2007).

Avesso ao sadismo anteriormente apontado, seu afeto desenha a personagem sob parcialidade característica do narrador autodiegético no trecho “tentei reduzir as proporções, reanimar em Rosália a menina do vale”²⁴. O protagonista idealiza o passado que não conhece – assim como idealiza o próprio passado durante conversa com Jerônimo, ponto anteriormente observado. Compadecido pela possibilidade de Rosália estar grávida de um filho do irmão, Alexandre acentua seu sofrimento – ‘suportando’, ‘a obrigando’, ‘dormir no chão’, ‘espancada’,

²⁴ *Loc cit.*

‘esbofeteadas’ – e faz da comparação a si mesmo um recurso de expressão da empatia. Considerando isso, há em Alexandre a assimilação do discurso de Rosália e negação de Roberto. Nesse caso, a transmissão de discurso (BAKHTIN, 2015)²⁵ ocorre por reacentuação – o discurso de Rosália vítima foi transferido para Alexandre, enquanto o discurso de Rosália sádica é refutado. Assim como, anteriormente, Alexandre reacentuou o discurso de Jerônimo, ele agora reacentua o discurso da jovem e a origem desse discurso no romance é a cena das feridas de Rosália: antes mesmo do relato do estupro, o discurso extraficcional de vítima de violência ficcionaliza-se em “– Eles me castigaram, Alexandre.” (FILHO, p. 51, 2007).

O discurso dos dois irmãos que, paradoxalmente, atende a interesses opostos consegue delinear uma postura clara acerca da violência, uma vez que o sádico, em Roberto e Rosália, é traçado para trazer ao descrédito aquele que fosse associado a essa personalidade. Portanto, o sádico, dentro do que Alexandre busca descobrir – quem estaria mentindo acerca do estupro –, seria também o mentiroso. O efeito disso no texto é a relação sinonímica entre ‘sadismo’ e ‘mentira’, compondo valores negativos que deslocam o violento para o lado do mal e produzem o julgamento de oposição à violência.

Ademais, o perfil sádico enquanto algo condenável no Vale do Ouro não se encontra deslocado do fundamento das leis simbólicas da violência, anteriormente observadas na elaboração da personagem Jerônimo. Para verificar isso é necessário apenas perceber, dentro da composição desse perfil, a preocupação em expor a ausência de narrativa que fundamente o ato agressivo. Em Rosália, “Mas Roberto tem lá as suas razões porque são assim os seus divertimentos” (FILHO, p. 52, 2007), e em Roberto, “Ninguém sabe por que nasceu assim [...] e ninguém saberá de onde veio seu coração perverso” (FILHO, p. 103, 2007). Em ambos os casos, ressalta-se a ausência de narrativas que antecedam a violência, que a expliquem e justifiquem – mesmo num mundo onde a violência apenas precisa ter fim em si mesma –, a consequência da subtração dessa narrativa é o posicionamento do sádico fora da zona de legalidade do vale e, portanto, condenação do possuidor desse perfil.

Roberto elabora a sádica Rosália exatamente quando explica a Alexandre as razões de tê-la assassinado, enquanto Rosália elabora o sádico Roberto momentos antes de relatar a cena do estupro – a jovem afirma o estupro e seu irmão o nega com os mesmos recursos. Uma Rosália sádica e que mentiu sobre o estupro significaria a deslegitimação da vingança de Alexandre, pois seu ato não seria pautado em nenhuma narrativa plausível dentro do vale e, simultaneamente, legitimaria o crime de Roberto – com Felício morto, o irmão, ao confessar

²⁵ Cf. Bakhtin, 2015, p.132-133.

ter assassinado Rosália, diz, “Cabia a mim, seu irmão mais velho, tirar a vida do seu coração perverso. Minha obrigação de ser o matador de minha irmã. Não por piedade, eu digo. Matar a irmã por dever, a necessidade de limpar no sangue uma ameaça” (FILHO, p. 109-110, 2007). Essa mesma intenção, direcionada a Roberto, nasce em Alexandre. Em síntese, a ficcionalização do sadismo funciona como instrumento para subtração da narrativa do outro e, com isso, estabelece a ilegalidade de seu ato violento e, por conseguinte, de sua existência.

2.3.1 Ordenação de um ensaio sobre Rosália

Sob o ponto de vista assumido por Alexandre, a elaboração de Rosália segue um caminho distinto. Inquirida repetidas vezes por Jerônimo, “Quem é essa moça?”, a caracterização da personagem acontece por meio da revelação de seu pai e, especialmente, pelo desejo de Alexandre.

Respondi:

– É a filha de Felício Santana.

Impossível explicar o que sentia. Revelar o desejo que se manifestava com o rigor da sede e exibir a imagem de Rosália, interiormente viva, rejeitando qualquer outro pensamento. Menos uma atração, o que me forçava a procurá-la era uma necessidade semelhante à fome. Queria segurá-la, dominá-la, eliminar definitivamente aquela invencível vontade de posse e saciedade. Enfrentando o seu olhar, esperava que ele descobrisse na minha carne e no meu sangue a força que fazia procriar o gado nos pastos do vale. (FILHO, p. 35-36, 2007).

Consumida pela áspera percepção de mundo do narrador, o afeto sentido por Rosália reduz-se à obsessão e desejo carnal – no entanto, a trama desmente essa autopercepção, pois o efeito da perda de Rosália, posteriormente revelado, indica, em Alexandre, dependência afetiva intensa. No fragmento acima, os contrastes das sensações de Alexandre articulam paralelos que dispõem Rosália como objeto de desejo e necessário – ‘sede’, ‘fome’, ‘desejo’, ‘atração’, ‘necessidade’ – e a ideia de conquista associa-se à ‘posse’ e ‘saciedade’, representando finalidade. Assim sendo, a fome, a sede e o desejo de dominar serão saciados pela posse. A comparação à fome e à sede refere-se ao desejo sexual – “o que me forçava a procurá-la” (FILHO, p. 35, 2007) –, disposto de modo mais direto na personificação e metáfora final, “esperava que ele [o olhar de Rosália] descobrisse na minha carne e no meu sangue a força que fazia procriar o gado nos pastos do vale” (FILHO, p. 36, 2007). A personagem é criada inicialmente como objeto do desejo carnal de Alexandre e o erotismo da descrição – que esboça

o tema do sexo – precede a aspiração do protagonista ao matrimônio,²⁶ pautando sua caminhada no sentido de desposá-la. Cabe-nos agora investigar como esse tema associa-se à violência no romance.

Matrimônio, sexo e violência, por meio de Rosália, associam-se em dois sentidos: a violência enquanto meio para o sexo e para o matrimônio, e o sexo enquanto violência. O primeiro caso já nos é familiar, a luta pela mulher – tensão entre Alexandre e Chico Viegas e, posteriormente, confronto com Felício Santana. O desejo do narrador, como no trecho destacado, o “forçava a procurá-la” (FILHO, p. 35, 2007), sua vontade de possuí-la era motivação das investidas violentas contra seus obstáculos transformando a consumação do ato carnal e do matrimônio em finalidade da violência. No segundo caso, sexo e violência são dissolvidos pelo episódio relatado por Rosália e desmentido por Roberto.

Em discurso direto, o relato do momento da chegada dos irmãos, após Alexandre abandonar a cena do assassinato de Felício Santana.

[...] Fernando gritou: ‘Ela vai fugir, Roberto!’

‘Para dizer a verdade, Alexandre, apesar de todos os esforços, não posso recordar exatamente o que aconteceu. Sei que a correia que Roberto brandia, ao invés de atingir o cachorro, alcançou-me os seios. Eu a senti novamente no ventre e nas coxas. Antes, porém, de cair desacordada, antes que tudo rodasse – a pele de carneiro, o corpo de pai, o cachorro –, senti nos meus braços as mãos dos irmãos. Deitada, no chão, como morta, flutuavam as mãos na obscuridade como se fossem asas. Sobre mim, alguma coisa pesava. E quando a carne se dilacerou, tão forte a dor que, recuperando os sentidos, vi a cara de Roberto unida à minha, suas coxas comprimindo as minhas. Gritei, apavorada, empurrando-o. Suas mãos, porém, dominaram-me e ele permaneceu, ofegante, o queixo na minha testa. O que houve depois, Alexandre, eu não posso dizer. Eu não sei dizer, Alexandre, porque desmaiei novamente. (FILHO, p. 54, 2007).

Os irmãos Roberto, Fernando e Henrique investem contra a irmã, e o único sinal de suas motivações é a desconfiança de Roberto acerca do que realmente aconteceu no caso da morte do pai – “Perguntei, então, o que queriam. ‘Que você dissesse a verdade, Rosália. – Respondeu Roberto.’”²⁷. A dissolução é gradativa, primeiro os golpes com a tira de couro e depois a violação, fazendo do sexo em si, ato de violência no episódio: o estupro. Pela correia, o corpo é acometido nos seios, no ventre e nas coxas, e a violação sexual – com ressalva para a dor da vítima – apresenta-se no trecho “quando a carne se dilacerou, tão forte a dor” (FILHO, p. 54,

²⁶ O uso de ‘matrimônio’, ‘casamento’ e ‘desposar’ neste trabalho dá-se no sentido lato do termo, pois as relações conjugais de *Memórias de Lázaro* não acontecem na forma da Lei, sendo apenas necessário que os dois amantes dividam a vida sob o mesmo lar.

²⁷ *Loc cit.*

2007), enquanto ‘recuperar os sentidos’ indica suspensão momentânea da consciência durante o ataque. Em “antes, porém, de cair desacordada” (FILHO, p. 54, 2007) e “como morta” (FILHO, p. 54, 2007), o desmaio é determinação de sua fragilidade diante dos irmãos e da entrega à dor – somente após despertar sozinha em casa a personagem relata estar suja de sangue, mas não sabe dizer se aquele é seu sangue ou sangue do cadáver do pai, Felício. O receio de não ser capaz de exatidão é demonstrado logo ao início, Rosália não tem condições de relatar de modo completo o que aconteceu, o agente da ação, no entanto, é nomeado, “vi a cara de Roberto unida a minha” (FILHO, p. 54, 2007). Isso destaca o tipo de relação afetiva entre vítima e agressor na cena. Tal especificação acerca do agressor resulta na intensificação do relato de violência: Rosália está sendo estuprada pelo próprio irmão.

O choque e o julgamento negativo em relação ao estupro incestuoso por parte das únicas personagens que sabem do ocorrido (Alexandre e Jerônimo) é algo já apontado em nossas reflexões – a ira e a incitação à vingança de Jerônimo e, em Alexandre, a piedade por Rosália e o desejo de vingança contra Roberto – e exprime como o perfil do agressor, num relato de violência, consegue tornar a narração do ato mais densa. A vítima encontra-se impossibilitada fisicamente de reagir, “senti nos meus braços as mãos dos irmãos” (FILHO, p. 54, 2007) e, a despeito disso, a vontade de reagir é exposta. A postura de resistência evidencia-se em seus intentos durante a agressão, “Gritei, apavorada, empurrando-o” (FILHO, p. 54, 2007). A reação física de ojeriza à violência – ‘gritar’, ‘empurrar’ – e a reação emotiva – ‘apavorada’ – são observáveis. Trata-se de uma vítima de violência encurralada cuja resistência não foi suficiente para deter o ato e que mantém uma postura de aversão moral ao mesmo.

A estética da violência na personagem Rosália também pode ser analisada sob seu deslocamento para a posição de agente da violência. Nessa perspectiva, nota-se um contraste em relação a outros agentes de violência da trama. Ao revisitarmos a cena do assassinato de Felício Santana, encontramos uma Rosália que tirou a vida de seu pai. Também em discurso direto, a jovem rememora

Saltei sobre o cachorro, atravessei a porta e, aproximando-me, compreendi que pai estrangularia você em poucos segundos. Vi a faca, um pouco distante. Sem saber ao certo o que fazia, agora a imagem do cachorro, superando a presença dos corpos atacadados, ouvindo a voz de Roberto ao invés de gemidos, apanhei a faca e a empurrei com toda a força nas costas de um homem. Tinha esquecido, Alexandre, que o homem era meu pai. (FILHO, p. 52, 2007).

O ataque de Rosália ao pai diferencia-se dos demais casos de violência do romance devido à inconsciência atribuída ao ato, “tinha esquecido, Alexandre, que o homem era meu pai” (FILHO, p. 52, 2007) tratando-se então de algo impulsivo causado pela efervescência das

circunstâncias. É necessário, porém, observar o que precede o ataque. A combinação de discernimento e tempo, nessa passagem, alicerça a ação de Rosália: ‘compreendi’ e ‘poucos segundos’ expressam a necessidade de uma solução rápida para a circunstância da cena, violando a humanidade de Felício, a violência torna-se a única forma de solução.

