

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

LORENA BERNARDES BARCELOS

CARMO BERNARDES:
UMA LEITURA PELOS LABIRINTOS DE JURUBATUBA

Goiânia
2006



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: LORENA BERNARDES BARCELOS

Título do trabalho: CARMO BERNARDES: uma leitura pelos labirintos de *Jurubatuba*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Data: 15/05/2023

Assinatura do (a) autor (a) ²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

LORENA BERNARDES BARCELOS

CARMO BERNARDES:
UMA LEITURA PELOS LABIRINTOS DE JURUBATUBA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Imaginário.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

Goiânia
2006

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)**

Barcelos, Lorena Bernardes.

**B242c Carmo Bernardes: uma leitura pelos labirintos de
Jurubatuba / Lorena Bernardes Barcelos. – Goiânia,
2006.
93f.**

**Orientadora: Maria Luiza Ferreira Laboissière de
Carvalho.**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de
Goiás, Faculdade de Letras, 2006.**

Bibliografia: f. 90-93.

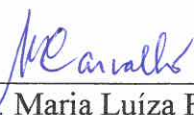
**1. Literatura Brasileira – Bernardes, Carmo 2. Ber-
nardes, Carmo – Crítica Literária 3. Jurubatuba – Histó-
ria e memória – Bernardes, Carmo 4. Regionalismo na
literatura - Carmo Bernardes I. Carvalho, Maria Luíza
Ferreira Laboissière de II. Universidade Federal de Goiás.
Faculdade de Letras III. Título.**

CDU: 821.134.3(81)-31.09

LORENA BERNARDES BARCELOS

CARMO BERNARDES:
UMA LEITURA PELOS LABIRINTOS DE JURUBATUBA

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Profa. Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho – UFG
Presidente da Banca



Profa. Dra. Albertina Vicentini – UCG



Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos – UFG

A meus pais, Jerônimo e Cleuza.
A minhas irmãs, Letícia e Lucilene.
A meu marido, Júlio César.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À orientadora desta dissertação, professora Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, pela confiança, dedicação e amizade.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG, especialmente aos professores Jorge Santana, Solange Yokozawa, Mário Frungillo, Anselmo Pessoa Neto e Ofir Aguiar.

Às professoras Marilúcia Mendes e Albertina Vicentini, por terem aceitado o convite para compor a Banca de Defesa deste trabalho.

Ao professor Edvaldo Bérnago, pelo incentivo primeiro a este estudo e pelas contribuições na Banca de Qualificação.

Às professoras Zaíra Turchi e Tânia Rezende, que marcaram minha formação durante a graduação.

Ontem, 19, concluí a primeira parte dum livro que estou escrevendo. É uma estória dessas de dar sono. Só a primeira parte preencheu quase 60 laudas e está muito longe de desembuchar; portanto, não garanto dar conta de ir até o fim. Se eu vencer essa batalha serei autor de mais um livro, a que pretendo dar o título de *Jurubatuba*.

Carmo Bernardes

RESUMO

O descaso pelo desenvolvimento do romance em Goiás, e também o preconceito de alguns "críticos" ao afirmarem que este gênero se mostrava, quando em suas origens no chão goiano, pouco elaborado, mais tendente à temática regionalista, faz suscitar a clássica discussão das categorias passado x presente, parte x todo, singular x plural e particular x universal. Neste trabalho, a obra **Jurubatuba**, de Carmo Bernardes, é alvo de estudo para que se possa verificar como a crítica literária sempre apontou a condição do escritor regionalista como mola propulsora do gênero narrativo e sua vocação indissociável de uma experiência pessoal na cidade grande. Dessa forma, não se pretende, nesta dissertação, apenas captar o regionalismo como espécie de luta entre periferia e centro ou, ainda, uma afirmação entre o escritor local e o global, contestando a hierarquia hegemônica vigente, tanto no sentido econômico quanto geográfico, histórico e literário. Antes, o que se objetiva é mudar o ponto de vista sobre a obra como uma sugestão para que se possa observar de maneira ampliada o conjunto, e, portanto, aceitando-se certo distanciamento com relação ao próprio texto para poder ver melhor a totalidade da composição, comparar as formas recorrentes, as semelhanças e dessemelhanças com outras formas e, assim, ter-se a chance de compreender a particularidade do motivo específico que se quer ver. Para tanto, vale-se da abordagem estrutural, o que oportuniza a relação análise/teoria, privilegiando a história e a memória, ou seja, realidade goiana e traços psicológicos do protagonista em **Jurubatuba**. Deste modo, o romance carmobernardiano transforma-se em espaço-fronteira, articulador de um momento que divide espaço e tempo, criando uma ambivalência entre os lugares-comuns duplamente inscritos: o lugar de provação e o lugar da integridade e o enunciado e a enunciação. A obra transmigra-se para o universal se se pensar na historicidade de seu símbolo mais ecumênico: o homem, que se perfaz entre os labirintos da memória. Daí, duas dimensões de imediato se impõem: memória e identidade. Essas dimensões são representações presentes no imaginário social e como tal deve-se supor que, para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações deste. Por isso, o estudo traz à tona a relevância da literatura como instrumento de preservação da memória e sua contribuição para a compreensão do universo artístico, histórico, humano e literário.

ABSTRACT

The lack of interest for the development of the novel in Goiás, as well as the prejudice of some critics who claim that this genre showed itself not to be elaborated, but deeply influenced by regional themes, brings about the discussion of the following categories: past x present, whole x half, singular x plural and private x universal. In this study, the work **Jurubatuba**, by Carmo Bernardes, is the object of studies, so that one can verify the ways through which the literary criticism has always pointed out the condition of the regional writer without whom we wouldn't have the narrative genre and their vocation associated to their personal experience in big cities. Thus, it is not intended, in this dissertation only to grasp the regional topics as a kind of fight between the suburbs and the city centre, or else a affirmation between local and global writers, contesting the present hierarchy, including the economic, geographic, historical and literary meanings. Above all, the objective of this study is to change the point of view of the literary work mentioned, as a suggestion in order to observe **Jurubatuba** integrated to a whole range of aspects so that one can stray from the work to see the composition as a whole and compare the repeated forms, the resemblances and unresemblances with other forms and, thus, have the chance to understand the peculiarity of the specific reason of what is intended to see. To do so, the structural approach will be used to privilege history and memory, that is, goiana reality and psychological traces of the protagonist in **Jurubatuba**. Therefore, the Carmo Bernardes novel becomes a space-frontier articulating a moment that divides space and time, creating an ambivalence between common places inserted: the place of initiation and the place of the integrity and the enunciation and enunciation. The work is transferred to the universal if one thinks about its historicity of its most universal symbol: man, who constructs himself in the mazes of memory. Two dimensions impose themselves at once: memory and identity. These dimensions are representations present in the social imaginary and as such it is supposed that in order to relate to the real world, each culture builds up representations of the real world from the social practices. Because of it, the study rings about the relevance of literature as a tool to preserve memory and its contribution for the understanding of the artistic, historical, humane and literary universes.

SUMÁRIO

	RESUMO	8
	ABSTRACT	9
1	INTRODUÇÃO	11
2	JURUBATUBA: FRONTEIRA DA MEMORIA	14
2.1	O GÊNERO ROMANCE EM GOIÁS: AUTOR E OBRA.....	14
2.2	CONTEXTO SOCIAL: JURUBATUBA E O INTERIOR GOIANO.....	18
2.3	MEMÓRIA E FICÇÃO EM JURUBATUBA.....	21
2.4	A PARATOPIA EM JURUBATUBA.....	27
3	A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM E DAS PERSONAGENS	33
3.1	LINGUAGEM E ESTILO NA CONSTRUÇÃO DE JURUBATUBA.....	34
3.2	A PERSONAGEM EM JURUBATUBA.....	43
3.3	ESPAÇO EM JURUBATUBA.....	53
3.4	TEMPO EM JURUBATUBA.....	58
4	MEMÓRIA E IDENTIDADE	63
4.1	MEMÓRIA E MODERNIDADE.....	63
4.2	REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIO.....	64
4.3	MEMÓRIA E LEMBRANÇA EM JURUBATUBA.....	70
4.4	MEMÓRIA E PASSADO.....	72
5	PELOS LABIRINTOS DA OBRA	74
5.1	JURUBATUBA: TRAVESSIAS.....	75
5.2	ESTRATÉGIAS DO DISCURSO REGIONALISTA.....	76
5.3	FORÇA E FRAQUEZA: O LOCAL E O GLOBAL.....	81
5.4	MARGENS DAS MÚLTIPLAS DIREÇÕES.....	85
6	CONCLUSÕES	88
	REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

O gênero romance em Goiás transformou-se em ilimitado campo estético, estimulador do interesse do leitor. Não se restringindo a esse campo, dentro da produção goiana destaca-se a obra **Jurubatuba**, de Carmo Bernardes, que apresenta de forma peculiar em sua prosa como cada personagem se expressa, percebe o mundo, o outro e a si mesmo. A linguagem elaborada por esse escritor permite uma reflexão acerca da arte apolínea e da dionisiaca, revelando ao leitor um microcosmo burilado pela criatividade no uso de recursos estilísticos e lingüísticos do labor literário e na construção de novos sentidos para as palavras.

Outrossim, essa reflexão pode levar a interpretações acerca da formação dos traços identitários do sertanejo, traços que não o afastam dos conflitos a que qualquer ser humano, independente de sua localização, está sujeito. Nesse sentido, o perfil psicológico do protagonista e seus constantes envolvimento em conflitos interpessoais e sociais, dão a conhecer o modo de vida da sociedade rural: o comportamento, os costumes e os sentimentos representativos da ruralidade de Goiás num tempo que precede o avanço das inovações tecnológicas, a modernização do território, a urbanização e a inserção dessa parte do Brasil na sociedade capitalista mundial.

“**Carmo Bernardes: uma leitura pelos labirintos de Jurubatuba**” é o tema desta pesquisa que privilegia história e memória, ou seja, a realidade goiana e traços psicológicos do protagonista. O eixo deste trabalho está na memória de uma personagem que ao mesmo tempo narra a história e conduz o leitor por caminhos que transcendem o dado local. Conforme sugere o tema, o romance tece caminhos labirínticos percorridos entre a tensão da força instintiva e selvagem do homem e da força cartesiana da lógica formal. Ao tecer com simplicidade o universo representado em **Jurubatuba**, Carmo Bernardes vai destecendo o Goiás da tradição, entremeado de signos que expressam a identidade goiana numa época em que a ruralidade caracterizava o modo de vida no sertão. Neste sentido, a imensidão da

territorialidade goiana se junta às raízes do sujeito sertanejo e vão sendo esculpidas e moldadas num trabalho literário que envolve técnica e capacidade criadora.

Contudo, o objetivo desta dissertação não é o de abranger a totalidade dos problemas colocados pela relação entre uma obra e seu local de surgimento, mas mostrar como o que é impropriamente chamado de regionalista pode ser atravessado, na realidade, pelo retorno às suas condições de enunciação e aos valores simbólicos que podem ser captados a partir de elementos presentes na narrativa. Para tanto, pretende-se, num primeiro momento, situar a obra dentro da produção de Carmo Bernardes e no contexto da literatura brasileira. Desta maneira, verificar-se-á o peso de **Jurubatuba**, traçando-se um panorama da literatura goiana com enfoque no gênero romance.