Nesse cenário, todas as escolhas de Rosália resultariam na morte, sua intervenção ou não no episódio é irrelevante, pois a violência encontra-se suspensa. Tanto na lembrança da jovem quanto na do narrador – “compreendi com dificuldade que aquele animal me mataria” (FILHO, p. 43, 2007) –, o assassinato é inevitável. No embate, a personagem é colocada numa perspectiva de testemunha impotente diante da violência, pois, na decisão de não intervir, Alexandre morreria estrangulado. O intento de salvar a vida do protagonista delineia uma perspectiva que consegue entender a violência como solução mesmo diante de sua própria abjeção.

Ainda a esse respeito, há um caso peculiar de estética da violência em Rosália sob a hipótese de assassinar o filho que carrega em seu ventre. Abaixo, o diálogo:

– Ele é pior que o leproso.

– Quem? – indaguei.

– O filho! – e esta foi a sua resposta.

[...] – Não posso arrancá-lo de dentro de mim?

[...] – Não, mulher!

[...] – Por isso, então, você não me quer?

– O filho de Roberto – eu disse como se por mim estivesse falando Jerônimo –, enquanto houver o filho do seu irmão, Rosália, você não pode ser minha mulher.

– E quando o filho nascer?

Antes que pudesse responder, ela exclamou:

– Eu o matarei assim que nasça, juro pelo corpo de pai!

– Não você não fará isso! (FILHO, p. 75-76, 2007).

Uma vez mais a violência torna-se solução de algo considerado problema. O contraste com a cena do assassinato de Felício dá-se pela distância da situação: o bebê ainda não pode ser visto, não está diante da personagem, e muito menos essa se trata de uma situação limite. Não há pressão que a obrigue a tomar uma decisão rápida como no caso anterior, a aversão à criança é cultivada de modo frio, e a comparação “ele é pior que o leproso” (FILHO, p. 75,

2007) deixa isso claro, tendo em vista a desumanização dada a Gemar Quinto na trama. Alexandre decide não manter nenhum tipo de contato sexual com ela após saber do ocorrido, tornando a analogia com a hanseníase adequada para ilustrar como Rosália se sente diante das circunstâncias. A criança é apresentada enquanto corpo indesejado, uma doença que precisa ser combatida à força, com violência, “eu o matarei assim que nasça” (FILHO, p. 76, 2007).

Temos aqui elementos contraditórios: o narrador, que é capaz de legitimar a violência em determinados pontos da trama, também é capaz de deslegitimá-la. Nessa passagem, ele não argumenta contra Rosália, a exclamação apenas demonstra seu choque junto à negação da ideia de Rosália, “Não, mulher!” (FILHO, p. 76, 2007) e “Você não fará isso!” (FILHO, p. 76, 2007). A ausência de argumentação justifica-se pelo absurdo das intenções de Rosália para com o próprio filho, fazendo do espanto e da negação, devidamente pontuados com sinal de exclamação, suficientes para entender a contraposição de Alexandre à afirmação impetuosa da jovem. Isso constitui contribuição para o questionamento necessário acerca da violência, se Rosália vê no assassinato da criança uma solução, o mesmo não ocorre com Alexandre. A vítima, nessa hipótese, o bebê, não é imbuída de narrativa contra si, a única narrativa que condena a gravidez é direcionada a Roberto enquanto estuprador de sua irmã.

A trama, ao apresentar com certa frequência discursos que legitimam, deslegitimam e relativizam a violência, elabora uma espécie de política de leitura; pontos de vista diferentes acerca da violência são confrontados dentro de uma diegese cujas regras são específicas e podem parecer movediças. Na mesma linha de argumentação, a situação de Alexandre e Jerônimo é similar, quando este também afirma que a criança tem de ser morta, mas Alexandre não confronta a ideia. Com Rosália, sua postura muda, pois a subversão do discurso extraficcional da maternidade produz o absurdo na diegese, transformando sua atitude em um nuance negativo de caracterização, naquele momento Rosália foi perversa.

Os contrastes são constantes quando lembramos de outras subversões de mesma natureza nessa narrativa: o fratricídio subverte o discurso extraficcional da fraternidade, o parricídio faz o mesmo com o discurso extraficcional do amor filial, dentre outros casos foco de nossa atenção. Tudo isso ficcionalizado por formas estéticas específicas imersas em implicações éticas.

Considerando tais reflexões, podemos afirmar que a personagem Rosália, sob a lente da estética da violência, constrói-se por noções de sadismo e pelo tema do sexo no enredo. Esse se dá por parte do narrador que elege a violência como meio para chegar à satisfação de seu desejo carnal e, posteriormente, matrimonial, com Rosália. O estupro incestuoso e o parricídio também

passam a ser um modo de caracterização da história de sua personalidade, ambos associados à sua relação com Alexandre.

Uma ressalva, porém, deve ser feita. Embora lidemos com diferentes concepções de Rosália, e somente uma delas seja elegida pelo narrador enquanto autêntica, sua legitimação dá-se pelo afeto de um personagem que a amou, ama-a ainda e não conseguiu superar sua perda. A ambiguidade é uma característica também presente em Roberto – pois não sabemos se mente ou não –, mas é elaborada com maior consistência em Rosália devido à sua ocupação mais intensa no espaço textual da narrativa.

Esse caráter ambíguo refere-se menos às contradições inerentes ao que se pode entender como ficcionalização da complexidade humana – em que defeitos e virtudes podem ser simultâneos numa mesma personagem –, e mais relacionado à incerteza acerca do que é ou não característico dessa personagem. Sua caracterização sádica é uma possibilidade que, dentro da diegese, só pode ser verdadeira caso haja sua redução a isso. Do mesmo modo, sua elaboração como “menina do vale. Crescendo sem mãe, dia a dia suportando sofrimento” (FILHO, p. 61, 2007), – em que ‘menina’ expressa um julgamento de inocência – somente se sustentaria pela negação do ponto de vista disfórico de Roberto, pois, no narrador, essa caracterização é eufórica sob a lente da expressividade.

A narrativa de Alexandre não abre espaço para que Rosália seja composta por essa dualidade, pois em ambos os pontos de vista há o intento de reduzi-la a apenas um dos binômios axiológicos – bem ou mal. Como numa tentativa de reconstruir representações comuns ao romance tradicional, esse narrador tenta ser racional e, ao falhar, faz de Rosália a aporia do romance. Sem acesso ao interior de nenhuma das personagens, incapaz de controlá-las, tudo que ele sabe é o que lhe foi dito por terceiros, Alexandre não consegue chegar a soluções quando diante de paradoxos. Em vista disso, considerando a qualidade amorfa da jovem, sugerimos que em lugar de uma caracterização da personagem, em *Memórias de Lázaro*, há um ensaio sobre Rosália. Sua definição reside na ausência de definição, e uma das faces da ambiguidade produzida (o sádico e a fraude) constrói-se por meio da estética da violência.

3 A VIOLÊNCIA NO ESPAÇO FICCIONAL DE ADONIAS FILHO

Nos capítulos anteriores, peculiarizamos o tratamento dado ao tema da violência pelo romance *Memórias de Lázaro*, por meio do estudo de atos agressivos e demais componentes de

violência da narração. Não podemos, porém, estudar a violência na obra sem concebê-la como produção de um narrador localizado historicamente, pois o falante do romance é um ser social e concreto (BAKHTIN, 2015). Alexandre é sempre detentor de “um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira uma significação social.” (BAKHTIN, p. 125, 2007) e a ação violenta do roteiro rememorado é “ideologicamente iluminada, sempre conjugada com a palavra, com um motivo ideológico, materializa certa posição ideológica (BAKHTIN, p. 125, 2007).

Diante disso, no presente capítulo estudaremos a violência de *Memórias de Lázaro* – junto a discursos a ela correlacionados –, localizando-a histórica e socialmente ao conceber a obra como parte de uma trilogia “que tem como ambiente a zona baiana do cacau” (FILHO, 1961)²⁸ – *Os servos da morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962). Nesse sentido, direcionaremos nossa atenção para o espaço ficcional da obra, “não compreendendo-se, como se os demais elementos inexistissem, mas projetando-o sobre eles.” (LINS, p. 63-64, 1976)²⁹. Retomaremos algumas inferências já sugeridas ao longo de nossa análise para estudo mais detalhado do tratamento concedido ao espaço ficcional, sem deixar de considerar a posição da obra em relação à própria trilogia, pois “na mesma atmosfera, um romance completa o outro, (...) embora independentes” (FILHO, 1961).

3.1 Autoridade do Vale do Ouro: a estrada, o canal de lodo e o vento

É necessário nunca perder de vista o narrador do espaço na obra, lembrando Brait (1985), é por meio dele que conhecemos o mundo apresentado, no caso em análise, o narrador tem diante de si o mundo da zona baiana do cacau de meados do século XX, dentre os falantes de *Memórias de Lázaro*, Alexandre é o principal. Segundo Bakhtin (2015), o falante e sua palavra são o objeto fundamental do gênero romanesco, trata da representação da linguagem coexistindo com outras representações de mesma natureza enquanto palavras ideologicamente destacadas³⁰, portanto é sobre sua peculiaridade estilística em apresentar o Vale do Ouro que direcionaremos nossa atenção, observando-a em relação ao universo no qual a trilogia do cacau se ambienta.

A caracterização desse espaço – em gênese direcionada por um segundo falante, Jerônimo, como mostrado anteriormente (revistar capítulo anterior, item 2.2) –, torna-se, além de sinonímica do mal, uma força absoluta. Isso é demonstrado em passagens como “não consigo

²⁸ A passagem trata-se de “uma entrevista concedida a um periódico, infelizmente sem identificação, datado de 10.6.61, sobre a correlação entre os três romances (na ocasião, lançamento da 2ª edição de *Memórias de Lázaro* e da finalização de *Corpo vivo*)”. (SANTOS, p. 101, 1999)

²⁹ Cf. Lins, 1976, p. 62-76.

³⁰ Cf. Bakhtin, 2015, p. 123-166.

evitar o domínio que o vale exerce sobre todos” (FILHO, p. 14, 2007) ou mesmo “Chico Viegas (...) era um homem do Vale [portanto] não podia, fugindo à opressão, evitar que o ódio a si próprio dominasse.” (FILHO, p. 38, 2007), em que o ódio associa-se ao vale e sua qualidade de dominar e oprimir Chico Viegas, torná-lo horrendo como o mundo em que vive.

Alexandre, como todo falante (BAKHTIN, 2015), é um ideólogo, visto que “a linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a sua significação social.” (BAKHTIN, p. 125, 2015). Na frase declarativa “Chico Viegas era um homem do vale”, por meio de referência gentílica, uma perífrase aponta o caráter de Chico, capaz de brutalizar outrem – “rasgar com unhas o meu corpo e limpar na relva as mãos ensanguentadas” (FILHO, p. 38, 2007). O julgamento dessa conduta dá-se em “não podia, fugindo à opressão, evitar que o ódio a si próprio dominasse” (FILHO, p. 38, 2007); ‘ódio’ sendo valor negativo atribuído ao possível comportamento. A vista disso, a sentença “era um homem do vale” estabelece relação com o assassinato, a assertiva é: ser um homem do vale significa ser capaz de atos bárbaros. Juízo fundamentado pela própria narração do vale como “insensível [e que] acolhe[...] com desprezo, sem bondade” (FILHO, p.7-8, 2007) e pela autoridade do espaço ficcional – “não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos” (FILHO, p. 14, 2007). O discurso do protagonista sobre o espaço prevalece na obra, pois em nenhum momento há a negação do vale enquanto maligno e responsável pela difusão do mal sobre sua população.

Esse modo de conceber o vale ocorre desde o primeiro momento de *Memórias de Lázaro*, sua narração preocupa-se, antes de tudo, em apresentar o Vale do Ouro em detrimento de quaisquer eventos, o texto inicial discorre exclusivamente sobre o espaço. Além disso, o Vale apresenta-se de modo fragmentado, dividido em partes, a primeira delas, a estrada. Reflitamos, a partir das primeiras linhas do romance, sobre como a articulação entre o mal e o espaço dá-se de modo sinonímico para esse narrador.

Infinita é a estrada com suas curvas, suas colinas e suas árvores. Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco. Onde começa, ninguém sabe. Onde termina, ninguém sabe também. Tão íntima quanto os rudes objetos das habitações primitivas, para nós que a conhecemos desde crianças, existe quase como uma criatura humana. Insensível, acolhe-nos com desprezo, sem bondade. (FILHO, p. 7, 2007).

A estrada é retomada frequentemente ao longo do roteiro, um dos componentes espaciais de elaboração de atmosfera emocionalmente densa do vale. A hipérbole “infinita é a estrada” – inversão equivalente a “eterno cenário negro” (FILHO, p. 7, 2007) volta a acontecer

(revisitar capítulo 1, item 1.1); recurso comum ao autor, na mesma passagem, por exemplo, o posicionamento do adjetivo antes do substantivo também acontece em ‘rudes objetos’ – ressalta um destino desconhecido e mantém relação de sentido retomada por “onde começa, ninguém sabe. Onde termina, ninguém sabe também.” (FILHO, p. 7, 2007), estabelece-se o caráter de irresolução por meio da repetição de significado, pois a ideia de incerteza já instaurada pela posição do adjetivo ‘infinita’ é reconfigurada. Nesse jogo semântico, as noções trazidas são expandidas, pois passam a coexistir as ideias de ‘sem fim’ e de ‘desconhecido’.

A noção do desconhecido toma como referência o conhecido por meio da lítotes “não é uma estrada como outra qualquer” (FILHO, p. 7, 2007), ao invés de haver “pássaros e [de ser] ladeada em grama” (FILHO, p. 7, 2007), a ênfase retórica foca na negação, na indicação da ausência de algo que estradas comuns teriam. O trecho seguinte, por meio de metáfora, descreve a estrada como “uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco” (FILHO, p. 7, 2007). A polissemia (TODOROV, 2006)³¹ do termo ‘sinuosa’ somente acontece mediante negociação com a lógica proposta pela diegese, ou seja, assumir que o espaço do vale mantém relação direta com o perfil de quem o habita é a única maneira de conceber uma conotação não literal desse vocábulo – portanto, imbuí-lo de significação negativa.

Sob essa linha de argumentação, é pertinente retomar Benveniste (1991), quando diz que o sentido trata-se da competência de uma unidade linguística de assimilar uma unidade de nível superior, isto é, um termo circunscreve-se às combinações nas quais ele pode exercer sua função linguística, seu sentido é a mescla de sua relação com os outros termos. Assim, a compreensão do funcionamento da organização lógica das leis que regem o universo rememorado por Alexandre é fundamental quando retornamos à polissemia do termo ‘sinuosa’, porque sua polissemia subordina-se à organização geral da narrativa, sem a qual a referida figura retórica seria impossível. ‘Sinuosa’ define a estrada fisicamente e, ao mesmo tempo, psicologicamente, pois a polissemia possibilita a acepção de personificação, a ideia de uma estrada que engana e é nociva.

Ainda em “Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco.” (FILHO, p. 7, 2007), há um paralelo de presença e ausência que advém das classes gramaticais dos termos usados para caracterizar a estrada. Os substantivos concretos ‘pássaros’ e ‘grama’ referem-se a presenças físicas associadas às estradas comuns. Em contraponto, o que caracteriza a estrada do vale são os

³¹ Cf. Todorov, 2006, p. 57.

adjetivos ‘avermelhado’ e ‘seco’, vocábulos dispostos de maneira menos eficiente para referência concreta imediata, são mais sinestésicos que concretos.

‘Pássaros’ e ‘grama’ são substantivos concretos de um campo lexical associado à natureza viva, esses termos são incluídos, por meio de lítotes, na imagem da estrada apenas para serem excluídos – são citados, mas em negação –, efetivando a ideia de ausência e contraste: há vitalidade nas demais estradas, mas não na estrada narrada por Alexandre. Não há pássaros ou grama no vale, logo, não há vida, em sentido eufórico. Esse espaço vazio, a estrada, é preenchido por itens de valor oposto à vitalidade dos termos ‘pássaros’ e ‘grama’: “Mas a estrada, demasiado viva, é no vale o seu coração³². É ela quem orienta os doentes e os ébrios, os cães famintos e escorraçados. Força alguma, dentro ou fora do vale, conseguirá desfazer o seu mau destino.” (FILHO, p. 8, 2007). O simultâneo contraste, não há pássaros ou grama, há ‘doentes’, ‘ébrios’, ‘cães famintos’, ‘escorraçados’. A afirmação “Força alguma (...) conseguirá desfazer o seu [da estrada] mau destino” reforça a autoridade atribuída ao espaço pela personificação “é ela quem orienta”, existente também em “O vale deforma os nervos e corrompe almas.” (FILHO, p. 38, 2007) e “Não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos.” (FILHO, p. 14, 2007); a estrada associa-se aos desvanecidos e aos morrediços.

A personificação anterior encontra ainda suporte na comparação “existe quase como uma criatura humana” (FILHO, p.7, 2007) e o perfil desse ser quase humano é delineado de modo claro, “insensível, acolhe-nos com desprezo, sem bondade” (FILHO, p.7, 2007). O verbo ‘acolher’ traz a ideia de conter, hospedar e envolver os residentes e os vocábulos ‘insensível’, ‘desprezo’, junto a expressão ‘sem bondade’, viabilizam um paralelo com a caracterização das moças e rapazes do vale nas metáforas “negra é a alma e bruto o coração” (FILHO, p.9, 2007) e “feras que se apaixonam com ódio” (FILHO, p.10, 2007), conotações que acentuam caráter perverso.

Após apresentar a estrada, ainda sem se preocupar em narrar o enredo, Alexandre discorre sobre o segundo elemento singular ao espaço do vale, o canal de lodo, sempre com referência fantasmagórica quando lembrado, “Mesmo o canal de lodo, outrora talvez um rio estreito e humilde, hoje um fundo sulco de lama e água morta, talvez não existisse assim, pegajoso, fético, apodrecido” (FILHO, p. 8, 2007). A sinestesia – ‘lama’ e ‘água morta’ (visão), ‘pegajoso’ (tato) e ‘fético’ (olfato) – é fundamental para expressar repulsa. O paralelismo – despertado pelo quase analéptico ‘outrora’³³ – em sua primeira aparição no romance explicita

³² O uso do termo ‘coração’ na metáfora dá-se devido ao fato de a estrada atravessar o vale, encontrar-se no seu centro.

³³ Quase analéptico por tratar-se de uma possibilidade do passado e não de uma retomada de um fato passado.

uma mesma lógica estrutural em relação ao esboço da estrada. O adjetivo ‘humilde’ traça o valor eufórico de ‘rio estreito’ e causa o contraste com o que de fato é o canal, ‘pegajoso’, ‘fético’ e ‘apodrecido’.

Esse modo de apresentar o canal não ocorre por acaso, pois o enredo mostra que esse falante na verdade está discorrendo sobre o local da morte de seu pai. Isso se reflete na narração do canal ao longo do texto e, nessa passagem específica, traz conotação mórbida aos termos ‘morta’, ‘fético’ e ‘apodrecido’. Em vista da relação de dependência entre as unidades linguísticas, da necessidade de articulação dessas unidades para construção de sentido (BENVENISTE, 1991), a representação mórbida da descrição do canal, logo na introdução, atribui-se à posterior revelação trazida pela memória de infância – despertada por Jerônimo, ao tocar no assunto – no roteiro: ainda criança, Alexandre testemunha pela primeira vez a morte, a visão do corpo de seu pai Abílio, falecido ao cair no canal de lodo.

Não o reví exatamente porque, no banco onde estava deitado, sob a lona que o envolvia, distinguia-se apenas a face. A face de um morto, de um homem que, horas antes, tropeçara e caíra no canal de lodo. Quebrara as pernas na queda e breve talvez tenha sido sua agonia no visgo da lama. (FILHO, p. 32, 2007).

O canal ambienta essa morte – “Foi ali, no canal, que o finado Abílio, seu pai, encontrou a morte” (FILHO, p. 19, 2007) – e sempre surge enquanto fúnebre. A imagem inicial do corpo de Abílio altera-se para o que antecede sua morte, o componente adverbial que há em ‘horas antes’ desencadeia essa analepse. Reportações à morte ocorrem de maneira explícita – “a face de um morto” – e através de índices – “sob a lona que o envolvia” e a noção de agonia breve – organizadas de maneira gradual, a expressão ‘a face de um morto’ somente é empregada após o uso de índice na primeira frase. A ausência de figuração no trecho em pauta dá lugar a descrições que se aproximam do objetivo e sublinham a rispidez da cena. Mas, ao final, a emotividade do termo ‘agonia’, sendo único substantivo abstrato da construção, torna-se catalisadora da densidade emocional do que, a priori, mostra-se como descrição apática.

O elemento seguinte, instrumento de estética de violência, é o vento do vale.

Forte e constante, quase agreste, a ele costume culpar por tudo o que acontece de violento e triste. Acoita o capim crestado, fustiga as reses e não poupa sequer o pó da estrada. (...) Torturando a planície dia e noite, existindo quase como um demônio vivo, parece, dentre as zonas do mundo, ter escolhido exatamente o vale para o seu rodeio. Impede que se ouçam, na estrada, o trote dos cavalos, o estalar dos chicotes, os gritos coléricos. Um murmúrio que permanece como se fosse a única voz do vale. É provável que venha das montanhas. Sobre a chapada, eco por assim dizer da garganta que separa o vale das montanhas, seu ruído não é áspero, mas também não é rouco. Um

lamento que assusta e provoca o endurecimento dos nervos. (FILHO, p. 9, 2007).

Logo no início a associação do vento ao mal faz-se clara pelo narrador, “a ele costume culpar por tudo o que acontece de violento e triste” (FILHO, p. 9, 2007). O vento é compreendido como origem, motivo das ações brutais do romance, coerente a outras sentenças que sugerem isso a respeito do espaço. As comparações trazem consigo associação ao demoníaco – ‘como um demônio’ –, tanto para o vento do vale quanto para os habitantes, pois há fusão, o vento é “como se fosse a única voz do vale” (FILHO, p. 9, 2007). Os verbos que o personificam explanam sua nocividade, o vento ‘tortura’, ‘impede’ e ‘permanece’. Acerca do verbo ‘permanecer’, no período, podemos identificar a função de ênfase da ideia de perpetuidade, delineada anteriormente pela disposição dos substantivos ‘dia’ e ‘noite’, constituindo permanência de um juízo negativo por tratar-se de uma força que maltrata, tortura e insensibiliza –, que escolheu o vale para seu rodeio, ‘impede que ouçam’, é a ‘única voz do vale’ –, uma tortura eterna. ‘Demônio’ também traz consigo a disforia ainda presente na metáfora ‘um lamento’ e na personificação procedente “que assusta e provoca o endurecimento dos nervos” (FILHO, p. 9, 2007), o assujeitamento aos domínios do vento é sobrelevado.

Os trotes de cavalos, estalar dos chicotes e gritos coléricos, em certa instância, corroboram com a abstração trazida por ‘rodeio’ e ao mesmo tempo sugerem atributos do vale, efetivando a descrição do vento por meio de paralelos com a vida cotidiana. O caráter isolador do vento torna inaudíveis, da estrada, os sons do mundo ao redor, torna-o presença absoluta na metáfora e comparação, respectivamente, sobre ser a única voz do vale. A incerteza quanto à sua origem é semelhante à incerteza dos destinos da estrada do vale – “É provável que venha das montanhas” (FILHO, p. 9, 2007). Ainda nesse sentido, a sinestesia “seu ruído não é áspero, mas também não é rouco.” (FILHO, p. 9, 2007) articula audição e tato para reforçar a irresolução acerca do vento; um demônio vivo de origem desconhecida que escolheu o vale como sua morada e exorta violência.

Diante do exame da estrada do vale, do canal e do vento, cabe salientar o paralelismo entre os processos de composição narrativa e os processos estilísticos³⁴ (TODOROV, 2006) do espaço nessas unidades. Na diegese, esses três elementos são signos de disforia narrados em sequência, uma gradação. Apesar da peculiaridade de grau, ambos possuem os mesmos traços, combinados, dissolvem o vale no mesmo sentido, o mal. Além disso, existe, no narrador, a

³⁴ Cf. Todorov, 2006, p. 53-64.

preocupação em mostrar que a relação estabelecida entre o vale e as personagens é vertical, a autoridade é do espaço.

Os modos de caracterização do vale corroboram essa afirmação, assim como seu posicionamento de destaque logo ao início do romance, pois a diegese de *Memórias de Lázaro* preocupa-se primeiramente em distinguir o espaço ficcional. O roteiro somente é narrado após a apresentação do Vale do Ouro enquanto ser maligno causador de discórdia. Tendo isso em vista, a ideia de uma subordinação em nível narrativo em que a trama subordina-se ao espaço numa relação semântica causal é admissível. Nesse sentido, de um lado, temos o argumento principal da trama, o interesse de Alexandre por Rosália, desencadeando os eventos do enredo, e de outro, temos o espaço indicando os modos como esses eventos ocorrerão – via brutalidade.

O narrador Alexandre explica o mundo pela compreensão do vale como símbolo do mal, essa é a base da violência de *Memórias de Lázaro*. Enquanto falante do romance, Alexandre precisa ser entendido como elemento “essencialmente social, historicamente concreto e definido, [cujo] discurso é uma linguagem social (ainda que no embrião), uma linguagem de grupo e não ‘um dialeto individual.’” (BAKHTIN, p. 124, 2015). Portanto, apontar o espaço como origem do mal é o modo como esse narrador explica o conflito das relações humanas na Zona do Cacau.