Num segundo momento, numa análise de procedimentos estruturais, investigar-se-á a construção da linguagem e das personagens em **Jurubatuba**. Deste viés, pretende-se acentuar características regionais e universais, contrapondo-as e observando como aspectos folclóricos e tradições populares estão imbricados a fatores simbólicos que transcendem o dado local. Por exemplo, é por meio da fala do narrador que Carmo Bernardes traz ao leitor o mundo sertanejo, com seus princípios rígidos, seus valores, crenças, costumes e superstições. O sertanejo aprende com a experiência própria e com a sabedoria oriunda das experiências vividas pelos antepassados. Por isso, empenha-se em seguir e manter a tradição herdada. Essa tradição possui muitas faces, como o elemento religioso com as festas de São João, os ternos de reis, as devoções; a hierarquização das relações familiares e sociais; a medicina popular, cujos exemplos encontram-se presentes na narrativa carmobernardiana.

Em seguida, num terceiro momento, pelos vãos da memória, **Jurubatuba** reforça as representações presentes no imaginário social. Deste modo torna-se pertinente uma leitura pelo viés da memória e da identidade, de modo a reforçar a primeira como elemento de construção da identidade humana nas várias esferas sociais. O eixo da obra revela constatações psíquicas e sociais relacionadas à observação do espaço social da cidade, da fazenda e dos caminhos percorridos pelo narrador. A memória torna-se fator preponderante na exposição de espaços, sejam eles simbólicos ou representativos do interior e exterior da personagem.

Ao discorrer sobre os modos de agir da memória, Carmo Bernardes dá um tratamento oscilante à descrição das personagens e dos ambientes, assim como ao caráter retrospectivo da narrativa, numa ida e vinda de lembranças e sentimentos embaçados pela bebida e pelo tempo. Esse procedimento leva a uma aproximação do enunciado e da

enunciação, ou seja, o plano da história parece se perder na fronteira entre os matizes do mundo exterior em contato com o mundo interior do narrador protagonista.

Num quarto momento, tendo como suporte a memória, a obra carmobernardiana se resvala pelos seus labirintos entre diversas possibilidades, como por exemplo, a de se explorar as relações entre o global e o local, a ficção e a realidade, a psicanálise e a literatura, dentre outras. Mas, para este estudo, não há alguma intenção em discutir ou classificar o romance investigado, estipulando limites à sua extensão, à sua temática ou ao seu enredo, o que propicia ao escritor dar a conhecer as belezas de um romance completo e estruturado em sua singularidade e especificidades. Desta maneira, torna-se legível a junção entre experiência pessoal e imaginação poética, como vetores para associações e reminiscências arquetípicas do ser humano no teor da narrativa carmobernardiana. Contudo não se pretende uma leitura reducionista da obra investigada, mas sim, tentar galgar a dimensão literária e simbólica que Carmo Bernardes tece em **Jurubatuba**. Portanto, nesse sentido, a obra vai muito além do que se pode considerar um romance regionalista.

Daí, as margens para as múltiplas direções, nas quais delinea-se o lugar da própria produtividade do discurso que suporta o autor e do qual sua verdade é um dos efeitos. Contudo, não se pode confundir a obra como mero agente, nem tentar desvendá-la por uma ótica cartesiana. Antes, é necessário um procedimento analítico que consiste num processo de desnudar gradual e paciente as camadas das palavras e das coisas, até atingir seu significado mais íntimo.

Ao narrar a história mais premente do ser humano: a história de suas emoções, o autor insere as personagens em um espaço e tempo sem dimensões. É o que se pode denominar de espaço e tempo da memória. Os caminhos diversos escolhidos pelas personagens para enfrentar essas emoções fundamentais tecem a trama de uma história profundamente humana.

2 JURUBATUBA: FRONTEIRA DA MEMÓRIA

Neste capítulo, pretende-se situar a obra **Jurubatuba** dentro da produção de Carmo Bernardes e dentro do contexto da Literatura Brasileira. Para tanto, é necessário analisar o peso da citada obra na literatura produzida em Goiás, traçando um panorama da Literatura Goiana, com ênfase no gênero romance, à luz de estudo de Geraldo Coelho Vaz e Heloísa Helena de Campos Borges. Além disso, tenciona-se delinear o regionalismo crítico que marcou a Literatura Brasileira na década de 1930, associando **Jurubatuba** a um caráter mais universal sob três aspectos: social, histórico e literário.

2.1 O GÊNERO ROMANCE EM GOIÁS: AUTOR E OBRA¹

Muito natural é seguir uma linha de pesquisa para tratar a obra de arte literária em seu texto e contexto. Tradicionalmente, as obras emergem de um espaço de projeção biográfico ou social, reproduzindo um vazio a ser preenchido por interpretações de seu sentido. A obra literária, por sua própria duplicidade ao enredar enunciação e enunciado, constitui um campo de possibilidades e de leituras.

Não se pretende, neste estudo, restringir **Jurubatuba** à perspectiva estruturalista, mas a uma reflexão sobre o enunciado que possa permitir compreender melhor a articulação

¹ A expressão "O gênero romance em Goiás" foi retirada da dissertação de mestrado de Heloísa Helena Campos Borges, defendida na UFG, em 1986.

entre obra, escritor e sociedade. Assim, a apresentação do escritor se faz necessária para que mais adiante se possa vincular a obra ao que a tornou possível.

A obra de Carmo Bernardes, sobretudo **Jurubatuba**, romance publicado em 1972, representa marco significativo da literatura brasileira produzida em Goiás. Embora nascido em Patos de Minas, a 2 de dezembro de 1915, o autor transferiu-se com a família para o Estado de Goiás quando contava apenas cinco anos de idade.

Primeiramente, viveu em uma fazenda no município de Formosa, indo instalar-se mais tarde em Anápolis e, por último, em Goiânia, onde faleceu a 25 de abril de 1996. Aprendeu a ler em casa, com a ajuda materna, e ao freqüentar a escola, percebeu a distinção entre sua linguagem e a do professor. Antes de ser escritor, ocupou vários ofícios até se tornar jornalista e exercer cargo público. Aos 51 anos de idade, publicou **Vida mundo**, em 1966, coletânea de contos ambientados no sertão e seu primeiro livro.

Em ordem cronológica, os seguintes livros foram publicados: 1968 e 1969, dois livros de crônicas – **Rememórias I** e **Rememórias II** – e, em 1972, depois de lançar o romance **Jurubatuba**, é a vez de **Reçaga**, livro de contos. **Areia branca**, também contos, foi publicado em 1976 e, no ano seguinte, **Idas e vindas**, contos e causos. **Força da nova**, de 1981, foi classificado como livro de lembranças. Em 1984, sai o romance **Nunila**, e, em 1986, **Memórias do vento**, romance, e **Quarto crescente**, outro livro de lembranças. Em 1991 veio o romance **Perpetinha** e o prêmio cubano *Casa de las Américas* pela produção de **La resurrección de um cazador de gatos**, publicado no ano seguinte em Havana e distribuído em todos os países de língua espanhola. Essa coletânea de contos foi publicada no Brasil somente em 1997. Em 1995, **Santa Rita**, romance, **Jângala**, ensaio, e **Quadra da cheia**, contos. Por último, em 2005, **Xambioá**.

Seguindo o roteiro para traçar um panorama da Literatura Goiana, especificamente o gênero romance, na década de 1970, o que se vislumbra é um conjunto de obras variado e expressivo. Marcada pela diversidade de correntes literárias, essa década parece descompromissada com modelos preconcebidos e padrões rígidos.

O grito por mudanças, lançado na década de 1920, ainda ecoa nítido nessa época e pode ser entendido como uma evolução. As temáticas podem ser as mesmas, porém vão se transformando, assim como os cenários. De um cenário rural, por exemplo, as histórias vão para o cenário urbano, de temas patrióticos e ufanistas a temas como miséria, marginalidade e injustiças, os quais vão ocupar lugar de destaque na literatura goiana dos anos 70.

Dentro desse contexto, **Jurubatuba** confirma essa passagem, pois de um lado apresenta o ambiente rural das fazendas e do cerrado e de outro o ambiente de formação das

pequenas cidades, com as procissões, os festejos e foguetórios das festas do Divino, de São João e São Pedro, o cultivo da fé ligada ao cultivo das lavouras. A professora Heloísa Helena de Campos Borges, em seu estudo sobre a construção e as singularidades do processo narrativo do romance em Goiás, afirma que

o romance dos anos 70 escapa da descrição habitual das décadas anteriores, pois, então, possuidor de uma história e de vários caminhos, sua produção se divide em múltiplas escrituras que sintetizam e demonstram, em sua multiplicidade textual, o movimento histórico da transformação do discurso e a criação de diversas outras direções, através das quais se modificam, continuamente, os bastidores da literatura (BORGES, 1986, p. 14).

Segundo a autora, o panorama evolutivo do romance em Goiás, da década de 1940 à de 1970, mostra plasticamente a trajetória da escritura romanesca que passou de referencial, cronológica, de pinturas sociais, de descrições físico-geográficas a um discurso simbólico, fragmentado, substanciado por preocupações existenciais, metafísicas, metalingüísticas e estéticas.

Situado nesse meio, o romance **Jurubatuba** tece caminhos sinuosos em que a força instintiva e selvagem do homem parece querer transbordar as convenções sociais. A fronteira dialética entre bem e mal parece diluída, rompida, descortinando as ações das personagens, desmascarando-as, e transformando valores, conceitos e atitudes em pontos de vista.

Carmo Bernardes situa-se num momento em que a preocupação estética, predominante nos romances da década de 1970, em Goiás, revela tradição e renovação. E nesse contexto gera-se o romance artístico, interessado em incluir novas técnicas de narração e novas concepções estéticas, renovando por dentro e por fora o ato de escrever.

Trilhando os caminhos do crítico literário Gilberto Mendonça Teles, o escritor Coelho Vaz (2000) divide em seis períodos a evolução literária goiana. O primeiro, do momento do descobrimento de Goiás até 1830, com a publicação do jornal **A Matutina Meiapontense**. O segundo, de 1830 a 1903, corresponde da publicação desse primeiro jornal à instalação da Academia de Direito de Goiás e fundação da Academia de Letras, ainda na cidade de Goiás, antiga capital da província. No terceiro período, de 1903 a 1930, acontece a publicação do livro **Ontem**, de Leo Lynce (1928), e com ele o início do Modernismo em Goiás, com atraso de seis anos. Ressalta-se neste período, a publicação de **Tropas e boiadas** em 1917, sobre a qual Albertina Vicentini (1986, p. 10), em **A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos**, elucida que a “primeira feição desta crítica pode ser definida como uma

leitura do realismo, linguagem e folclore, com vistas a integrar o seu autor no universo goiano, acentuando-lhe as características de escritor regionalista”.