Alexandre, porém, é incapaz de explicar de modo pragmático a relação que estabelece entre o mundo e as personagens, limita-se a manter sua argumentação no campo metafísico, o vale seria uma força sobre-humana, invisível, que age sobre os seres; estabelecido esse princípio, o narrador desloca o foco para seu drama individual. O atributo de pautar a estética da violência numa origem do mal apresentada sob um prisma quase metafísico trata-se de uma reconfiguração, dentro da trilogia, da maldição presente em *Os servos da morte* (1946) que, em *Memórias de Lázaro*, resulta na ruptura do tratamento do espaço ficcional da obra. Para corroborar isso é necessário visitar a gênese da trilogia do cacau.

3.2 Submissão do espaço no mundo pregresso ao Vale do Ouro

O primeiro romance da tríade, *Os servos da morte*, gira em torno da sina da família de Paulino Duarte, fazendeiro de cacau; sua fazenda, a Baluarte, é apresentada como um local maldito. A maldição teria decorrido de Miguel Duarte, pai de Paulino que, no passado, bêbado, teve um filho com Lica (prostituta, tida como mulher errante) e, junto a Juca Pinheiro, tramou a morte de Lica durante o parto, a criança nascida era Paulino Duarte – a esposa de Miguel, Hilda “morreu de raiva” (FILHO, p. 61, 1958), comenta o povo. A linhagem de Miguel herdaria uma maldição de decadência como pagamento desse pecado, qualquer pessoa que se

aproximasse da família também seria amaldiçoada, “Bastava o contato para engendrar misérias, provocar mortes, causar tragédias” (FILHO, p.146, 1958).

A partir disso, narra-se o drama de Paulino Duarte, seu infeliz casamento com Elisa e sua relação problemática com o quinto e último filho de sua esposa – do total de cinco, Rodrigo, Quincas, João, Antônio e Ângelo, após o parto deste último, Elisa falece –; Ângelo sente o desejo de vingar a mãe buscando ser um tormento para Paulino. Anselmo, que mora não muito distante da Baluarte diz que, quando mais jovem, “Recebia cartas de pai, longas cartas, falando da sina da Baluarte” (FILHO, p.144, 1958) e “Assistia terrificado até onde chegaria a sina maldita daquele sangue.” (FILHO, p.146, 1958)”; a Baluarte ambienta todos os conflitos do roteiro e a densidade da trama.

Enquanto em *Memórias de Lázaro* Alexandre narra todo o Vale do Ouro como apologético do mal, em *Os servos da morte* apenas a Fazenda Baluarte recebe esse espectro e, ainda assim, subordina-se ao tempo do narrador para efetuar a relação entre a maldição da família e o espaço ficcional, pois a localização de eventos-chave da trama pauta o argumento dessa relação. Isso corrobora-se porque a iminência do mal dada à Baluarte no romance somente ocorre em cenas posteriores à união de Paulino e Elisa. Paulino é o único Duarte vivo, e o cotidiano da Baluarte somente é apresentado após o referido matrimônio, necessário para que haja implicação na fazenda e a maldição seja narrada não apenas no sentido da infelicidade de Paulino enquanto herdeiro da sina, mas também de Elisa, que sucumbiria ao estabelecer esse laço com o sangue dos Duarte.

Nas cenas em que ainda não há relação matrimonial entre os dois, a hostilidade no espaço ficcional inexistente. O primeiro contato entre Elisa e Paulino, no ribeirão da Baluarte, é um exemplo dessa ordem. As palavras de significado afetivo ‘tranquilo’ e ‘fascinada’ explicitam a ausência de perigos ou tensão, “pulando sobre as pedras. Distinguiu já do outro lado, muito ao longe, as duas palmeiras do quintal de Miguel Duarte. (...) Mas levantando as pálpebras com mais força, achou-se em frente da lagoa. Desceu a cabeça fascinada pela água tranquila, pela relva de um verde profundo” (FILHO, p. 35, 1958). Ou mesmo em seu segundo contato, “Elisa tinha as pernas nuas, os pés na água. Sob a água tão límpida que permitia se visse a areia do leito quase na superfície, passavam pequenas piabas que faziam círculos maravilhosos” (FILHO, p. 37, 1958). Nessa passagem, o adjetivo ‘maravilhosos’ realiza uma avaliação axiológica da cena – um bom lugar, um lugar belo – e revela prioridade em apresentar a beleza natural do local, ‘água tão límpida’, ‘areia do leito’ e ‘pequenas piabas’. Por sua vez, ‘as pernas nuas’ de Elisa, apontam para o erotismo, pois nesse ponto do romance, Elisa pretende atrair Paulino, “a silhueta do corpo jamais sairia dos olhos daquele homem” (FILHO, p. 36,

1958). É possível observar nessas descrições a ausência de signos da maldição da Baluarte. Paulino ainda não tem filhos, e seu pai já é falecido, não há agentes de tensão para um drama na Baluarte, isso muda somente com o casamento e a construção de uma família.

Esse é o primeiro aspecto distintivo do espaço ficcional em relação a *Memórias de Lázaro* e liga-se diretamente ao perfil do narrador em relação ao tempo de cada evento do enredo. Isto é, em *Os servos da morte*, o narrador onisciente narra/descreve os eventos à medida que acontecem sem envolver-se na trama, assim, não há razões para esse narrador antecipar-se em apresentar o espaço da Fazenda Baluarte de modo sinistro, ao contrário de Alexandre, que está emocionalmente ligado às memórias a respeito do vale, cuja disforia do espaço associa-se à tragédia da própria experiência.

No primeiro romance da tríade, quando avançamos no tempo, chegando ao casamento de Paulino e Elisa, a descrição da Baluarte não é mais a mesma dos referidos primeiros encontros, a estética da violência começa a surgir, “a casa não perdia a sua atmosfera de exasperação e angústia” (FILHO, p.112, 1958) e, já após a morte de Elisa, “a casa era aquilo, suja, negra, suspensa no flanco do monte como um esconderijo de malfeitores.” (FILHO, p.181, 1958). Ao contrário do Vale do Ouro, nessa obra, apenas a Baluarte é associada ao mal, ‘suja’ e ‘negra’, a comparação ‘esconderijo de malfeitores’ isola a área define a família Duarte.

A compreensão desse modo de apresentar o espaço ficcional demanda conhecimento acerca das condições de fundação do lar de Paulino, pois sua família não se construiu a partir de um casamento pautado na afeição verdadeira entre duas pessoas. Não há reciprocidade de afeto; de fato, com o passar dos anos Elisa começa a odiá-lo cada vez mais a ponto de planejar uma vingança contra o fazendeiro, “o crime, apenas o crime me trará paz.” (FILHO, p. 51, 1958). Chegava a desejar a morte do marido, mas decidiu fazer algo que causasse sofrimento. A vingança seria ter um filho de outro homem, e Elisa o faz com Anselmo, “um filho que ele criasse, e amasse, até o instante da verdade, o momento da dolorosa revelação” (FILHO, p.72, 1958). Assim nasce Ângelo, poucas semanas antes de a jovem falecer doente, e a presença do desejo de Elisa nesse filho deixa a família sob seu espectro constante, “Como trair, como esquecer a morta, como desprezar a vingança?” (FILHO, p.129, 1938), diz Ângelo.

Na obra, o narrador, onisciente, conhece completamente o mundo que narra, assim como a consciência das personagens que evoca. Essa capacidade de delinear o íntimo das personagens, impossível em Alexandre, indica os motivos da consumação do casamento.

Há anos, desde o nascimento de Rodrigo [primogênito], que ela [Elisa] o [Paulino] repelia, temia-o como um instrumento de castigo. [Paulino] Bem sabia que Elisa se casara para salvar a mãe, e a irmã Helena, para evitar que

elas rolassem na miséria. Lembrava-se perfeitamente de uma conversa que ouvira, entre ela e a mãe, quando essa viera assistir ao nascimento de Rodrigo. (FILHO, p. 17, 1958).

O narrador revela que Elisa casou-se por dinheiro, para escapar da miséria, e não por amor – além disso, há uma dívida do pai de Elisa “Um ano para pagar a dívida contraída pelo pai nas casas de jogo” (FILHO, p. 29, 1958). Paulino por sua vez, possui uma personalidade repulsiva, sempre caracterizado de modo negativo “a senhora está falando do peste, dona Elisa, é do peste?” (FILHO, p. 19, 1958), pois se trata de um homem conhecido por ser violento. Elisa também o vê assim, “É um homem infeliz (...), nocivo pela mesquinhez do espírito” (FILHO, p. 17, 1958), a jovem também define os próprios filhos através das características de Paulino, “Quatro filhos, todos eles indomáveis, herdeiros da violência do pai.” (FILHO, p. 49, 1958). Seu ódio crescente já parte de uma aversão preexistente ao fazendeiro. No entanto, a revelação dos motivos de Elisa para o casamento é apenas a parte inicial do fundamento do drama central que se completa com a preocupação do narrador em apresentar o motivo de Elisa através da consciência de Paulino – deixando claro que Paulino sabia das razões de Elisa. O efeito desse procedimento é tornar o marido parte da coerção econômica causadora do casamento dos protagonistas, ou seja, uma subversão da relação amorosa.

A densidade da caracterização da casa justifica-se por ser um lar erigido sobre um casamento marcado pelo desprezo e pela violência, “[Elisa] casara-se há anos, anos passara naquela casa, temendo Paulino Duarte como uma cadela. E, reaparecendo nos seus nervos, provocando no seu corpo uma comoção incrível, o ódio, o grande ódio que exigia vingança.” (FILHO, p. 50, 1958). ‘Casara-se’, pelo atributo natural aos verbos de “modificar a situação precedente” (TODOROV, p. 84, 2006), especifica que essa ojeriza se relaciona, no roteiro, exclusivamente à sua vida como esposa de Paulino e não à sua vida anterior. Nesse esquema, o uso do gerúndio ‘temendo’ explica que se trata de uma ojeriza constante ao longo do tempo do matrimônio, e não de momentos esporádicos. Esse sentimento chega a despertar o desejo de assassinio, enquanto o marido dormia, “Conteve o impulso de estrangulá-lo, apertar-lhe a garganta como a um cão abjeto.” (FILHO, p. 50, 1958). Esse tipo de aspiração é recorrente na personagem, “a estranha ideia de que a paz estava no crime. Deveria pousar as mãos no cadáver de Paulino Duarte, sentir-lhe o sangue parado, o roxo da podridão colorindo os lábios, para que pudesse adquirir paz.” (FILHO, p.68, 1958), mais uma subversão do matrimônio.

O amor materno também é subvertido “a visão dos filhos adultos, ignorantes, estúpidos, irascíveis e perversos como o pai” (FILHO, p. 50, 1958) e “Quase enlouquecera ao verificar ter sido o instrumento (...) por ele usado para desenvolver aquela herança maldita. (...) Desejou que

tudo se acabasse queimado pelo fogo, ela vendo os ossos dos filhos sepultados no barro da casa.” (FILHO, p. 18, 1958) ou mesmo “Sentiu que odiava aqueles meninos” (FILHO, p.18, 1958). Elisa não os estima, a subversão do sentimento materno é associada à repulsa pelo marido e à sina de seu sangue, ‘herança maldita’. Um dos desdobramentos da maldição seria o fracasso no casamento – “[Elisa foi] o instrumento (...) por ele usado para desenvolver aquela herança maldita” (FILHO, p.18, 1958) –, que falha por ser consumado na ausência de afeto, “Sim, disse de si para si, nasceram do desejo de dois corpos que se odiavam”³⁵. Além de emoções lúgubres, a violência física marcava o casamento, no sexo “Largava-a depois, o corpo dolorido, arfando, ela desejando a morte, mil vezes a morte àquela sujeição” (FILHO, p. 46, 1958). O sexo do casal tornava-se violência, estupro, expõe-se a dor causada/sentida pelo ato, a postura de Elisa em relação a isso e a hipérbole ‘mil vezes’ destaca a repulsa. Portanto, a família vive num cotidiano de tensão e sentimentos vis, e essas noções pautam a comparação “como um esconderijo de malfeitores.” (FILHO, p.181, 1958), para designar a Fazenda Baluarte.

O contraste entre a caracterização da Baluarte antes e após o casamento de Paulino e Elisa revela que em *Os servos da morte* o espaço não é absoluto como o Vale do Ouro, e isso significa dizer que *Memórias de Lázaro*, dentro do conjunto da trilogia, representa uma ruptura na narração do espaço ficcional. O vale detém autoridade metafísica que age sobre os demais, é onde a gênese do mal da diegese se encontra. Na primeira obra da tríade, embora o mal também possua caráter metafísico, sua origem não é o espaço ficcional, mas sim a ação humana, a maldição da família Duarte, advinda de um pecado original: o assassinato da mãe (Lica) de Paulino trouxe a “sina maldita daquele sangue.” (FILHO, p.146, 1958).

Esse assassinio cometido pelo pai de Paulino, Miguel Duarte, que origina a maldição sempre retomada no romance mantém as personagens da Baluarte em conflito, a diegese dispõe o crime como motivo da infelicidade da família, e isso influi na construção do espaço da fazenda. Tomemos como material de reflexão acerca da origem do mal em *Os servos da morte* o diálogo entre os filhos de Elisa, Ângelo e Rodrigo. Este, constantemente alcoolizado, encontra-se atormentado pelo medo de seu desejo de assassinar Lisinha, filha recém-nascida de seu irmão, Quincas, casado com Celita. Essa passagem é importante para analisar a presença dos mortos no espaço ficcional e percebê-los como consequência do crime de Miguel Duarte e como recurso para erguer construído esteticamente a violência do espaço da fazenda na obra.

³⁵ *loc cit.*

– Sim, sim, é o passado que nos antecede. O passado, aquele passado... Uma vez, quando viajavamos, pai falou da minha semelhança com Miguel Duarte [pai de Paulino Duarte]... Mas... – É o que somos... – interrompeu Ângelo. – Ah! O que somos... – repetiu o bêbado. Ângelo insistiu: – Sim, o que somos? (...) – Que somos? – gritou ainda. (...) – Somos os servos da morte, apenas escravos. – Escravos... – repetiu Ângelo. – Os servos da morte. Ela nos acolheu a nós, trouxe-nos as escondidas, e a nossa presença é ignorada de Deus (FILHO, p. 219, 1958).

A inferência principal do trecho acima é a exposição da função dos mortos na trama, a metáfora ‘servos da morte’ sintetiza a noção das ações do passado influenciando as ações do presente – a maldição da Baluarte. Essa metáfora é ainda mais substancial devido ao seu falante, Ângelo, cujos desejos são guiados pelo que supõe ser os anseios de sua falecida mãe, Elisa. Repetições ligadas ao tempo, ‘passado’, ligam-se às personagens mortas, estas, desempenhando um papel importante na organização da diegese mesmo após a morte, pois é sua influência, presença e referência que constroem as justificativas das ações incompreensíveis das personagens do roteiro, função que em *Memórias de Lázaro* é deslocada para o Vale do Ouro. ‘Aquele passado’, seguido da citação a Miguel Duarte, constrói a referência clara ao episódio do crime cometido contra Lica e a maldição erguida no romance, “jamais duvidei de que tudo veio dali, do sangue daquela raça! (...) a certeza da maldição, de que a maldição chegou aqui, neste extremo do mundo, com o finado Miguel Duarte” (FILHO, p. 154, 1958). A resposta ao questionamento “o que somos?” coloca num plano sobrenatural o papel das personagens falecidas Miguel Duarte e Elisa, e funciona para construir o argumento lógico das práticas das personagens: a brutalidade de Paulino Duarte e de seus filhos, a falência do casamento, a infelicidade dos que se aproximaram da família (Elisa e, posteriormente, Celita³⁶), o ímpeto de vingança de Ângelo – que sequer conheceu Elisa, mas é frequentemente construído sob sua presença/influência³⁷ – e o alcoolismo e desejo de assassinar o bebê, sentido por Rodrigo.

Analogamente e na mesma linha de argumentação, retomemos Bakhtin (1981) quando discorre sobre personagens dostoiévskianas que “de seu passado recordam apenas aquilo que para eles continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados” (BAKHTIN, p. 23, 1981). Tal constatação pode ser adaptada à trilogia do cacau de diferentes modos, em vista da especificidade do tratamento dado aos falecidos por

³⁶ Que, quando se mudou para a Baluarte, sentindo-se hostilizada pela família, enquanto diretamente confrontada por Paulino, “Parecia sentir medo, medo e arrependimento”(FILHO, p. 127, 1958).

³⁷ No texto, durante discussão entre Paulino e Ângelo, antes de Paulino agredi-lo com um chicote: “vendo-se laçado pela vingança de Elisa que ali se manifestava nas palavras de Ângelo”, “– Não, ela ainda não morreu. O senhor sabe que ela só morrerá depois da vingança.” (FILHO, p.104, 1958).

cada uma de suas obras. No presente caso, há a herança da perversidade no sangue da família Baluarte e a referência aos mortos é símbolo dessa herança, do perverso no presente.

Celita (esposa de Quincas) começa a temer pela segurança da filha, Lisinha, ao compreender a tentativa de confissão do cunhado, Rodrigo, quando seu desejo apresenta-se como continuidade de uma violência intrínseca da família, “– Quincas é meu irmão e, como eu, Ângelo, todos nós, ele possui o sangue da família.” (FILHO, p. 244, 1958). Rodrigo então refere-se ao episódio em que Quincas agride Celita, ainda grávida, por ciúmes, “A noite em que Quincas lhe pisou a cara, esmurrou-lhe o ventre querendo matar Lisinha (...) O ciúme, a certeza de que Ângelo era o pai...” (FILHO, p. 245, 1958). O cunhado teme a própria sanidade, e sua confissão a Celita ocorre no sentido de precavê-la para proteger a criança, “E foi naquela hora, no momento que a crise [convulsões que a personagem sofre] me jogou por terra, que a terrível ideia nasceu, ganhou corpo, fez-se um inferno na minha vida (...). A ideia é fixa, não me governo... Alguém, você... É preciso que você esteja prevenida!” (FILHO, p. 245, 1958). Rodrigo demonstra a vontade de cometer o crime como algo maior que sua capacidade de autocontrole³⁸, e isso é atribuído ao sangue da família. Essa, junto às demais inferências aqui apresentadas, corrobora a hipótese de que o caráter metafísico da origem do mal em *Memórias de Lázaro* já se encontra em *Os servos da morte*, embora com uma organização totalmente distinta.

Considerando o tratamento dado aos mortos nessa obra e sua relação com a gênese do mal na diegese, analisemos agora a densidade do quarto de Ângelo na Baluarte. Nesse espaço, o signo de Elisa é fundamental para manter a atmosfera sinistra, sua morte não é lembrada com a saudade característica de familiares que perderam um ente querido e sim com uma força sombria atuante³⁹, “no interior, no quarto onde morrera Elisa, como um duende, Ângelo guardava o leito.” (FILHO, p.112, 1958). A comparação com o termo ‘duende’ alcança sua completude no verbo ‘guardava’, pois esse uso abandona o sentido literal de apenas enunciar Ângelo, doente com frequência, deitado na antiga cama de Elisa, para desenhar sua imagem como guardião da presença invisível da mãe. A fazenda segue causando medo na população da

³⁸ Rodrigo já é compreendido no romance como alguém de sanidade mental afetada, além disso, sofre convulsões: “– A sua doença? As dores nos nervos? [referente às convulsões] – perguntou Cláudia, bondosa, animando-o. – Não, não é minha doença. É a loucura, sabe? (FILHO, p. 244, 1958)”.

³⁹ “(...) na sua [de Ângelo] alma de paixões estranhas, apenas a imagem da morta é verdadeira, apenas a morta está falando, sorrindo, gemendo. É ela quem está nas árvores, balouçando as folhas; quem está nos córregos, movendo as águas. Se os arbustos vergam, ou a vegetação sussurra, não, não foi o vento – foram os seus pés invisíveis.”(FILHO, p.130, 1958) e “(...) como se a morta estivesse dentro dele [de Paulino], encerrada nos olhos, nada conseguia fixar a não ser os seus cabelos, as suas mãos nervosas.”(FILHO, p.117-118, 1958)

área, “Os caminhantes, os tropeiros, na estrada, passavam em silêncio, assombrados” (FILHO, p. 113, 1958).

O tratamento do espaço, antes do início do suplício do casamento de Elisa, “a quietude dos primeiros dias” (FILHO, p. 41, 1958), dá-se de modo peculiar, ainda que traga traços do que viria a ser apresentado com mais frequência como “uma casa maldita” (FILHO, p.117, 1958), “As montanhas longínquas, distantes, manchas que se confundiam com as nuvens do céu. E os cacauzeiros acolhendo um mundo de beleza rara na sua sombra, torturando a terra com a ausência de céu e luz” (FILHO, p. 41, 1958). Essa passagem se trata de Elisa observando a fazenda – a referida ausência de luz dá-se no plano literal, à noite. Os paradoxos – ‘acolher’, ‘torturar’, ‘luz’, ‘sombra’ – mostram-se coerentes, pois sua observação acontece na companhia de Paulino Duarte, deitado a seu lado, enquanto deseja “sonhar seu último sonho de moça” (FILHO, p. 41, 1958), pouco antes do primeiro conflito – a liquidação da dívida do pai de Elisa – que a faz entender melhor a natureza bruta do marido. O paradoxo, portanto, é pautado na representação das expectativas da jovem recém-casada e do mal desconhecido e iminente representado pela presença do marido.

A iminência do mal dada ao espaço, com a presença de Paulino, acontece também em outros momentos, “Na cozinha – o cheiro de querosene impregnado no ar –, [Elisa] não susteve o grito ao ver enorme escorpião desaparecer sob o montão de lenha. Paulino Duarte correu, e sabendo que ela gritara por coisa tão tola, separou os beijos em gargalhada estúpida” (FILHO, p. 40, 1958). O escorpião, na cena, sendo um animal perigoso e hostil, surge como um elemento causador de medo, e um paradoxo entre Elisa e Paulino é produzido a partir da presença do escorpião – ‘gritara’ e ‘gargalhada’ –, enquanto Elisa grita de susto, Paulino ri de seu medo, dinâmica concordante ao que viria a ser a relação dos dois.

Embora a Fazenda Baluarte seja amaldiçoada em *Os servos da morte*, ela não recebe o mesmo tratamento do Vale do Ouro de *Memórias de Lázaro*, sua apresentação não é exclusivamente maléfica e independente no texto, pois o narrador sujeita-a às relações estabelecidas por quem nela vive, delineando assim um espaço ficcional determinado pelas personagens. A estética de violência do espaço na obra desenvolve-se numa relação de dependência da origem do mal. Essa origem, por sua vez, encontra-se nas personagens, apenas quando a relação entre as personagens caracteriza-se por uma estética de violência, o espaço passa a ser apresentado de modo concordante.

Diante do exposto, é possível afirmar que a primeira narrativa da trilogia do cacau tem a base de sua estética de violência nas ações das personagens, e isso determina seu espaço ficcional, enquanto na segunda isso é subvertido e o espaço não é mais determinado e sim

determinante. A gênese metafísica do mal – a maldição ou o domínio do vale – é operacionalizada num discurso sobre as relações humanas na região cacauera, e tais relações convergem no modo de seus desdobramentos: a brutalidade. Essa operacionalização em *Os servos da morte* resulta na especificidade de seu espaço ficcional, e sua reorganização posterior em *Memórias de Lázaro* resulta na ruptura, dentro da continuidade da trilogia, do tratamento do espaço.

Diante desse quadro, porém, não se pode deixar de ressaltar a especificidade do espaço ao qual os discursos se referem logo ao princípio da trilogia: uma narrativa que torna o contexto econômico do sul da Bahia essencial para os desdobramentos da violência. Em *Os servos da morte* é o capital do fazendeiro do cacau, Paulino, que desperta o interesse de Elisa, culminando num casamento destituído de afeto e numa prole herdeira da sina do sangue dos Duarte. O capital, que, a priori, surge como possibilidade de evitar a miséria financeira, transfigura-se em um tipo distinto de miséria para Elisa, e a presença do espaço da Fazenda Baluarte – sempre citada e descrita ao longo do romance –, pode ser entendida como metonímia desse capital, pois essa fazenda supõe a economia agrícola, “– Quincas, você irá à Pirangi – disse Paulino Duarte com lentidão [já idoso] – fechar o cacau da safra.” (FILHO, p. 113, 1958). Essa significação simbólica da Baluarte como espaço nocivo e representação do capital completa-se ao final do romance quando todos decidem abandonar a Baluarte, deixando Ângelo, recipiente da vingança contra o casamento fracassado, sozinho.

Assim, mostramos que, no tocante à zona cacauera da Bahia, o primeiro discurso existente na trilogia de Adonias Filho é o da economia do cacau como nociva às relações humanas. Esse discurso é ficcionalizado por meio da funcionalidade dada ao capital advindo dessa economia na consumação do matrimônio falido de *Os servos da morte* e, por sua vez, influi na elaboração do espaço ficcional cuja caracterização depende da densidade dessas relações. Posteriormente, em *Memórias de Lázaro*, com a transformação do perfil do narrador, a trilogia desloca a perspectiva para explorar a consciência de um habitante da Zona do Cacau, Alexandre, capaz apenas de experienciar as consequências do espaço em que vive – a violência –, circunscreve a compreensão do universo a sua volta à força invisível e maligna do vale. Ao final da trilogia, como veremos agora, *Corpo vivo* revela as implicações do espaço ficcional de *Os servos da morte* e *Memórias de Lázaro* como paradigmas para a composição de um discurso dialeticamente mais íntegro sobre a Zona do Cacau.