A autora acrescenta que um dos pontos nodais da construção do mundo representado em **Tropas e boiadas**, e que o próprio autor já havia manifestado, era a veiculação de uma literatura denunciadora “da condição do homem oprimido por uma sociedade agrária conservadora, e da situação intelectual do Brasil. Mais do que isto, propunha ele a edição de uma literatura nacionalista, para a qual regionalismo viria a contribuir sobremaneira” (VICENTINI, 1986, p. 12).

Retomando o estudo de Coelho Vaz (2000), o quarto período, de 1930 a 1942, corresponde à fase de transição literária sob influência das escolas romântica, parnasiana, simbolista e moderna. Vários autores se destacam como Colemar Natal e Silva, na historiografia, João Accioli e Pedro Gomes, no romance. O quinto período inicia-se em 1942, com o batismo cultural de Goiânia e estende-se até 1956 com o lançamento de **O tronco**, de Bernardo Élis.

O sexto período prolonga-se até os dias atuais. Nessa ocasião, surgem duas universidades em Goiânia: a UFG e a UCG. A criação do Grupo de Escritores Novos (GEN) acontece também nesse período e dele fazem parte a poetisa Cora Coralina e escritores como Dionísio Machado, Anatole Ramos, José J. Veiga e Carmo Bernardes (COELHO VAZ, 2000, p. 33). O GEN foi um movimento que abriu fronteiras para a criatividade estética e para as perspectivas dos estudos literários em Goiás. Criado em 1963, e até sua dissolução em 1969, o GEN polemizava com suas reflexões críticas e debates em busca de atualização e renovação para a vida literária goiana.

Dois grupos foram reconhecidos pelo trabalho atuante e pela representatividade de suas respectivas produções: o primeiro grupo, os que, após do término do movimento, continuaram trabalhando e que se distinguem pela produção literária até o momento atual. Neste grupo estão Ciro Palmerston, Luís Fernando Valadares, Geraldo Coelho Vaz, Marieta Telles Machado, Aldair Aires, Emílio Vieira, Luiz Araújo e Eduardo Jordão. O segundo, os que se distinguiram, acabaram se consagrando como referências nos seus respectivos gêneros. Entre eles estão Miguel Jorge, Yêda Schmaltz, Heleno Godoy e Maria Helena Chein (OLIVAL, 2000).

No que tange à crítica literária, Coelho Vaz afirma haver grandes nomes no âmbito nacional, como Gilberto Mendonça Teles, José Fernandes, Moema de Castro e Silva Olival, Maria Zaira Turchi, Vera Maria Tietzmann, Darcy França Denófrío e outros. Coelho Vaz (2000, p. 36) registra, como base do desenvolvimento cultural de Goiás, o surgimento de

bons escritores, principalmente nos últimos 50 anos do século XX e afirma que “a literatura brasileira feita em Goiás, explorada bem no coração do Brasil, teve início há dois séculos e é uma literatura forte, madura, mostrando sua dimensão universal, irradiando luz cultural à humanidade”.

Visto ser possível chegar a ponderações correspondentes a uma visão histórica do desenvolvimento cultural, tanto da região Centro-Oeste quanto do estado de Goiás, este estudo pretende delinear, nos próximos tópicos, alguns fatores que possam associar **Jurubatuba** a um caráter mais universal sob três aspectos: social, histórico e literário.

2.2 CONTEXTO SOCIAL: JURUBATUBA E O INTERIOR GOIANO

Ao apresentar a leitura de um tempo histórico presente no imaginário do escritor e de uma sociedade, **Jurubatuba** concebe por meio da ficção um Goiás autêntico. Dessa perspectiva, convém refletir até que ponto a fusão de real e ficcional converge para o mesmo caminho, de modo a permitir uma leitura das organizações sócio-espaciais, dos modos de vida, dos costumes, das crenças, dos sistemas de produção, do relacionamento social, das experiências do cotidiano, entre outras.

Como categoria explicativa de identidade e sociabilidade goianas, o sertão aparece inicialmente retratado em **Jurubatuba** como paisagem, mas ganha contornos que o afirmam como espaço peculiar e identitário da sociedade local. De forma sensível e analítica, a partir de vasto conhecimento sobre a realidade, o autor mostra a ruralidade goiana, criando uma situação ficcional na qual as personagens, por meio de seu perfil psicológico e de seu constante envolvimento em conflitos interpessoais e sociais, fazem conhecer o modo de vida da sociedade sertaneja.

É a linguagem elaborada por Carmo Bernardes, a forma peculiar como cada personagem se expressa e percebe o mundo, os outros e a si mesmo, que permitem contextualizar a obra e selecionar os elementos que autorizam refletir acerca da formação dos traços identitários de grupos sociais do interior goiano.

No enredo, o narrador-protagonista relata o roteiro de viagem, a partir de sua saída de Minas Gerais e passagem por Goiás, com destino a Mato Grosso em busca de melhores dias. Nessa trajetória, o protagonista estabelece contato com moradores de Mocaminho e acaba indo para a fazenda Jurubatuba, que estava em festa.

Esse roteiro ilustra de forma incisiva o que resultou da marcha dos bandeirantes para o interior do Brasil e dos posteriores desbravadores que avançavam à procura de pedras preciosas ou de melhor sorte nas posses de terras. Neste caso, Goiás é ponto de referência para tropeiros, comerciantes, mineiros na passagem para o Sul e o Oeste do país.

O autor oferece condições para se refletir sobre a subjetividade dos habitantes do interior de Goiás por meio de referências aos hábitos religiosos e sociais. A simplicidade e o desprendimento do narrador são usados pelo autor para enfatizar como eram feitas as rezas, as procissões e também as festas religiosas. Ele utiliza diminutivos e a oralidade para reforçar elementos subjetivos – como a maneira de cultuar os santos, com bandeiras enfeitadas, estradas arrumadas para a ocasião e outros artificios – e também para instaurar uma linguagem que controla o seu próprio domínio no momento de encontro com o leitor que, para usufruir o texto, deverá ter o que Umberto Eco (1986) denomina de competência intertextual. O texto literário, então, se torna crítico de si mesmo, evidenciando com mais clareza a consciência criadora.

Rezaram o terço e saiu uma *procissãozinha* levando a *bandeira muito enfeitada de fita*, seguindo por uma *estrada capinada e varrida* e, de um lado e outro da estrada, fincaram um poder de estacas. No topo de cada estaca meia casca de laranja cheia de azeite com uma luzerna dentro, boiando. As rezas eram cantadas; na frente da procissão, iam os mais velhos; mais atrás, as moças, separadas dos rapazes (BERNARDES, 1997, p. 1, grifos nossos).²

Relacionados à estrutura religiosa e econômica daquele período histórico, as rezas eram forma de consagração de uma comunidade cristã e também meio de organização e submissão. Note-se a hierarquia subjacente: os mais velhos à frente e moças e rapazes em lugares distintos. Se por um lado, o autor torna explícita a relação de hierarquia, por outro, evidencia traços de uma valorização religiosa do mundo. Neste sentido, o autor aponta para uma possível semelhança entre as antigas festas pagãs e as festas católicas. Na verdade, o autor faz um registro de como eram os rituais católicos e o leitor, por meio de sua competência intertextual, pode fazer outras leituras, entre as quais estabelecer semelhanças entre uma e outra festa. Abre-se um parêntese para delinear o imaginário social imbricado ao contexto histórico-religioso.

Na antiguidade, as festas pagãs eram meio de agradecer aos deuses pelas boas colheitas e safras e foram passando por mudanças, principalmente com o surgimento do cristianismo. Isto levou a uma releitura do que era considerado profano pela Igreja Católica,

² Ao longo da dissertação, a referência à obra analisada de Carmo Bernardes aparecerá sob a forma de abreviatura: Jurubatuba (JU). As páginas citadas são da publicação de 1997, Coleção Belamor.

ou seja, os rituais dos deuses pagãos, antes considerados sagrados pelos povos que os praticavam, foram sendo substituídos pelos dos santos católicos, como maneira, talvez menos violenta, de instituição dos ideais cristãos.

Nietzsche (s.d., p. 23) afirma que durante a Idade Média alemã ainda havia multidões de pessoas movidas pelo sopro da potência dionisiaca,³ cantando e dançando de lugar em lugar, sob a ação do poderio da beberagem narcótica do vinho. Nos dançarinos das Janeiras e do São João reconhecem-se os coros báquicos dos gregos cuja origem se perde, através da Ásia Menor, pela Babilônia, até as orgias sírias. São João, por exemplo, substitui o deus romano Jano, ao qual erguiam-se fogueiras e eram realizadas danças no seu ritual de adoração. Com isso, houve uma apropriação e uma adequação dos antigos rituais.

No romance **Jurubatuba**, de Carmo Bernardes, pode ser visto como esses rituais são atualizados e como a presença da música, da dança e da bebida é aspecto recorrente tanto numa quanto na outra festa. Ressalta-se, deste modo, a bebida como elemento importante para a compreensão do estado dionisiaco da personagem Ramiro. Por meio do olhar de Ramiro, o leitor pode notar que o uso da bebida alcoólica faz o profano entrar em comunhão com o sagrado.

Sizefredo é o que primeiro me representa passando. Não me vê, o samouco, enfronhado que está na devoção e no empenho de amparar com o chapéu a luzinha do toco de vela que já ia para acabar. Tive ímpetos de agachar no chão, catar um toquinho e jogar nele, me anunciando:

– Éh, companheiro! Aqui eu!

Mexi com isto não: assim mesmo zarolho de bêbado – a pois eu não era capaz de parar em pé se não fico atarracado firme na cabeça da sela – tive a compreensão de que era hora de reconcentração e respeito (JU, p. 168).

Contudo, o que se torna pertinente não é apenas demonstrar a origem de uma situação assumida pelo homem religioso das sociedades antigas ou modernas, mesmo como pretexto para mostrar a sobrevivência de uma história sagrada em um tempo moderno. Mas, sim, reconhecer as situações assumidas pelo homem, compreender seu universo espiritual e fazer avançar o conhecimento geral sobre esse homem integrado na sociedade.

Corri o olho ressabiado na rapaziada por ali, felizmente ninguém estava se importando comigo. Feri as cordas, com vagar dei conta de passar um acerto na afinação, sem carecer sair lá pra fora, e meus floreados encheram de alegria o salão iluminado. Caprichei no acompanhamento; quando o sanfoneiro bambeava a munheca os meus acordes tomavam corpo, ação em que as moças volviavam atraídas.

³ Refere-se aqui ao deus Dionisos, assim chamado por Mercúrio, já que na língua de siracusa *nisos* significa coxo – alusão ao estado em que se encontrava Júpiter durante a gestação de Dionisos (MÉNARD, 1977, p. 155). Contudo, há outras versões para o nome de Dionisos.

[...]

O sanfoneiro disse que chamava Romaninho e eu também dei a ele meu nome; demo-nos de amizade. A cada intervalo entretínhamos um pouco e lá uma certa hora indago:

– e essa morena boinha pra dançar? Como é que é o nome dela, criatura? (JU, p. 4).

As características apresentadas nestes excertos associam-se à forma de organização e à vivência da sociedade sertaneja. Portanto, tornam-se elementos indicadores da constituição sócio-cultural da época. Além disso, nesse mundo de palavras, o leitor pode ler o mundo da personagem e decifrar sua existência e, ao mesmo tempo, captar a sensibilidade de um escritor, sua capacidade de enxergar o mundo. Neste sentido, o leitor pode ordenar, na complexidade dos movimentos das personagens, a sua própria existência, criando os seus referentes e abrindo um mundo de leituras.

2.3 MEMÓRIA E FICÇÃO EM JURUBATUBA

Na primeira metade do século XX, na Europa e na América do Norte, as guerras mundiais, as crises econômicas, o fascismo, o nazismo e os processos de descolonização, junto com as críticas ulteriores do capitalismo apresentadas pelos marxistas ocidentais e, posteriormente, pelas feministas, marcaram um novo momento de ruptura com as teorias que alicerçavam as noções de progresso liberal, de crença otimista na racionalidade do homem e de harmonia pela competição. O capitalismo teve que buscar para si outra forma de valorização, antes imaginado como demasiado arriscado para expor sem uma faceta protetora: as forças de mercado, as quais ganharam uma visibilidade teórica que caminhou de mãos dadas com a extraordinária produtividade econômica na década de 1950.

No Brasil, a segunda metade do século XX é marcada pela ditadura militar, exílio político e censura. Particularmente, em Goiás, devido a distância dos grandes centros, o avanço tecnológico era bastante lento e a modernização do território, com a inserção dessa região na vanguarda econômica da sociedade capitalista mundial, foram responsáveis pela alteração das forças produtivas e das relações sociais e trabalhistas no campo.

Tanto no contexto histórico quanto no literário, podem-se distinguir traços da economia baseada na atividade agropastoril, porém tal característica não se qualifica como exclusividade goiana, pois que abrange um vasto território dotado de pastagens naturais propícias à criação de gado, cujos limites vão ao norte da Bahia, passando pelo Triângulo

Mineiro, e chegam até Mato Grosso, de onde partem os rebanhos rumo aos frigoríficos. Nas obras representativas dos escritores dessa região assinalam-se traços comuns, evidenciando componentes culturais idênticos, no encontro entre mineiros e goianos.

Nesse sentido, gera-se o preconceito de se pressupor que toda a literatura produzida em Goiás é marcada pelo regionalismo, mas num enfoque aliado a um tipo de ficção de âmbito localista, que explora paisagens, costumes, tipos humanos e, sobretudo, um linguajar falseado que se atribui às populações do interior do país, o dialeto caipira. Há que se levar em conta que literatura é ato social e a história literária é o registro da literatura como experiência coletivizada. Corrobora-se com o pensamento dos críticos literários Wellek e Warren (1971, p. 65-66), o fato de que “dentro de cada literatura nacional levantam-se problemas similares, no que respeita ao exato papel desempenhado por cada região e por cada cidade. [...] Poder descrever a parte exata que pertence a cada contributo corresponderia a conhecer muito daquilo que vale a pena ser conhecido no conjunto da história literária”.

No que tange ao romance investigado, pode-se elencar dados importantes para o estudo histórico-geográfico das cidades do interior de Goiás. Em **Jurubatuba**, a paisagem cultural é concebida como representação e constituída simbólica e, em parte, inconscientemente, como pode ser registrado no excerto abaixo pelo traçado das ruas e a disposição das casas. O peso da ruralidade na auto-imagem da identificação local e a visibilidade dos efeitos da extração do ouro e pedras preciosas e, depois, sua escassez, corroboram a idéia de que as características provincianas estão ao lado de imagens da formação da cidade como externalização da organização espacial que dialoga com aquilo que o homem tem de mais individual: sua consciência.

O Mocambinho era um arraial que ficou entanguido todo o tempo, depois que o ouro das garimpagens em Goiás entrou em diminuição, mas quando passei por lá, aquela vez, o lugar estava tendo novo progresso. Ruas alinhadas eram só umas tantas, com o largo da igreja em delimita. O mais era um desparrame, que não definia alinhamento, anarquia de povoamento escrito a uma terreirada de estrume de gado num malhador. Só umas poucas casas que não eram de duas ou mais portas na frentle, como coisa que o povo de lá era só de gente inclinada a mexer com negócio, botar loja e venda (JU, p. 49).

Bastante patente, nesse trecho, o declínio dos arraiais depois da febre do ouro. Muitas cidades do Brasil Central deixaram até de existir, ao passo que outras conseguiram estabilidade com a pecuária, a agricultura ou comércio. Nessa época, Goiás é passagem do

nordestino para o Sul e o Oeste do país, e espaço vazio ainda à espera dos desbravadores vindos de toda parte.

Entretanto, a literatura brasileira do início do século XX trouxe novas angústias e novos projetos expostos pelos escritores, obrigados a definirem-se na trama do mundo contemporâneo. Em 1922, época em que acontece a Semana de Arte Moderna, o movimento modernista está implícito na evolução da literatura, assim como outros fatores sociais como a modernização do Brasil em decorrência da industrialização e da urbanização. Os movimentos reacionários, como a ditadura militar, também marcam o processo evolutivo dessa literatura, pois esta manifestará, através de seus textos, o posicionamento assumido e os ideais com os quais se compromete.

Alfredo Bosi (1994, p. 263) assegura que o Brasil depois de 1920 ambiciona uma descida à linguagem coloquial, à sintaxe dos regionalismos e à brasilidade da paisagem local. Entretanto, imbricados a esses fatores, há os escritores mais afastados do apelo modernista. Daí Bosi optar por dois momentos no período de 1930 a nossos dias: de um lado, o regionalismo, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna; e de outro, o romance introspectivo, a sondagem psicológica.

Nessas duas vertentes, muitos escritores conseguem responder às inquietações do leitor jovem e exigente à procura de uma “palavra carregada de húmus moderno e, ao mesmo tempo, capaz de transmitir alta informação estética” (BOSI, A., 1994, p. 386). Contudo, essa maneira de sistematizar as obras como regionalistas ou introspectivas não é a mais adequada para o estudo que se pretende. Há obras, como **São Bernardo**, publicada em 1934, por Graciliano Ramos (1994), mescladas pelas duas vertentes, isto é, trazem características regionais e de sondagem psicológica.

Em nota editorial da edição da UFG, lançada em 1997, a editora corrobora a preciosidade do material lingüístico de que **Jurubatuba** se constitui, ocultada por aparente singeleza narrativa. Todavia, a singularidade lingüística representa um desafio ao leitor, visto possuir, entremeada, uma visão de mundo complexa e significativa, proveniente da maneira como o autor resgata os detalhes mais simples da paisagem local e humana.

O texto, bastante descritivo, herança do Realismo/Naturalismo, e com nítidos traços do romance social de 30, de índole regionalista, não só pela descrição de costumes, mas também pela fala popular das personagens, pronunciada no interior de Goiás, lembra a prosa eloqüente da visão antropológica de Hugo de Carvalho Ramos.

As personagens, embora fictícias, parecem reais, traduzem, transgridem, sugerem, vivem as mais diversas e difíceis relações humanas. Elas expõem, por meio de gestos e

sonhos, as misérias e grandezas do ser. Do mesmo modo que Hugo de Carvalho Ramos compõe o interior goiano, por meio de elementos como as tropas, as boiadas e o cenário, Carmo Bernardes descreve a paisagem e as personagens com verossimilhança.

O escritor de **Jurubatuba**, como o autor de **Tropas e boiadas**, mostra as superstições e crenças populares: “Quanta assombração uma criatura cismada pode ver, andando sozinho num ermo daquele, de noite?... É só o medo crescer e todo vulto de coisa à toa cresce também em fantasmagoria” (JU, p. 207).

Compare-se o trecho anterior com este do conto “À beira do pouso” de Hugo de Carvalho Ramos (1998, p. 40): “– Por isso mesmo, os dois pretos arcados, eram seus quartos escuros e a rede de defunto, a barriga malhada. Como o carreiro era fundo e apertado, ela não tivera por onde torcer; o escuro, a solidão daqueles lugares e – pra tudo dizer – o medo, fizeram o resto”.

Há vários pontos confluentes nas duas narrativas, como a oralidade, a descrição da paisagem local, alguns “causos” contados, como a referência a tatus que profanavam túmulos ou a denúncia da ação do homem na natureza, com as queimadas ou o desmatamento, recorrentes por aquelas paragens. Presente, também, os mandos e desmandos dos antigos coronéis ou dos grandes latifundiários.

Se de um lado, certos aspectos de **Jurubatuba** estão relacionados ao romance social de 30, como o patriarcalismo regional, as intrigas por terra, a revolta contra um sistema de dominação injusta, de outro, o modo como se apresenta o narrador-protagonista dentro da história colabora para a fusão entre plano do discurso (enunciação) e plano da fábula ou diegese (enunciado).

No caso de **Jurubatuba**, a personagem Ramiro Antunes Martins de Novaes nos conta os dois anos vividos na fazenda de Simeão Bueno, cujo nome dá título à obra. Nesse ínterim, vive um impasse amoroso com Ermira, de quem não consegue se desprender e, por isso, se submete aos caprichos dessa mulher.

Pode-se perceber que o Ramiro que nos conta a história não é o mesmo que a escreve, ou seja, como afirma Roland Barthes (1974, p. 49) “quem fala não é quem escreve e quem escreve não é quem é”. Contudo, Ramiro exerce duplo papel: é agente de ações, portanto personagem ligada ao plano do enunciado; e é também sujeito do discurso, desta maneira está ligado ao plano da enunciação.

Larguei ali, nos altos da Serra do Tombador, as mazelas do meu passado e descii, ganhei o baixadão do Araguaia, com um julgamento das pessoas e das regras do mundo muito adverso do que eu pensava antes, compreendendo que a maldade está

muito mais com o julgador do que com o julgado. Dissera adeus à Jurubatuba e, como cobra, mudei a casca, larguei pra trás o que eu era para ser o que hoje sou (JU, p. 272).

O eu, sujeito de “larguei”, e o eu, sujeito de “sou”, identificam a mesma personagem Ramiro, protagonista do romance. Só que o primeiro eu pertence ao plano do enunciado, pois se refere à estada de Ramiro na fazenda Jurubatuba e o relacionamento amoroso vivido com Ermira, ao passo que o segundo eu, sendo sujeito do discurso, está relacionado com o plano da enunciação. É ele quem conta os fatos.

O Ramiro narrador é a personagem quando relembra um episódio marcante de sua vida passada, dirigindo-se a um interlocutor, colocado como destinatário da enunciação. O Ramiro do passado é a personagem colhida no ato de viver a aventura amorosa e clandestina com Ermira.

Da diferença temporal entre presente e passado decorre a fragmentação do eu da personagem: psicologicamente, o eu que narra agora não é o mesmo que viveu os fatos no passado. Marcel Proust (2001) sugere que o tempo é perdido, porque o passado não pode ser recuperado em sua integridade.