3.3 Síntese de discursos sobre a Zona do Cacau

A palavra do narrador Alexandre, sendo autodiegético, constitui representação da linguagem, assim sendo, parte de uma posição ideológica dentro do arcabouço da diegese (BAKHTIN, 2015). Para melhor especificá-la enquanto ideograma, um contraste com Natanael mostra-se suficiente, por ser um falante cujo discurso contrapõe-se ao discurso fatalista de Alexandre. Natanael é a personagem que abrigou Alexandre em sua morada, após a fuga do conflito com o ferreiro Rodolfo (revisitar capítulo 1, item 1.2.5) – “Meu filho, esta casa é sua.” (FILHO, p. 161, 2007). Antes mesmo de analisar os discursos que expressa, a criação dessa personagem é distinta; enquanto para referir-se ao vale e a seus habitantes Alexandre usa construções como “negra é a alma e bruto o coração” (FILHO, p. 9, 2007), “bruto e cruel” (FILHO, p. 14, 2007) e “feras que se apaixonam com ódio” (FILHO, p.10, 2007), o protagonista refere-se ao ancião como “a sustentação da bondade (FILHO, p. 165, 2007). Outras construções que o qualificam são “olhar de piedade”, “a paz do seu olhar” (FILHO, p. 168, 2007) e “seria capaz de cortar o próprio coração para alimentar um semelhante faminto” (FILHO, p. 160-161, 2007). Por isso, Natanael representa um contraste, até mesmo um campo lexical – ‘cortar o coração’ – que no vale construiria violência, em Natanael é composição de virtude e generosidade.

Uma caracterização definitiva para a personagem talvez seja a relação feita por Alexandre entre Natanael e Jerônimo, “a comparação que interiormente surgiu não foi entre o vale e a nova terra, mas entre Natanael e Jerônimo” (FILHO, p. 164, 2007), dois símbolos opostos. Ao falante Natanael são atribuídas sentenças como, “– Sempre somos recompensados quando somos bons”. (FILHO, p. 171, 2007) e, enquanto resolvia um pequeno conflito entre seu neto, Mano, e Alexandre, “– O egoísmo leva um homem a matar o outro por um pedaço de terra. Monstruoso, o nosso egoísmo.” (FILHO, p. 164, 2007). Uma vez mais a fala subverte o campo lexical – ‘egoísmo’, ‘matar’, ‘monstruoso’ – para efetuar um discurso antagônico à violência, revelando Natanael como um falante totalmente distinto de Alexandre (revisitar capítulo 1, item 1.1 que trata da visão de mundo do narrador).

Diante disso, tudo que sabemos sobre o vale, o modo como é apresentado na diegese e seu sentido em relação às personagens, precisa ser compreendido como produção do ideograma desse narrador-protagonista que, enquanto falante, “vive e age em seu próprio universo ideológico, tem sua própria apreensão do mundo, que se materializa na ação e na palavra” (BAKHTIN, p. 127, 2015) e é sob seu universo ideológico que a questão da origem do mal na zona cacauera é solucionada em *Memórias de Lázaro*.

Essa resolução, todavia, é uma continuidade da resolução de mesmo caráter em *Os servos da morte*, diretamente ligada à transfiguração do foco narrativo, quando o narrador onisciente torna-se autodiegético, o mal deixa de ter origem nas ações das personagens para ter origem no espaço ficcional. Em *Corpo vivo*, romance final da trilogia, o foco narrativo transforma-se uma vez mais e assimila o tratamento do espaço ficcional das duas obras anteriores para construir um discurso mais complexo acerca da região cacauzeira da Bahia.

A relação entre origem do mal e espaço ficcional ressurgem em *Corpo vivo*; a primeira descrição de um espaço privado, logo ao início desse romance, mantém ligação direta com a conjuntura da economia do cacau estabelecida pela própria diegese, como veremos. Direcionemos agora nossa atenção para a obra a fim de compreender como implicações iniciadas por *Os servos da morte* e retomadas por *Memórias de Lázaro*, encontram completude em *Corpo vivo*.

A trilogia do cacau encerra-se com a história de Cajango, que na infância foi único sobrevivente ao ataque dos jagunços dos Bilá (fazendeiros de cacau) às terras de sua família (Fazenda dos Limões). Logo após o massacre de seus familiares, o padrinho Abílio leva-o até Inuri, seu tio indígena que vivia nas matas de Ilhéus. Por seu tio foi criado, preparando-o para a vingança: “Tinham que ser mortos os que mataram.” (FILHO, p. 20, 1970). A trama então circunscreve-se ao drama bélico que passa a existir entre Cajango e seus jagunços contra os Bilá ao longo de alguns anos. Sua vingança, no entanto, tende ao fracasso em vista do alto poder de fogo do inimigo, “[os Bilás tinham] tantos homens e armas quanto cacau nas roças” (FILHO, p. 38, 1970). Diante do insucesso de sua vingança e já apaixonado por Malta – irmã de um de seus jagunços –, Cajango refugia-se com a jovem numa mata intransponível para qualquer um que não ele e seu tio Inuri – já falecido nesse ponto do enredo –, na região de Ilhéus.

Ao contrário de Alexandre, Cajango não conta a própria história, e a responsabilidade de elucidar o ficcional sul da Bahia não está em suas mãos, o narrador é onisciente e, com certa frequência, desloca seu foco narrativo para outras personagens que assumem uma narração em primeira pessoa através do discurso direto; Cajango permanece imune a essa alternância. A casa de sua família é o primeiro espaço privado descrito no romance. Seu padrinho Abílio conta como, ao visitar a fazenda dos Limões com sua esposa Joana, descobriu os corpos do massacre da família do protagonista. Analisemos agora a estética da violência desse espaço para, posteriormente, inferirmos sobre sua relação com a origem do mal erguida na obra.

Na sala de jantar, emborcadas na poça de sangue, as duas meninas – Maria Laura, de doze anos, e Maria Lúcia, de dez anos – estavam caídas como alvejadas em plena carreira. Sobre o batente da porta, como se estivesse

escapado dos braços da mãe, o corpo tão pequeno do pagão que ia fazer três meses. Andando com os pés no sangue, em direção à sala onde ficara minha mulher, levantei o candeeiro para aumentar a luz. A comadre ainda tinha as mãos sobre o rosto e, um pouco distante do marido, como se preparava para dormir. Januário de costas, estirado, sangrando no pescoço como se fôsse um porco. Pondo o candeeiro no chão, cuja luz parecia empretecer as poças de sangue, abracei minha mulher procurando animá-la. Foi ela quem, acima da minha perturbação, perguntou por Maria Teresa. Era a *mais velha e tinha dezoito anos*. Retornei com o candeeiro, percorrendo os quartos. Fui encontrá-la na despensa, quase despida e observei que unhas de homem tinham rasgado sua pele. Deitada de bruços, o sangue já não gotejava da ferida aberta na nuca. O punhal, que a matara, penetrara fundo. (FILHO, p. 6-7, 1970).

Uma hora após esse momento, Abílio e Joana encontram o garoto Cajango – “tinha onze anos” (FILHO, p.42, 1970) –, não muito distante da casa, conseguira fugir. A descrição acima ocorre pouco antes de Abílio concluir que Januário, pai de Cajango, fora “apanhado desprevenido, à traição.” (FILHO, p. 7, 1970). Locais específicos associam-se a cada cadáver, assim como ao estado dos corpos: a sala de jantar abriga o cadáver das meninas Maria Laura e Maria Lúcia “emborcadas na poça de sangue” (FILHO, p. 6, 1970); e o batente da porta, o corpo do recém-nascido; na despensa, o cadáver da mais velha, Maria Teresa, despida, arranhada e deitada de bruços.

O chão está coberto de sangue – “com os pés no sangue” (FILHO, p. 6, 1970) – e a luz do candeeiro no chão empretece as poças de sangue; a comadre “ainda tinha as mãos sobre o rosto” (FILHO, p. 6, 1970) e seu marido “estirado, sangrando no pescoço” (FILHO, p. 6, 1970). A comparação “como se fôsse um porco” (FILHO, p. 6, 1970) ressalva a abjeção da cena. Os corpos assassinados caracterizam o espaço físico, a cena faz parte da narração de Abílio a respeito de como descobriu o massacre, portanto, a imagem dos cadáveres precisa compor o espaço ficcional para atender ao propósito da memória narrada. A repetição do vocábulo ‘sangue’ também é fundamental para acentuar a violação do corpo, “sangrando no pescoço” (FILHO, p. 6, 1970), mesmo quando referente à sua ausência de sangue, “o sangue já não gotejava da ferida aberta na nuca” (FILHO, p. 6, 1970), importante para especificar o tipo de violência, a física.

Indícios do espaço psicológico estão na passagem “abracei minha mulher procurando animá-la. Foi ela quem, acima da minha perturbação (...)” (FILHO, p. 6, 1970), em que ‘procurando animá-la’ caracteriza o estado de tristeza no qual Joana, a esposa de Abílio, se encontra diante da evidência do massacre da família de seu compadre, “o choro da minha mulher” (FILHO, p. 6, 1970). Analogamente, ‘minha perturbação’ caracteriza Abílio emocionalmente. O reconhecimento da fragilidade das vítimas também pode ser identificado por meio de informações sobre elas reveladas, “Maria Laura, de doze anos, e Maria Lúcia, de

dez anos”, a ressalva para sua pouca idade, que se repete na descrição do recém-nascido, “ia fazer três meses”. Além disso, o adjetivo ‘pequeno’ reforça sua posição de fragilidade diante da violência. Desse modo, os termos indicadores da atmosfera psicológica da casa apelam para a ojeriza ao massacre e à piedade às vítimas, respectivamente.

Pequenas narrativas de violência surgem das suposições e constatações de Abílio, a maior parte delas, advinda de comparação. Maria Laura e Maria Lúcia, caídas “como alvejadas em plena carreira” (FILHO, p. 6, 1970) supondo evasão por parte das vítimas, o intento de sobreviver; acerca do recém-nascido sobre o batente “como se estivesse escapado dos braços da mãe” (FILHO, p. 6, 1970), a suposição de que teria caído do colo; há também a sugestão do estupro de Maria Teresa, “quase despida” (FILHO, p. 6, 1970), “unhas de homem tinham rasgado sua pele” (FILHO, p. 6-7, 1970), “deitada de bruços” (FILHO, p. 7, 1970) e a especificação de ataque com arma branca como causa da morte “O punhal, que a matara, penetrara fundo”. (FILHO, p. 7, 1970).

Essa apresentação do espaço privado, dentro da diegese, liga-se diretamente ao contexto da trama, uma vez que os cadáveres que compõem o cenário o são em decorrência da luta pela posse de terras da região. A violência indicada pelos sinais nos corpos associa-se, na diegese, à jagunçagem e a seus métodos, tomada de terras por meio da violência e da barbárie, como corroboram as passagens “[Os Bilá] tinham jurado tomar as terras” (FILHO, p. 5, 1970), “sabendo que está vivo, [os Bilá] caçarão êste menino [Cajango] nos infernos” (FILHO, p. 9, 1970) e “[Gaspar, um dos jagunços de Cajango, após assassinar Juca, que deu abrigo a um dos jagunços dos Bilá] é assim que Dico Gaspar mata os vermes!” (FILHO, p. 13, 1970).

A relação entre a estética do espaço do massacre e a origem do mal em *Corpo vivo* revela-se no local incipiente do conflito da diegese, e é nesse ponto que a limitação de Alexandre – sua incapacidade de ser pragmático, reduzindo o mal a uma força metafísica –, na trilogia, é superada. Em contraste ao narrador de *Memórias de Lázaro*, o motivo da violência é apresentado de modo objetivo pelo foco narrativo. Embora o massacre seja a causa inicial do drama do protagonista, sua prática é consequência do drama social organizado pela diegese, de um discurso sobre a Zona do Cacau. Esse argumento sustenta-se em vista do pragmatismo da narração de Abílio, na passagem abaixo.

Tudo começou no sábado. Lembrou-me a mulher, quando jantávamos, que o compadre Januário nos esperava na segunda-feira, lá, na fazenda dos Limões. Teríamos o domingo para atravessar a colina e, Deus não mandasse o contrário, dormíamos em casa de Alonso, nos baixos de Jussara. O roteiro da mulher foi seguido. Saímos domingo cedo, vencemos a colina, e noitinha batíamos na porta de Alonso. Era um casebre na estrada que tinha fundos no

rio. Alonso não tardou a acender o candeeiro e logo Sinhá, sua mulher, serviu a janta. Joana, minha mulher, contou que íamos aos Limões a chamado de Januário. ‘*O mundo é muito grande – Alonso disse – mas querem as terras de Januário*’. Do meu retiro, nas Canoas, ainda não ouvira falar naquilo. E inúmeras foram as perguntas que fiz. Alonso respondeu a todas esclarecendo que os Bilá, após certas brigas com Januário, tinham jurado *lhe tomar as terras*. O cacau nôvo de Januário começava a dar frutos. *Aquelas terras valiam ouro e os Bilá tinham um exército no rifle*. Que Deus guardasse o compadre Januário. (FILHO, p. 5, 1970).