No momento da lembrança, os fatos são revisados pela mente à luz das experiências posteriores aos acontecimentos. Para Proust, o tempo da história é um tempo irrecuperável, ao passo que o passado pode vir à tona em qualquer momento. A memória, tendo como suporte as sensações, é o instrumento por meio do qual se pode chegar à constância do eu.

É desse modo que em **Jurubatuba** se constrói a narrativa. Ramiro nos revela suas impressões mais íntimas. Tome-se, por exemplo, um trecho em que ele reflete sobre como eram as coisas e os fatos vividos e dos quais agora tem certa distância temporal.

É capaz que a cozinha não fosse tão grande. Hoje é que penso que era. Tenho botado sentido que em minhas recordações as coisas e os sucessos avultam de proporções à medida que os anos passam. Perdem em minudências e aumentam nos contornos. Tudo aquilo que voltei a conferir, passado anos depois, me acachapou de decepções, porque nada encontrei naquelas proporções que figuravam na memória. Tudo diminuiu muito em grandezas. Casas viraram caixa de fósforos, rios se resumiram em grotas, virou insipidez tudo o que era presença grada.

Vamos que a varanda, o fogão, as panelas e o resto na Jurubatuba não fossem assim tão desmesurados como hoje penso, mas isto não altera em nada este caso. O certo é que Ermira tinha os olhos estancados, fazia um dengue mangoso no andar e no dizer as coisas e exercitava uma força descomum de sedução. Quem sabe ela não era assim nada? (JU, p. 61-62, sic).

Os trabalhos de certos estudiosos, em particular os de Eclea Bosi, têm tentado decifrar a memória. Esse esforço é premiado pelo número de obras que abordam tal assunto. “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios” (BOSI, E., 1994, p. 50).

A autora assegura que o papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é sobretudo o de colher e escolher, dentro do processo psíquico, justamente o que não é a consciência atual, trazendo à sua luz. Logo, a própria ação da consciência supõe o outro, ou seja, a existência de fenômenos e estados infraconscientes, que costumam ficar à sombra. É precisamente nesse reino de sombras que se deposita o tesouro da memória.

O que Carmo Bernardes faz em **Jurubatuba** vai muito além do que se pode considerar como romance regionalista. Ao narrar a história mais premente do ser humano: a história de suas emoções, o autor insere as personagens em um espaço e tempo sem dimensões. É o que se pode denominar de espaço e tempo da memória. Os caminhos diversos escolhidos pelas personagens para enfrentar essas emoções fundamentais tecem a trama de uma história profundamente humana.

Aliás, convém referir que grande parte da obra de Carmo Bernardes é memorialista, incluindo nesse universo contos, crônicas e prosas. Pelo menos dois livros dele, **Força da cheia** e **Quarto crescente**, são denominados pelo autor como de “relembraças”, pois trazem na capa tal designação. Contudo, quem tece comentários a respeito disso é Braz José Coelho, no prefácio da segunda edição de **Quarto crescente**. Ele assinala com propriedade que Carmo Bernardes tem o poder de espantá-lo, mas que “o espanto maior apareceu-nos com os dois últimos livros autobiográficos, os quais chama de *relembraças* e, tão sábia e metaforicamente, pois se trata de literatura, relaciona às fases da lua: **Força da nova**, **Quarto crescente** e já vem por aí um **Quadra da cheia**” (BERNARDES, 1986, p. 19, grifo nosso). Braz José Coelho prefacia a obra com o seguinte título: “Carmo Bernardes e a recuperação da memória”, numa clara menção à importância que o escritor delega à memória. Isso demonstra o imaginário de Carmo Bernardes em relação à lembrança, assunto tão importante, impregnado no inconsciente do artista tanto quanto o próprio ato de escrever:

[E]ste relato é descompromissado. Arrastará sem método, sem tempo cronológico, gaguejado, gangorrado. Se lá vou mastigando relembraças de meio século recuado, e se cruzar na minha mente um fato dos dias presentes a que eu queira dar importância, e me der a sapituca de pular pra cá, pulo sem o menor constrangimento. Recuso-me a andar dentro de um beco com a técnica me afivelando tapa na cara,

feito burro de carroça. Se as lembranças me acodem tumultuadas, tumultuadas vou largando-as, tranqüilamente (BERNARDES, 1986, p. 28-29).

Nelly Alves de Almeida, na orelha de **Rememórias I** (BERNARDES, 1966), diz o seguinte sobre a produção literária de Carmo Bernardes: “[Ele] traz lembranças de um meio que se arraigou, por vivências anteriores, em seu subconsciente e cujos matizes ele lança em suas páginas”. Pedro Nava, na apresentação de **Idas e Vindas** (BERNARDES, 1977, p. 8), afirma que “Em Carmo Bernardes sente-se a fala do povo mas tornada literária, por um mestre da memorialística do conto e do romance”. Portanto, pode-se perceber que o autor não expõe apenas a vida das personagens ou traços autobiográficos, mas apresenta um painel de conteúdo humano sociocultural de um passado resgatado por uma linguagem que reflete a realidade das condições da vida humana que não se constitui apenas de materialidades, mas de sonhos, fantasia, desesperanças, tristezas, angústias e procuras sem fim.

É neste universo espacial e temporal da memória que o autor recorta e recria, num duplo processo de evolução, linguagem e humanidade. No romance **Jurubatuba**, para contar as suas lembranças, o autor adota uma técnica de narrativa pertinente ao tema e ao gênero: nem sempre coloca os fatos numa seqüência lógica, mas nunca perde a coerência, pois preserva o elo entre todas as idéias.

2.4 A PARATOPIA EM JURUBATUBA

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1974, p. 298) afiança que

[o] romance escrito em primeira pessoa oferece modalidades bem distintas: ou o eu do narrador conta e descreve acontecimentos em que tomou parte como comparsa ou de que teve conhecimento, sendo o primeiro plano da obra dominado por outra personagem, o herói do romance; ou o eu do narrador se identifica com a personagem central do romance, transformando-se este numa espécie de diário íntimo, de autobiografia ou de memórias. É geralmente uma narrativa de caráter introspectivo, que concede uma atenção particular à análise das paixões, dos sentimentos e dos propósitos do protagonista, descrevendo não só a representação dos meios sociais, mas também, em certa medida, a caracterização das outras personagens. Essa técnica revela-se, com efeito, especialmente adequada para o devassamento da subjetividade da personagem central do romance, uma vez que é ela própria que narra os acontecimentos e que se desnuda a si mesma. As mais sutis emoções, os pensamentos mais secretos, as frustrações e as raivas, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é confessado ao leitor pelo próprio homem que viveu essa história. Esse tipo de romance, dominado pela figura do narrador, apresenta em geral a história de uma

única aventura, quase sempre uma aventura sentimental decorrida na juventude, e de fundas ressonâncias na vida íntima do narrador (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 298).

Esse é o caso do narrador do romance **Jurubatuba**. Ele nos revela sua intimidade e com ela o crime cometido contra seo-Simeão, marido de Ermira. O ponto de vista de Ramiro se alterna entre a visão que ele tem dos fatos e os sentimentos apresentados por outras personagens, por meio de diálogos. Mas tudo isso seria reduzir a obra a mero expediente: um crime passional.

Todos os companheiros da companhia estavam prevenidos com capa, e o tempo com jeito de chover mais tarde, menos ela que não conduzia nem um guarda-chuva. Minha maior baixeza foi aí. Fiz o papel de um cachorro, que mesmo desfeitoado, espezinhado com a ingratidão, ainda lambe os pés do amo. Fui lá nos meus arreios, desafivelei meu capa com a capoteira e tudo e corri atrás da caravana, amarrei ele na garupa dela, lá longe já, no caminho. Os cavaleiros foram andando, Hosana me fitou com olhos morteiros, falei baixinho a Ermira, para que ninguém escutasse:

– Vai com Deus, amor!

Recebi um muxoxo como despedida, e foi a derradeira vez que botei minhas vista naquela ingrata.

– Será o quê que ela foi fazer no Mocambinho, assim tão depressa?

Romaninho largou um gemido de desprezo e falou assim que não era mais do que dar bens a inventário, em antes que os credores de dívida sem documento avançassem no gado e nos bois de carro. E concluiu com um ditado:

– O homem e o porco, companheiro, só depois de morto (JU, p. 249).

De acordo com Dominique Maingueneau (2001), para relacionar o escritor ao seu espaço institucional que é a obra, há uma força de tensão entre a individualidade criadora e a sociedade que o constitui.

A literatura como configuração institucional condiciona os comportamentos, mas, para criar, o escritor deve explorar esse condicionamento e interferir nele. As obras emergem em percursos biográficos singulares, porém esses percursos definem e pressupõem um estado determinado do campo (MAINGUENEAU, 2001, p. 45).

Para Maingueneau (2001, p. 45), não importa como o escritor leva sua vida, se frequenta certos lugares para ser um criador, o que importa é a “maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época”. Durante a produção do romance **Jurubatuba**, Carmo Bernardes mostra-se ciente da sua labuta como escritor, a qual considera uma batalha:

Ontem, 19, conclui a primeira parte dum livro que estou escrevendo. [...] Se eu vencer essa batalha serei autor de mais um livro, a que pretendo dar o título de “Jurubatuba”.

Tudo quanto é escrito meu é encravado, não rende. Quando posso botucar o dia inteirinho, dou por muito feliz se consigo dar prontas 3 laudas datilografadas. Por isto desconfio que não regulo muito bem da idéia nada. Do contrário já teria cuidado de caçar um ofício que preste, não ficaria aqui sofrendo o que sofro nesta labuta de escrever inzonas.⁴

O autor conhece as dificuldades para se firmar no cenário literário. Tanto que em diário datado em 1º de janeiro de 1968, desabafa: “Acho tão sem futuro a literatura, principalmente hoje em dia quando vivemos num mundo prático, ninguém tendo tempo a perder com leitura de ficção. Procuo a danar e não encontro no pensamento quem iria ler um livro meu”. Apesar das dificuldades, o autor soube gerir o que Maingueneau chama de paratopia do escritor,⁵ e essa gestão além de participar da criação, está presente na obra.

A literatura se faz da relação que existe entre os acontecimentos sócio-históricos e os fatos textuais, ou seja, texto e contexto se relacionam, imbricando elementos internos e externos à narrativa. Neste aspecto, o contexto da obra é visto como campo onde o escritor se posiciona. No entanto, enquanto enunciado, a obra também implica um contexto: a narrativa assumida por Ramiro, inscrita num tempo e espaço que compartilha com o narratário. Apesar de não mais viver na fazenda Jurubatuba, Ramiro conta a alguém a história vivida naquele lugar. O leitor não sabe em que lugar está Ramiro quando ele conta a história, mas sabe da existência de Mocambinho e da fazenda Jurubatuba por meio de seus relatos.

O público não consome apenas a história, inscreve-se no cenário que, proporcionando essa história, atribui-lhe um lugar imaginário. A cenografia pressuposta em **Jurubatuba** constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo.

Tenho bem em lembrança que o caminho de santiago, naquela quadra, estava pendido para o sul, e parte dele era fanada por um cocuruto de montanha. A *montanha* me representava como se fosse um paredão enconcado vedando o baixadão da Jurubatuba e, vista àquela hora da noite, impunha austeridade, porque dava a semelhança de um monstro sisudo envolvido em pluma cinzenta (JU, p. 6, grifo nosso).

Este trecho remete a uma leitura que vai além da forma, conferindo a todos os detalhes a beleza de um sentido e a profundidade de um universo. A montanha é elemento que simboliza a vida do homem e também símbolo do desejo de iniciação, ao mesmo tempo que

⁴ Fac-símile do diário do autor (JU, p. 9).

⁵ O escritor é alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um lugar verdadeiro. Para Maingueneau (2001, p. 28), a literatura define a si mesma um lugar na sociedade, mas não um território. Ou seja, a “pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia”.

das suas dificuldades. Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 619), “um ponto culminante de uma região, o cimo de uma montanha [...] simbolizam o termo de evolução humana e a função psíquica do supra consciente, que é precisamente conduzir o homem ao cume de seu desenvolvimento”.

Para alguns povos, a montanha pode ser destacada como fronteira entre o céu e a terra, como local de morada dos deuses, de oferenda e de rituais de magia. A recorrência da representação da montanha no livro de Carmo Bernardes fica patente em vários trechos, como este:

O ar parado, sem nenhuma alegria, mas quando apresentava uma brecha no mato virgem, dando condições de se avistar a largueza do mundo, era apazível demorar espiando as costaneiras do lado do poente, encaroçadas de serra. Só que a gente não distinguia bem se aqueles cocorutos eram *montanhas* mesmo, no real, ou se pestanas que a bruma seca, às vezes, forma, assim de tardezinha, quando vai dando do meio para o fim do verão (JU, p. 29, grifo nosso).

Jurubatuba deixa transparecer a forma primitiva de iniciação com a qual possui uma analogia estrutural e simbólica. A finalidade da iniciação, quaisquer que sejam os cenários ou as disposições que regulam os ritos, é permitir ao ser humano transcender seu estado anterior, atingindo, através do contato com o sagrado, uma verdadeira transmutação.

Sob o aspecto mítico, fora do enfoque religioso, pode-se perceber um parentesco entre os ritos iniciáticos e a obra literária, que apresenta situações fundamentais da vida humana: revela a nostalgia da origem e o desejo de uma renovação definitiva e total da existência. Os sofrimentos e obstáculos vencidos pelo protagonista não diferem das peripécias que as personagens de antigas e modernas epopéias, romances e novelas tiveram que superar para se tornarem heróis.

Pode-se afirmar que tudo começa quando Ramiro vê Ermira: “Fui lá nos meus arreios, peguei o capa e vesti. Apalpei com o pé no esterco, atrás do pau deitado, achei minha garrafa de pinga, virei o fundo dela pro céu, bebi quase tudo, e o semblante da moça não me saía do sentido” (JU, p. 6).

Várias passagens do texto indicam o caminho percorrido pela personagem-protagonista, incluindo essa descrição que Ramiro faz dele mesmo, importante para se construir o perfil do narrador-protagonista:

Venho reparando que as pancadas que tenho levado na alma deixam para doer é depois. Na hora, tudo passa sem deixar moça. Depois é que as más impressões vão requentando e assoberbando e fico assim, como eu digo: delirado.

Natureza de panela de barro a minha. Panela de barro é que é assim: depois que o fogo apaga é que a fervura braba começa a subir.

Escancarei um bocejo demorado, meu queixo doeu, minhas juntas estralaram. O sol nascia arejado, o estrume fresco do gado fumegava, a criação miúda saracoteava no terreiro. Sacudi o estremunhamento, o Dingo aí rente comigo, e as lembranças daquelas coisas que Ermira fez comigo pegaram a chegar, esvoaçantes, no meu entendimento. Escutei falas de Sizefredo, a identidade dos seus engolimentos e, devagar, fui recompondo os fatos, até que o mundo em derredor entrou em ordem e se definiu (JU, p. 60).

Depois, a descoberta que Ermira era casada e início dos sofrimentos:

– Me conta uma coisa, Belamor: esse homem só tem essa filha?

Íamos os dois andando emparelhados, tocando os bezerros. O menino esbarrou, fazendo de conta que não estava me entendendo. Aí desconfie, mas era tarde demais para botar remendo. Agüentei o batido e repeti a dose:

– E aquela moça? Não é filha dele?

– Nhor não. É, é a mulher dele (JU, p. 78).

Sem conseguir controlar suas vontades e desejos, Ramiro sucumbe ao assédio da moça: “Meu corpo nunca tinha encostado, a fim de desfruto, em nenhuma mulher de alguma formosura. Meus passos não iam além das pontas de rua, na poeira dos puxa-faca, onde a pedra infernal e o iodureto têm extração” (JU, p. 96). Ermira o inicia em sua nova vida:

Perdemos tudo quanto foi medida de perigo. Quando assustamos, já fazia era horas que estávamos chiando e aloitando aos trombolhões ali mesmo no assoalho nu. Finalizava, ela ficava depois oito de hora quietinha, porém abraçada comigo firme, nós dois afundando o peito um do outro com a respiração agitada, até que ela ia de novo me insultando, dizíamos boca a boca um bando de juramentos e, logo, tornávamos a ferrar a mutuca e era outra esbórnica (JU, p. 97).

Depois de sofrer humilhação, raiva, ciúme, despeito, por conta de Ermira não se decidir entre ele e seo-Simeão, Ramiro resolve dar um jeito naquela situação e envenena o rival. Após a morte do marido, Ermira vai para Mocambinho dar bens a inventário e tentar descobrir quem envenenou Simeão. Então, Ramiro “enxerga” que a perdeu. Ele deixa a fazenda Jurubatuba sem se despedir de ninguém, no caminho encontra um homem chamado Ariana de Guimarães, que cede a ele um capa e lhe dá nomes de pessoas que ele poderia procurar para arrumar trabalho.

A partir desse momento, Ramiro consegue ver tudo o que lhe havia acontecido e percebe que no mundo não há somente mesquinhez, ambição e vileza. Havia pessoas generosas como aquele homem. A visão negativa do mundo e do homem, pela qual tudo é maldade e sofrimento, e a conseqüente descrença numa possibilidade de melhora se transformam.

Mediante tão generosa atitude, senti um embargo pesado no peito, fiquei caminhando na chapada pra lá e pra cá, pensando assim: “sim, senhor!...” Até aquele dia eu não tinha encontrado alma tão aberta. Todo ser cristão que eu havia conhecido era mesquinho, ambicioso, safadíssimo.

Larguei ali, *nos altos da Serra do Tombador, as mazelas do meu passado e desci, ganhei o baixadão do Araguaia, com um julgamento das pessoas e das regras do mundo muito adverso do que eu pensava antes, compreendendo que a maldade está muito mais com o julgador do que com o julgado. Dissera adeus à Jurubatuba e, como cobra, mudei a casca, larguei pra trás o que eu era para ser o que hoje sou* (JU, p. 272, grifo nosso).

Neste caso, faz-se uso, novamente, dessa citação para se configurar a questão da identidade. Pode-se concluir, portanto, que toda a narração do rito iniciático em **Jurubatuba** é configurada por representações imagéticas da realidade, fato que leva a perceber um diálogo entre a palavra e as imagens dela abstraídas. Ramiro, ao deixar para trás a fazenda Jurubatuba, morre para a paixão por Ermira e nasce para uma nova vida. Nesse diálogo, o “eu” tece o seu outro, o seu duplo, fato que revela a importância de se visitar, de se acolher pela palavra, e os leitores não são meramente testemunhas desse reencontro do eu; são, sobretudo, um olhar que não sai dos limites desse texto sem antes contemplar a possibilidade de metamorfosear-se por meio da palavra.

3 A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM E DAS PERSONAGENS

O objetivo deste capítulo é a análise de procedimentos estruturais que expressem a literatura, a sociedade e a psicologia goiana e brasileira presentes em **Jurubatuba**, para mostrar a construção narrativa do romance de Carmo Bernardes. Não se almeja um estudo exaustivo da obra carmobernardiana, mas tão-somente estabelecer interpretações que possam indicar novos caminhos de leitura a respeito da organização da linguagem e das personagens de **Jurubatuba**.

Com vistas a acentuar as características regionalistas e universais, pretende-se, num primeiro momento, uma leitura da linguagem e do estilo de **Jurubatuba**. Esse tipo de leitura busca uma abordagem menos reducionista, mostrando o viés estilístico e a visão literária do escritor, realçando o seu espírito realista, de observação e conhecimentos dos costumes locais.

Num segundo momento, far-se-á uma análise comparativa das personagens Paulo Honório⁶ e Ramiro, sondando seus modelos de vida no decorrer do percurso textual. A meta é analisar e interpretar a obra literária investigada, deixando transparecer a especificidade de **Jurubatuba**, tal como acontece a **São Bernardo** no cenário literário brasileiro. Aliás, cabe ressaltar, que o romance de Guimarães Rosa destaca-se por fundir regionalismo e introspecção como elementos renovadores da estética literária brasileira.

Em seguida, mostrar-se-á espaço e tempo na narrativa de **Jurubatuba** e aspectos ligados às personagens. Tais aspectos estão concatenados à conduta das personagens, seu modo de ser e sua própria existência. Neste sentido, propõe-se uma abordagem das personagens, considerando a tradição do estudo da personagem de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld dentre outros.

⁶ Paulo Honório é personagem do romance **São Bernardo**, de Graciliano Ramos.

3.1 LINGUAGEM E ESTILO EM JURUBATUBA

Como expressão de estilo, Carmo Bernardes capta hábitos, termos de dialeto, paisagens, que provocam recordações e imagens precisas. A expressão da linguagem e a capacidade de lidar com elementos locais fazem a narrativa carmobernardiana transcender o dado local. Neste sentido, pode se medir o valor de **Jurubatuba** no cenário nacional. A linguagem apresentada na obra investigada mostra uma sólida contextura entre o tema escolhido e a cadência bem marcada das frases, entre o perfil físico e moral das personagens, criando-se uma identidade completa em torno do ambiente da fazenda.

A arte verbal praticada pelo escritor, goiano de coração, mostra conhecimento e intuição do seu poder. As imagens não se destacam do texto como recursos literários, pois surgem com naturalidade, exigidas pela necessidade de criar uma impressão, sem auxílio de longas explicações ou de raciocínio, como neste excerto: “Atirar num bicho – não, eu não pretendia. O que me seduzia era a idéia de aplicar a lanterna na cara dos veados, só pelo prazer de ver os olhos deles virar luzerna” (JU, p. 27).

Para Moema Olival (1971, p. 82), a língua é aspecto relevante para a captação da beleza literária do texto: “No falar popular e na literatura regional que o expressa, vamos notar certo tipo de construções sintáticas que parecem criadas pelo brasileiro e que não passam de constatação de nossa grande capacidade conservadora”.