Essa passagem é de momentos antes da narração da cena do massacre; com sua esposa Joana, Abílio segue até os Limões, fazenda da família de Cajango, para visitar seus compadres. Essa passagem é o local de origem da estética de violência do espaço ficcional analisado anteriormente; enquanto conversa com padrinho Abílio, Alonso expõe: “O mundo é muito grande, (...) mas [os Bilá] querem as terras de Januário [pai de Cajango]” (FILHO, p. 5, 1970). O interesse dos Bilá pelas terras, por sua vez, dá-se sob uma iminência de perigo, uma ameaça à vida, “Que Deus guardasse o compadre Januário”(FILHO, p. 5, 1970). O desejo pelas terras de Januário fundamenta o ataque dos jagunços dos Bilá, a sentença “– tinham jurado *lhe tomar as terras*” (FILHO, p. 5, 1970) indica o argumento do massacre que, posteriormente, fundamenta o intento de vingança de Canjango e tece o enredo de *Corpo vivo*. Isso infere uma retomada, sob organização distinta, do discurso da economia do cacau como nociva às relações humanas, já presente em *Os servos da morte*.

Na completude da lógica iniciada com a oscilação do espaço ficcional sujeita à origem do mal na ação da personagem – *Os servos da morte* – e continuada pela estabilidade de um espaço ficcional que é em si origem do mal – *Memórias de Lázaro* –, *Corpo vivo* articula as personagens e o espaço em que vivem, destituindo-os de seu caráter até então metafísico na trilogia, para sublinhar pragmaticamente a origem do mal dissolvendo a noção de um fator único para a violência, e, logo, para a configuração da violência da obra. Isso significa dizer que ao final da trilogia o foco narrativo, ao ficcionalizar um aspecto do mundo – o conflito por terras na economia baiana do cacau – e posicioná-lo como causa inicial do mal, harmoniza o espaço ficcional em relação às ações das personagens e vice-versa. As violências de influência metafísica da maldição da Fazenda Baluarte – que tem origem no pecado de uma única personagem – e do mundo de Alexandre – causada unicamente pelo espaço do Vale do Ouro – são substituídas pela violência como consequência das relações humanas comuns à economia da zona cacauzeira.

É significativo frisar que o conflito de terras como força motriz de hostilidade dessas relações é traçado com certa frequência pela literatura brasileira, embora sob diferentes moldes. No caso de *Corpo Vivo*, temos a investida agressiva contra uma família proprietária de terras,

o uso da violência física em prol da posse. Há referência a conflitos semelhantes em *Os magros* (1961), de Euclides Neto, cujos capítulos alternam-se para que acompanhem a vida luxuosa de Doutor Jorge, fazendeiro do cacau, em contraste à vida miserável de João – um de seus empregados – e família, “– Quando meu pai tinha um pedaço de terra, tomaram a força.” (NETO, p. 82, 2014). Em *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado, há mais que pequenas referências, pois a peleja embasa o roteiro: o conflito entre os coronéis Horácio e Badaró pela posse das matas de Sequeiro Grande, “tanto Horácio quando os Badarós as desejava” (AMADO, p. 93, 2008). A matança é constante entre os homens de ambos os coronéis nas tocaias, “Para ele [Damião, homem de confiança de Badaró] uma ordem de Sinhô Badaró é indiscutível. Se ele manda matar há de matar.” (AMADO, p. 61, 2008). Há concordância também em *Chamado do mar* (1977?), de James Amado, ao tratar da Zona do Cacau, “(...) perdidos naquele mundo brutal onde as menores quizilas são resolvidas à bala, onde a lei é o coronel e o trabalhador é um assassino” (AMADO, p. 258, 1977?).

O contraste de Euclides Neto entre a figura do fazendeiro e os que na fazenda trabalham, por exemplo, deixa de existir em Adonias Filho, pois a exploração de uma classe não é matéria na trilogia, o fazendeiro de *Os servos da morte* ou mesmo os fazendeiros de *Corpo vivo*, os Bilá e a família de Cajango, não são apresentados como exploradores do trabalho de outrem. Em *Memórias de Lázaro*, por sua vez, a referência é a de uma agricultura familiar modesta no ancião Natanael: “Tomando do galho seco, a mão apoiada no meu ombro, entramos [Natanael e Alexandre] nos cacauzeiros” (FILHO, p. 167, 2007). As contradições sociais da economia do cacau existentes em Euclides Neto são dissolvidas no romance adoniano por meio de um discurso conservador que dispõe a economia do cacau – enquanto desenvolvimento econômico do mundo contemporâneo –, como prejudicial a todos e não somente a um determinado grupo, em que as condições do sul da Bahia tendem a despertar o pior nas personagens. No primeiro momento da trilogia, a economia torna-se nociva, pois o capital foi escolhido em detrimento da afeição humana, e a fazenda Baluarte, local de cultivo do cacau que movimenta a economia, ambienta a tensão.

Nesse mesmo sentido, quando retornamos à passagem sobre o argumento do massacre em *Corpo vivo*, notamos a relação entre a tomada de terras e o interesse do capital, Abílio apresenta a peleja entre os Bilá e a família de Cajango – “após certas brigas com Januário” (FILHO, p. 5, 1970) – e, junto a isso, o interesse financeiro é indicado, o cacau das terras de Januário “começava a dar frutos. Aquelas terras valiam ouro” (FILHO, p. 5, 1970), os termos ‘valiam’ e ‘ouro’ qualificam as terras assinalando seu valor financeiro. Logo em seguida, o trecho “Os Bilá tinham exército no rifle” (FILHO, p. 5, 1970) sugere a violência como meio de

conseguir as terras, o capital, na zona cacauera. Além disso, o signo do sangue é comum ao roteiro, “Cajango sabia, porém, que os rios não tardariam em mudar de cor” (FILHO, p. 38, 1970) e “eu sabia que ia começar a chover sangue” (FILHO, p. 8, 1970), ambas as metáforas relacionam-se com a violência física. Um símbolo do modo como *Corpo vivo* narra a economia do cacau na região como lugar onde os interesses primam pelo acúmulo de bens em detrimento da vida humana é ilustrado pela relação fatal entre os Bilá e a família de Cajango.

Por sua vez, *Terras do sem fim* ficcionaliza mecanismos de burla da lei desse contexto, especificamente o caxixe, nome dado à negociata envolvendo terras de plantação de cacau na zona sul da Bahia da época. Trata-se da grilagem de terras – falsificação de documentos para posse de terras de terceiros. Prática comum dos coronéis dessa obra, usada não apenas para tentar conseguir a mata de Sequeiro Grande, “– É o maior caxixe que já vi falar... – Doutor Virgílio molhou as mãos de Venâncio e registrou no cartório dele um título de propriedade das matas de Sequeiro Grande em nome do coronel Horácio e mais cinco ou seis: Braz, doutor Jessé, coronel Maneca, não sei mais quem.” (AMADO, p. 147, 2008), mas também para tomar as terras de trabalhadores com pequenas roças, “Só os advogados eram muitos, (...) naquele povoado, ganhando dinheiro todos com os caxixes escandalosos. (...) Homens que há anos possuíam terras e plantações as perdiam de um dia para outro devido a um caxixe bem feito.” (AMADO, p. 126, 2008). O comentário acerca dos romances de Jorge Amado e Euclides Neto é importante para que entendamos a existência, na literatura brasileira, de um discurso sobre luta de terras na Zona do Cacau em meados no século XX. Esse discurso, por sua vez, é marcado pela violência física e/ou a coerção.

A violência como instrumento de lograr na economia do cacau, em *Corpo vivo*, trata-se de um enfoque macrossocial em decorrência de um narrador onisciente que conhece bem o mundo que narra, que é capaz de revelar tais meios. O embrião desse enfoque dentro do arcabouço da trilogia adoniana, no entanto, apresenta-se anteriormente no narrador autodiegético Alexandre, que compõe a violência como método para chegar à satisfação de seu desejo carnal e matrimonial com Rosália (revisitar capítulo 2, item 2.3.1). A análise mais cuidadosa desse procedimento, em Alexandre, revela um trabalho com linguagem referencial à noção de posse de terras do sul da Bahia, a despeito de seu roteiro distante do drama social.

Isso acontece, como veremos agora, a partir do uso de esquemas verbais localizados no plano enunciativo do discurso que subtraem o plano enunciativo da história, para realizar a instrumentalização do princípio da violência como método, circunscrevendo-o a um campo lexical ligado ao tema do conflito por terras. Esses planos enunciativos referem-se ao que Benveniste (1991) chama de a história e o discurso; enquanto a história “trata-se da

apresentação dos fatos advindos a certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa” (BENVENISTE, p. 262, 1991), o discurso é “toda enunciação supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro de algum modo” (BENVENISTE, p. 262, 1991). No plano do discurso, Alexandre associa três unidades fundamentais para desencadear o princípio de violência como método dentro do drama e, por conseguinte, desencadear os eventos do enredo: seu desejo por Rosália, Rosália enquanto propriedade e o obstáculo para a posse. Unidades associadas por um léxico alusivo ao conflito por terras. Observemos como isso acontece.

Ainda em Natanael, uma negação que ressalta sua humanidade insinua o tema da posse de terras, “Natanael pisava sua terra sem qualquer sentimento de posse” (FILHO, p. 163, 2007). O tema, no entanto, funciona para erguer o drama individual e não social, Alexandre, enquanto constrói, junto a Jerônimo, a casa onde viverá com Rosália ouve, “A terra, Alexandre, vale tanto quanto a mulher” (FILHO, p. 22, 2007). Uma equivalência passa a existir na diegese por meio da comparação desumanizadora da mulher, o discurso a constrói enquanto propriedade, as terras de um homem. A equivalência persiste em “– Venho também negociar a mulher, e tanto preciso da mulher quanto preciso das telhas” (FILHO, p. 40, 2007), quando Alexandre vai à casa do pai de Chico Viegas, noivo de Rosália, para confrontar Chico e também comprar telhas para a casa em construção.

Esse uso da figura retórica feito por Jerônimo e Alexandre na passagem mantém relação direta com o modo de apresentação do interesse de Alexandre por Rosália, “Queria segurá-la, dominá-la, eliminar definitivamente aquela invencível vontade de posse e saciedade. (...) esperava que ele [o olhar de Rosália] descobrisse na minha carne e no meu sangue a força que fazia procriar o gado” (FILHO, p. 36, 2007). Os léxicos ‘dominá-la’ e ‘posse’ ligam-se ao erótico da passagem e, paralelamente, aproximam-se da coisificação das comparações expostas anteriormente, consolidando a ideia de Rosália como uma posse, uma propriedade. Após a equivalência entre as posses e a mulher, a narrativa elabora o elemento de conflito, “seu companheiro já tinha sido escolhido, Chico Viegas.” (FILHO, p. 37, 2007), portanto, a posse de Rosália demandaria tomá-la de seu companheiro e o recurso para tal fim, como supõe a brutalidade supracitada do vale – “como entre os lobos, podem aqui os inimigos resolver suas próprias questões, o mais forte ou o de mais sorte permanecendo imune” (FILHO, p. 44, 2007) –, seria a violência, “– É possível que você tenha de arrancar-me [Rosália] à faca!” (FILHO, p. 37, 2007).

Há portanto, entre os narradores de *Corpo vivo* e *Memórias de Lázaro*, um paralelismo revelador de uma figura narrativa como projeção de uma figura retórica⁴⁰ (TODOROV, 2006), pois o princípio da violência como método na zona baiana do cacau também ocorre em *Memórias de Lázaro*, que o realiza mediante discurso conservador sobre a mulher, situando-a como posse, – “se matara o pai para tomar a filha – a filha já me pertencia por conquista.” (FILHO, p. 47, 2007) –, materializado por um campo lexical sugestivo – a equivalência entre mulher e propriedade – que culmina na armação do princípio da violência não como método para se apossar de terras, mas sim para o matrimônio.