Na produção literária regionalista, podem-se notar aspectos folclóricos e tradições populares. Além disso, essa produção serve como fonte de estudo às pesquisas lingüísticas e filológicas, pois traz, curiosamente guardadas pelo povo, construções desaparecidas na língua literária. Neste sentido, o aspecto estilístico é ferramenta indispensável para mostrar a manifestação espontânea da cultura de determinada região, trabalhada pelas mãos hábeis dos escritores regionalistas.

Característica que se deve considerar como expressão de maior vitalidade do regionalismo em Goiás é a constante preocupação de seus escritores em renovar métodos e técnicas. Renovação que se processou sempre de acordo com a própria “evolução” da literatura brasileira. Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, Eli Brasiliense, Leo Godoy Otero, Basileu Toledo França, Bariani Ortêncio, Carmo Bernardes renovam métodos e técnicas, buscando linguagem nova e adequada aos tempos, remexendo na própria estrutura da composição.

Além de expressarem um conteúdo de conformidade com a realidade brasileira, esses escritores construíram vigorosa e corajosamente os fundamentos da grande literatura que surgia no Planalto Central. Portanto, o que mais se destaca na trajetória do regionalismo goiano é a capacidade demonstrada pelos escritores de efetivar essas renovações, a exemplo do que faz Carmo Bernardes no uso de neologismos, emprego de sufixos e formas verbais alteradas foneticamente por aférese ou prótese, típicas do linguajar coloquial.

No caso de **Jurubatuba**, segundo Gilberto de Mendonça Teles (1971, p. 95), o aspecto mais “substancial é o aproveitamento de uma linguagem vigorosa, estilisticamente sugestiva e mantida numa consistência de tom dificilmente encontrada entre os escritores de Goiás. Nisto, aliás, Carmo Bernardes se aproxima – e às vezes supera – Hugo de Carvalho Ramos”. Ainda de acordo com Teles (1971, p. 95), ambos os escritores, mesmo tratando de tipos populares e utilizando termos típicos do falar goiano, não se perdem no pitoresco e nem se deixam levar por um falso realismo lingüístico.

Para Eli Brasiense (1971, p. 85-87), “este é o sentido principal da literatura regionalista, sem caricaturar o homem, sem transformá-lo em vilão ou herói de circunstância. [...] O regionalismo é realismo verdadeiro. Representa os acontecimentos e as criaturas neles envolvidas sob seu aspecto exato, sem esconder nenhum detalhe”.

Em **Jurubatuba**, Carmo Bernardes movimenta o vocabulário, num laborioso processo de escolha, soltando a palavra no momento exato, de forma que a construção adquira valor expressivo. A linguagem, para o escritor Carmo Bernardes, não é simplesmente a língua gramaticalmente representada, mas é o uso dinâmico de elementos lingüísticos que dão ao falar da comunidade uma expressão única, que a dinamiza e a torna singular. No entanto, a singularidade lingüística representa um desafio para o leitor.

O sol já havia pendido bem do meio-dia, a boiada sapateava, desinquieta, num sintoma de varada de sede. O carreiro enganchou na orelha o toco de pito, perguntou minha graça, eu dei; perguntei a dele, ele deu; e aí ele mandou a tralha, dizendo vamos com deus e Nossa Senhora, e nós saímos (JU, p. 26).

Ao utilizar expressões como as usadas no excerto anterior, o narrador assume o lugar de quem vive naquelas paragens. O autor imprime à narrativa um caráter de verdade às ações da personagem, integrando-a ao ambiente em que acontece a história. Os dizeres populares, próprios da oralidade de determinada comunidade lingüística, aproximam o leitor do espaço textual.

A riqueza de expressões e itens lexicais, criados pelo autor ou trazidos diretamente da oralidade, muitas vezes, com palavras reescritas auditivamente, soma-se ao esforço para conservar a prosódia que o escritor registrou: frechou (p. 2, linha 25), malinagem (p. 2, linha 25), escritinho (p. 2, linha 27), afoiteza (p. 3, linha 7), dorzona (p. 3, linha 16), calças rebimbadas (p. 3, linha 17), maginar (p. 5, linha 18), candeeiro (p. 9, linha 11), impruibido (p. 12, linha 9), engulidelas (p. 21, linha 21), caracolado (p. 22, linha 18), aquiloutro (p. 22, linha 27), rijume (p. 74, linha 19), esgoelar (p. 247, linha 27), entre outras.

Formas verbais, típicas da linguagem coloquial, são facilmente encontradas: panhei (apanhei, p. 4, linha 11), tiçaram (atiçaram, p. 21, linha 1), brear (p. 24, linha 27), atrepou (trepou, p. 25, linha 18), beiradeando o beiral (p. 37, linha 5), amonta (montar, p. 249, linha 1), garrava – garrou (agarrava – agarrou, p. 251, linha 2), arrochura (arrocho, p. 253, linha 23), banasse (abanasse, p. 269, linha 21), sobiava (assobiava, p. 270, linha 25).

A fala do narrador carmobernardiano apresenta características próprias, sendo mais evidente a marca da oralidade através de construções sintáticas mais livres, próprias do coloquialismo, como as formas verbais apresentadas anteriormente misturadas e confundidas com neologismos ou arcaísmos, a exemplo de mexilhar (p. 36, linha 25, significando mexer com provável inflexão de mexilhão ou mexelhão); furupa (p. 38, linha 9, bagunça); ganhame (p. 75, linha 5, ganha-pão, ganho, trabalho de que alguém vive), dentre outros. Ainda que as ações se situem em um tempo indefinido e que a linguagem aponte para um tempo passado, percebe-se que o narrador é contemporâneo. Com o olhar nostálgico da memória, o narrador confronta passado e presente e este parece ser um dos grandes méritos da obra ficcional de Carmo Bernardes.

O modo que o escritor utiliza para desenvolver a temática sugere um ângulo novo de expor assuntos velhos, integrando-se no universal. Sobre essa maneira de desenvolver a temática, torna-se pertinente citar a reflexão de Antonio Candido (2002a) sobre o conceito social de função da literatura. De acordo com o crítico literário, as correntes mais modernas se preocupam mais com o conceito de estrutura, que suscita novos campos para a literatura como força humanizadora, ou algo que exprime o homem e depois atua na sua própria formação. Para o crítico, isto acontece porque no estudo da obra literária há dois momentos: um momento analítico, que deixa em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, que reforça uma concentração da obra como objeto de conhecimento; e um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana.

Para tanto, Antonio Candido destaca no regionalismo, o seu viés de tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais. No entanto, segundo o crítico, a convenção normal da literatura puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. Por isso o regionalismo deve estabelecer uma relação entre estes dois aspectos e se tornar instrumento de transformação da língua e de revelação da autoconsciência do país. Por outro viés, pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento.

Para exemplificar, Antonio Candido (2002a, p. 87) retoma dois grandes escritores que “se conheceram e se estimaram: Coelho Neto (1864-1934) e Simões Lopes Neto (1865-1916)”. O primeiro recorre ao que Antonio Candido denomina de “centauro estilístico” ou uma técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância entre autor e personagem. O regionalismo de Coelho Neto mostra a dualidade estilística predominante entre os regionalistas, que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto, e nos momentos do discurso direto reproduziam o vocabulário e a sintaxe do homem rústico.

Contrastando com o caso de Coelho Neto, tem-se a obra literária de Simões Lopes Neto, toda desenvolvida dentro do regionalismo. Simões Lopes Neto começa por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rural, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico. Blau Nunes, o velho cabo, se situa dentro da história narrada e esta mediação atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico. Para Candido (2002a, p. 91), essa diferença entre os dois autores citados demonstra como um tratamento pode funcionar como representação humanizada ou como representação desumanizada do homem das culturas rurais.

Coelho Neto se encastela numa terceira pessoa alheia ao mundo ficcional, que hipertrofia o ângulo do narrador culto, ao passo que Simões Lopes Neto, segundo Candido (2002a, p. 92), adota um “estilo castiço registrado segundo as convenções da norma culta” e traz para a esfera do civilizado o universo do homem rural. De maneira semelhante à de Simões Lopes Neto, Carmo Bernardes evita o tratamento alienante das personagens, dando-lhes uma visão humana autêntica, que se constitui pela mesma linguagem do narrador. Este, no romance **Jurubatuba**, não é um ente separado e estranho como o centauro estilístico de Coelho Neto, que o autor culto contempla, mas um homem realmente humano, cujo contato humaniza o leitor. Portanto, uma das marcas da originalidade de **Jurubatuba**, para não ficar no velho regionalismo, encontra-se no fato de o escritor haver privilegiado o uso de primeira pessoa, como saída para que narrador e personagem falem a mesma linguagem.

Também importante destacar, o estudo que Lúcia Miguel-Pereira (1973) realiza sobre o regionalismo, no qual explica que é preciso delimitar-lhe o alcance. A autora, inclusive alega que

só lhe pertencem (ao regionalismo) de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179).

A autora embasa-se no fato de a ficção partir, *grosso modo*, do particular para o geral, ou seja, faz um recorte do homem vivendo em seu meio ou contra esse meio, e as reações que aquele manifesta em relação aos outros seres. Pode-se notar certo interesse pelos indivíduos de forma específica, mas na medida em que se integram na humanidade.

Aproveitando esse viés, ressalta-se também o exemplo basilar de Albertina Vicentini (1997), em seu estudo sobre o regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos. A respeito desse estudo, a autora relata como objetivo a busca de procedimentos formais com que Hugo de Carvalho Ramos constrói sua narrativa. Para tanto, Vicentini (1997, p. 27) recorre à leitura como “atividade sistematizada, mas também dispersa ao longo dos textos, principalmente em sua preocupação des-centralizadora”. Neste caso, isto traz a vantagem de a leitura acrescentar ou subtrair do texto quaisquer elementos que se julgarem necessários à sua realização enquanto literatura.

Carmo Bernardes, desde o início de *Jurubatuba*, busca aliar ficção e história, afirmando a preferência pela observação dos modos de vida do homem simples, o que ele faz por meio dos acontecimentos que a personagem protagonista narra. O narrado é uma história típica de amor e de crime passional, que povoará a “narrativa regionalista mais para final do século XIX”, conforme expressa Albertina Vicentini (1997, p. 7)

Em comentário sobre Carmo Bernardes, Álvaro Catelan e Augusto Goyano (1970, p. 157) explanam que o autor aparece bem nos contos de caráter regionalista, pois fixa com simplicidade cenas e personagens. Quanto à linguagem, ambos os autores comentam ser própria das regiões retratadas. A linguagem popular identifica-o com as cenas descritas, dando ao leitor a impressão visual do mundo, onde os fatos se desenrolam. Para Catelan e Goyano, as crônicas representam a parte mais positiva do trabalho literário de Carmo Bernardes por resumirem a maneira irônica e não raro resignada de encarar a vida. No entanto, Nelly Alves de Almeida, na orelha de *Rememórias I*, explica que Carmo Bernardes não admitia a existência de um regionalismo ou mesmo não acreditava na sua sobrevivência:

Sei que ele [Carmo Bernardes] não admite a existência de um regionalismo puro; parece mesmo que não crê mais em sua sobrevivência [...]. É verdade que, para falarmos em regionalismo autêntico, temos que fixar a mente entre dois extremos: o regime das invernadas e o da industrialização. Embora a cidade e a roça procurem irmanar-se, podemos ainda verificar que há muito sertão para se ver, onde não chegaram as vistas dos governantes e onde o homem menos privilegiado continua sendo a temática constante dentro de sua luta contra o meio, as dificuldades, o isolamento (BERNARDES, 1968).