A partir dessas reflexões e da noção do falante romanesco como historicamente concreto e detentor de uma linguagem social (BAKHTIN, 2015), é admissível afirmar que a violência como método, na literatura brasileira, perpassa o discurso acerca do sul da Bahia de meados dos anos XX. Discurso que, como vimos, é ficcionalizado por Adonias Filho e outros escritores baianos como Jorge Amado, Euclides Neto e James Amado. Cabe a este trabalho ressaltar a peculiaridade de *Memórias de Lázaro* diante da literatura cacauera, Adonias Filho desloca esse discurso para o âmbito do drama individual, tornando o drama de Alexandre um esboço estético somente completado em *Corpo vivo*. Esse processo tem efeito determinante no tratamento do espaço ficcional da trilogia como um todo: um movimento iniciado por um espaço de influência metafísica maligna que culmina num espaço que ambienta as consequências igualmente nocivas do desenvolvimento econômico da zona baiana do cacau. Assim, a estética de violência do espaço de *Memórias de Lázaro*, especificamente o Vale do Ouro e seus elementos (estrada, canal de lodo e vento), não pode ser desvinculada de seu importante papel na composição de um quadro discursivo peculiar e íntegro que ficcionaliza a Bahia da economia do cacau como local decadente, e a esse quadro também pertencem narrador e personagens, signos de uma decadência já exposta ao longo de nosso estudo.

⁴⁰ Cf. Todorov, 2006, p. 53-64.

ÚLTIMAS PALAVRAS

A relação entre narrativa e violência é mais remota que o assassinato de Abel no livro de ‘Gênesis’. De fato, a *Epopéia de Gilgamesh*, já na antiga Mesopotâmia, desnuda ainda mais a longevidade dessa relação. No contínuo da tradição milenar de narrar, nossos tempos e nossa literatura não se abstiveram de tratar do tema, dentro de suas próprias formas e paradigmas enquanto sociedade contemporânea. Aguiar (2017) lembra que, embora a história brasileira nasça do trauma da colonização e nossa política seja marcada pela violência e pelo autoritarismo, a violência na literatura não se limita a um fundamento sociológico. Isto é, o ato agressivo – e suas implicações – está em *Memórias de Lázaro* (1952), ou em quaisquer outras narrativas, principalmente, por ser um poderoso recurso para se contar uma história.

Esse recurso adquire, ao longo da trajetória da literatura brasileira, diferentes modelagens reveladoras de discursos acerca da violência. Se em *Prosopopeia*, de 1601, Bento Teixeira celebra a colonização católica da capitania de Pernambuco, em 1906, ‘Pai contra mãe’, de Machado de Assis, apresenta a violência associada à escravidão, no Rio de Janeiro, sob uma

perspectiva passível de reflexão do tema enquanto problema social. No cenário da literatura brasileira, o regionalismo, segundo Pelegrini (2005), desempenha papel importante por trazer à tona tensões de caráter regional, social, político e tratar da luta pela sobrevivência num ambiente hostil – pautas recorrentes nas mais diversas obras regionalistas que narram violência.

A este trabalho interessou, em específico, a obra regionalista que trata da zona baiana do cacau, sul do estado, ambientação do nosso *corpus*. Partimos da preocupação com a violência no fenômeno da escrita literária para analisar o romance *Memórias de Lázaro* (1952), de Adonias Filho, e buscamos estudá-la partindo da análise expressiva para perscrutar os modos como seus elementos de linguagem organizam o tema da violência e que sentidos esses modos revelam. Assim, fracionamos nossas reflexões para exame preferencial de determinados elementos da narrativa: narrador, personagens e espaço ficcional.

Por meio do estudo dos atos agressivos da obra, a perspectiva de narração mostrou-se fundamental para a exposição dos valores em jogo na diegese, resignação à violência, contraposição, choque, trauma e dissolução da noção de justiça em prol da violência com fim em si mesma. As personagens, por sua vez, revelaram-se instrumentalizadoras de discursos de violência que funcionam majoritariamente no sentido de manutenção da ordem vigente – continuidade das relações violentas, ao invés de ruptura. Após o estudo da estética da violência nos atos agressivos, no narrador e nas personagens, passamos a analisá-la considerando sua posição no espaço e no tempo, a partir do espaço ficcional da obra. A relação de autoridade do espaço sobre as personagens foi retomada para mostrar o Vale do Ouro como indicador dos modos de desenvolvimento dos eventos do enredo, via brutalidade.

Primeiramente constatamos uma estética de violência nos modos de caracterizar a vivência dos habitantes da Zona do Cacau, expondo-a na composição das relações interpessoais da diegese ao apresentar a violência como força motriz de cada ação do enredo. A violência como meio de chegar ao matrimônio desencadeia o drama; por conseguinte, destacamos o discurso da violência como método na obra. A análise do espaço ficcional revelou que o Vale do Ouro fundamenta a estética da violência dessas relações, por sua autoridade metafísica sobre as personagens. O caráter metafísico do vale enquanto ser maligno, por sua vez, mostrou-se como reorganização estética das implicações do espaço iniciada na trilogia de Adonias Filho pelo romance *Os servos da morte* (1946) e, de modo coerente, o espaço ficcional de *Corpo vivo* (1962) apresentou-se como reorganização do discurso de violência como método, embrionário em *Memórias de Lázaro*.

Evadir associações arbitrárias entre a diegese e o contexto histórico-social do sul da Bahia demandou a análise formal dos procedimentos de elaboração do discurso da violência

como método. Mostramos que esse discurso foi ficcionalizado no desejo sexual e amoroso de Alexandre por meio de recursos expressivos alusivos ao discurso extraficcional da luta pela posse de terras na Zona do Cacau – esboço de Rosália como propriedade a ser tomada mediante violência, especificamente, terras –, e que essa peculiaridade na construção discursiva relaciona-se sintaticamente ao drama que finaliza a trilogia, *Corpo vivo*, obra onde o conflito violento por terras na economia do cacau encontra-se tanto no plano enunciativo do discurso quanto no plano da história.

Assim, *Memórias de Lázaro* foi compreendido como parte de uma tradição de romances brasileiros que constrói discursos de abjeção sobre as relações humanas na zona cacauzeira – *Os magros*, *Os servos da morte*, *Terras do sem fim* e *Corpo vivo* são alguns exemplos de obras dessa ordem retomadas por nossa pesquisa. Entretanto, essa assertiva, embora contundente, é generalizante e pouco diz sobre *Memórias de Lázaro* enquanto obra autônoma inserida nessa tradição, daí a necessidade de apontar seus traços distintivos.

Como traço distintivo, em vista do estudo aqui realizado, sugerimos que a estética da violência em *Memórias de Lázaro* – e, por conseguinte, na trilogia adoniana –, dentro do quadro da literatura brasileira ligada à zona cacauzeira de meados do século XX, prima pela dissolução de contradições sociais da economia do cacau. Enquanto a representação da linguagem em autores como Euclides Neto discursa sobre a região baiana como terreno de exploração da classe trabalhadora, a trilogia de Adonias Filho inicia-se dispondo a economia do cacau como nociva a todas as personagens, sem exceção, ao criar condições para que o capital seja escolhido em detrimento da humanidade. O contraste também está em James Amado e Jorge Amado, em que o discurso da violência como método prioriza a narração dos modos como as lutas pelo poder das terras afetam a população enquanto sujeitos sociais – em Adonias Filho esse discurso aplicado ao drama social desloca-se para o drama individual.

Esse deslocamento coexiste com a lógica do discurso comum à literatura brasileira sobre a brutalidade das relações humanas na região, que, em Adonias Filho, resulta no afastamento entre personagens e conjuntura social. As personagens da trilogia adoniana não são afetadas pela economia do cacau do mesmo modo que em Jorge Amado ou Euclides Neto, não há exploração da sua força de trabalho, não há fome, não há um sistema público corrupto, não há assassinato em função do capital, há apenas violência alienada. A Elisa e Ângelo, de *Os servos da morte*, apenas interessa vingarem-se de Paulino Duarte; a Alexandre, de *Memórias de Lázaro*, apenas interessa Rosália; e a Cajango, de *Corpo vivo*, apenas interessa vingar sua família – vive distante, nas matas, apenas seus jagunços o veem, o foco narrativo nunca é seu. E nesse caminho distinto às obras que ficcionalizam problemas sociais causados pela economia

do cacau, em que o papel das personagens dentro dessa economia é fundamental para a tessitura do drama social na diegese, as personagens adonianas, no quadro geral da trilogia, são construídas numa dinâmica de distanciamento desse contexto, e isso é reconhecível na continuidade de uma estética de fuga ao longo da trilogia.

O roteiro de *Os servos da morte* finaliza-se com o abandono da Baluarte – fazenda erguida pela economia do cacau e, como mostrado, um local amaldiçoado. Em *Memórias de Lázaro*, a economia do cacau surge timidamente como agricultura familiar dentro de uma diegese construída a partir da fuga. Alexandre foge do Vale do Ouro, uma metonímia da fuga das experiências de um espaço ficcional nocivo e autoritário dentro da zona cacauzeira da Bahia; impossibilitado de esquecer tudo e, portanto, de fugir daquele espaço, ele retorna, expondo o fracasso da fuga. Ao final da trilogia, em *Corpo vivo*, a fuga triunfa; Cajango, incapaz de vingar-se, de adaptar-se à zona cacauzeira – impossibilitado de “construir a sua casa, plantar o seu cacau” (FILHO, p. 101, 1970), pois Inuri “sepultara-o na selva do Camacã.” (FILHO, p. 101, 1970) –, abandona a civilização e adentra a intransponível mata do Camacã para sempre. Embora a estética da fuga na trilogia do cacau constitua tema que demande discussões mais aprofundadas, essa síntese mostra-se suficiente para atender a nosso propósito de sugerir um papel desse aspecto na dinâmica de distanciamento entre personagens e conjuntura social na estética de violência da tríade de obras, assim como sugerir tema profícuo para pesquisas futuras.

Concluimos que, dentro da tradição da literatura brasileira que discorre sobre a zona cacauzeira da Bahia, paralela à literatura de discurso progressista que ficcionaliza a economia do cacau como novo cenário produtor de modos específicos de exploração do homem pelo homem, a estética da violência em *Memórias de Lázaro* é determinante para a composição de um quadro de obras de Adonias Filho que, sob discurso conservador, apresenta a modernização do sul da Bahia como sinal de decadência da sociedade brasileira do século XX, em que as condições criadas pela economia do cacau resultam na deterioração das relações humanas e cuja única proposta de solução dá-se no plano poético sob a forma da ruptura entre indivíduo e civilização na diegese.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Christiano. *Prosa contemporânea brasileira e violência*. In: Revista Continente, Ed. 203. Recife, 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/203/prosa-contemporanea-brasileira-e-violencia> Acesso em: Fevereiro de 2019.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

ALMEIDA, Maria Fernanda Arcanjo; VEIGA, Benedito José de Araújo. *Violência e tragicidade nos romances e Corpo Vivo e Memórias de Lázaro de Adonias Filho*. In: Cadernos do CNLF, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – Anais do XVI CNLF, pág. 1268. . UEFS, 2012.

AMADO, James. *Chamado do mar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977?.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Brasília: UNB, 1985.

ASSIS, Machado de. *A causa secreta*. 200-. Conto. Não paginado. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/acausasecreta.htm> Acesso em: Fevereiro de 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1991.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FILHO, Adonias. *Os servos da morte*. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., 1958.

FILHO, Adonias. *Corpo vivo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

FILHO, Adonias. *Memórias de Lázaro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FORD, Ford Madox. *Joseph Conrad: a personal remembrance*. Cambridge University Press, 1934. Edição digitalizada. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.183977> Acesso em: Janeiro de 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, história e testemunho*. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Espanha: Editorial Lumen, 1972.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra UNESP, 1990.

HOROWITZ, Mardi Jon. *Introduction*. In: HOROWITZ, Mardi Jon. *Essential Papers on Posttraumatic Stress Disorder*. New York, New York University Press, 1999.

KRUG *et al.* *World report on violence and health*. Genebra, 2002

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

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: expressividade na Língua Portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1989.

NETO, Euclides. *Os magros*. Bahia: EDUFBA, 2014.

PELEGRINI, Tânia. *As vozes da violência na cultura brasileira*. In: *Crítica Marxista*, p. 132-153. Unicamp, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp. 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Elsa Dias. *Adonias Filho: a trilogia do cacau*. In: *Letras de hoje*, v. 36, nº 4, p. 101-110. Porto Alegre: PUCRS, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Cadernos sobre uma moral*. Paris: Gallimard, 1983.

SCANZIO, Fabrizio. *Violenza e rivolta nel pensiero di J.-P. Sartre*. In: SARTRE, J.-P. *L'universo della violenza*. Roma, Edizioni Associata, 1997 *apud* BRANCO, Judikael Castelo. *Violência entre ontologia e história na filosofia de Jean-Paul Sartre*. In: *Kínesis*, Vol. 5, nº 10, p. 288-304. São Paulo, 2013.

SILVA, Wanessa Guimarães. *A presença de trágico em Memórias de Lázaro e Corpo Vivo: um estudo da narrativa de Adonias Filho*. Dissertação de mestrado em Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Dom Quixote, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERÍSSMO, Luís Fernando. *Condomínio*. 2008. Não paginado. Disponível em: <http://musicapoesiabrasileira.blogspot.com.br/2008/02/condomnio-belo-texto-de-luis-fernando.html> Acesso em: Março de 2018.