Desta maneira, fica patente o pensamento do escritor sobre o seu ideal de escritura, pois, para Carmo Bernardes, escrever é uma “batalha”. Contudo, se pode ter uma idéia sobre o que alguns críticos afirmam sobre a obra de Carmo Bernardes, contemplando apenas o caráter regional em detrimento de uma perspectiva mais ampla que contribua para uma leitura de construção da obra, sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam. Nesse sentido, acaba-se por reduzir o trabalho do escritor e sua dimensão universal a uma visão limitada, dentro de classificações generalizantes, citando-o apenas como regional.

Assim, é importante ressaltar os comentários sobre a linguagem de Carmo Bernardes, catalogados por outros escritores ou críticos. Em retrospectiva do ano de 1969, publicado em suplemento literário da **Folha de Goyaz**, em 18 de janeiro de 1969, mas também integrando as **Súmulas da literatura goiana**, Miguel Jorge expressa seu “Balancete artístico-cultural de 1969”, no qual afiança as novas tendências da poesia, da prosa, do teatro e das artes plásticas goianas. Em relação a Carmo Bernardes, Miguel Jorge destaca **Rememórias II**, continuação de **Rememórias I**, crônicas bastante divulgadas e consumidas pelo público leitor devido à linguagem. Destaca-se ainda que, até essa época, Carmo Bernardes não havia lançado nenhum romance.

Posteriormente, Gilberto Mendonça Teles (1971) situa **Jurubatuba** na tradição do romance nacional e afirma que o forte nesse romance é a linguagem. Contudo, a versão original da obra conhecida por Gilberto Mendonça Teles não é a mesma publicada atualmente.⁷

⁷ Teles se refere aos originais do romance de Carmo Bernardes, lidos por ele com o objetivo de preparar um contexto e uma realidade para nela situar essa nova obra literária. Segundo Teles, o romance, intitulado **Jorubatuba**, seria publicado no mesmo ano em que datava o **Suplemento literário** n. 13 (24/01/1965). Os nomes das personagens era outros; primeiramente grafado como Salustiano, depois aparece como Salustino, e Duarda, seriam os protagonistas da história. Em resumo, trata-se da chegada de Salustino, seu emprego na lavoura de café, suas habilidades e devaneios com Duarda, bem como sua fuga para Aruanã (Leopoldina no texto) depois da morte desta. Contudo essa versão não chegou a público. Presume-se, pela data de publicação de **Jurubatuba** (1972), que Carmo Bernardes acabou modificando tanto a trama quanto os nomes das personagens.

A narrativa de Carmo Bernardes torna-se heterogênea, se se imaginar, de um lado, o caráter do relato regional; de outro, inova em vários pontos, de acordo com as transformações iniciadas no século XX. Na dimensão regionalista, segue as abordagens tradicionais dos causos do sertão. Na dimensão universal, tem-se a figura problemática da personagem, vivendo suas angústias e imperfeições.

Na mesma linha de Hugo de Carvalho Ramos, Carmo Bernardes utiliza-se de intrigas típicas como equívocos, relatos sobre a condição de vida do sertanejo, caçadas, crimes passionais, para construir o enredo do romance, aliando o relato folclórico a exemplos didáticos capazes de demonstrar um universo representado, como o autor faz no capítulo IV, em que o pai mata o próprio filho por engano. Adélio e o pai, Joaquim Cearense, foram matar o rapaz que “havia feito mal” à filha de Joaquim. Quando este deu o primeiro tiro, o rapaz correu e ficou atrás de Adélio, que recebeu um dos tiros endereçado ao outro. Lamentável equívoco que resultou na morte de Adélio.

No capítulo VI de **Jurubatuba**, o narrador fala do regime do mundo ser igual em qualquer lugar. De certa forma, ele denuncia a condição precária do carreiro de fazenda que vende sua força de trabalho por quase nada, como se pode notar neste excerto:

O caso é que eu vinha botando sentido e ali tive as provas de que, por toda banda, urubu é preto. O rijume do mundo é igual por todo canto, segue o mesmo sistema e quem for contra se lasca.

Primeiro, observei que a roupa daquele carreiro que lá na mata da Tiquira ajudei a encarretar uma tora no carretão era a mesminha de todo carreiro que já vi. Tilangues pingando remendo, o pé descalço escarrapachado, o chapéu um bagaço, sem tirar nem pôr, o mesminho carreiro de tudo quanto é fazenda. Miserê do meio dos infernos essa categoria de gente.

[...]

Cheirando o bafô dos bois eles se sujeitam a qualquer condição. O ganhame de um carreiro é na base de um quilo de toucinho por dia. O que valer um quilo de toucinho é o ordenado de um desses viventes. Seus filhos não morrem de fome, porque gente é um bicho que não morre de fome. Se morresse, o mundo já andava muito desbastado. Não há este nem aquele carreiro de fazenda que não seja acusado de mandrião, porque na feita que o carro esteja cantando tudo o mais que se dane, pois fora daí essa gente não tem nenhuma serventia (JU, p. 74-75).

As crenças e superstições do caboclo matuto são reveladas pelos hábitos simples, típicos do homem do campo apegado às tradições e às “crendices”. Há um trecho em **Jurubatuba**, no capítulo VII, que Ramiro, depois das lidas do dia-a-dia na fazenda, ensina Belamor a ler e a escrever. O próprio Ramiro comenta que se alguém o visse em tal atitude pensaria ser ele um sujeito cumpridor dos seus deveres. Mas, por trás desse apego ao serviço durante toda a semana, sem sair, sem ir a parte nenhuma, estava oculto o principal motivo:

O caso é que eu já estava totalmente perdido de amores [...]. Tem aquela infuça de quebrar um ovo na nuca, deixar correr espinhaço abaixo e aparar com a frigideira no fim do arregoado atrás, fritar e dar ao freguês pra comer em jejum. Aí diz que o cabra enrabicha que dana, vira um trem doido, conforme desconfiei que Ermira tinha feito comigo (JU, p. 81).

Através da fala do narrador, Carmo Bernardes traz ao leitor o mundo sertanejo, com seus princípios rígidos, seus valores, crenças, costumes e superstições. O sertanejo aprende com a experiência própria e com a sabedoria oriunda das experiências vividas pelos antepassados. Por isso, empenha-se em seguir e manter a tradição herdada. Essa tradição possui muitas faces, como o catolicismo com as festas de São João, os ternos de reis, as devoções; a hierarquização das relações familiares e sociais; a medicina popular cujo exemplo é recorrente na narrativa carmobernardiana, como pode ser notado nesta passagem:

Uma vez, numa caçada, matamos uma anta e a primeira coisa que um companheiro prático determinou que fizéssemos com ela foi cortar-lhe os mocotós e jogar longe. Explicando essa parte, esse dito companheiro abriu as unhas da anta e mostrou para quem quisesse ver que estavam apinhadas de uma espécie de carrapato esquisito, sendo que aquela qualidade só vim a ver mesmo foi nos entremeios de unha de anta. Um carrapato compridinho e lerdo, de feitio triangular, parecendo assim com uma semente de bicuíba. Ele tirou um deles, botou na palma da mão e passou a nos lecionar:

– Este aqui é o estrelo, do legítimo. O malvado que provoca o mal da elephantíase. A coceira da mordida dele não há remédio que corte. E Azarado. Começa com um calombo, vai lastrando, e é já que a cissura aumenta e garra a inchar em roda e a chorar uma agüinha amarela. O couro em volta vai engrossando e ressecando, até que toda parte ofendida vira uma coisa de horror (JU, p. 110).

No excerto, o exemplo da caçada é apenas pano de fundo para um problema maior que é a existência do carrapato causador da elephantíase. Problema esse enfrentado pela personagem Seo-Jacó, cujas pernas exibiam esse mal e em estado muito adiantado, conforme Ramiro conta: “Uma das pernas ia nesses mundos de roliça e, quando ele metia a unha a coçar, a pele seca gritava como coisa que estivesse rustindo um couro cru enginhado. E já começava a afecção a lastrar no outro pé” (JU, p. 109).

Carmo Bernardes utiliza o recurso da narrativa encaixada para explicar ao leitor porque Ramiro saiu “zanzando” pelo mundo. Neste caso, o autor usa a técnica do *mise en abyme*, expressão francesa que designa um procedimento de representação narrativa, anunciando expressivamente aquilo que nele se concretiza: numa narrativa, ou mais genericamente numa obra literária, observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projetasse “em profundidade” uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho.

Criada por André Gide, no seu **Journal** – onde se dava o exemplo de *mise en abyme* que é a cena da comédia no interior do **Hamlet** de Shakespeare –, a expressão e o conceito que designa relacionam-se com um procedimento de sintaxe narrativa como o encaixe. A *mise en abyme* possibilita elaborações narrativas extremamente subtis, com sugestivas conseqüências no plano semântico. Algumas das funções que podem ser atribuídas a *mise en abyme* são as de profecia, autocontemplação, complemento da ação.

No caso de **Jurubatuba**, a função é a autocontemplação, ou seja, Carmo Bernardes recorre a esse recurso para permitir ao narrador ser o narrador-autor do relato, se representando nele. O quadro de encaixe dos procedimentos narrativos, nesse tipo de regionalismo, segue o modelo de Hugo de Carvalho Ramos, diferenciando-se deste pelo uso de primeira pessoa ao passo que nos contos de **Tropas e boiadas**, o autor usa terceira pessoa e o reconto, isto é, recurso que permite ao narrador ser o narrador-autor do relato sem se representar nele a não ser na sua medida de documentarista, primeiro ouvinte do relato que repassa (VICENTINI, 1997, p. 15).

Aliás, Vicentini (1997, p. 11) em seu estudo sobre o regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos, afirma que a narrativa regionalista sofreu uma transformação, cujo “primeiro passo foi trocar a postura sintagmática do sertanismo por uma postura mais paradigmática do relato, utilizando-se da perspectiva épico-trágica do naturalismo”. De acordo com a autora, no início do século XX, surgem as primeiras pinceladas impressionistas e os relatos

já se deixam invadir pela crônica, insinuando, em vários deles, que a disposição da narrativa enquanto forma estereotipada ou intriga-pretexito de caracterização de um mundo já se deixa corromper por exposições de momentos, emoções, algumas singularidades típicas, que não se propõem mais a ser histórias contadas com início, meio e fim, como era a perspectiva realista do relato. Situações substituem histórias e isso quer dizer que a narrativa regionalista se transforma mais uma vez (VICENTINI, 1997, p. 12).

Na verdade, segundo Vicentini, apesar de a narrativa regionalista não substituir seu veio paradigmático por nenhum outro, há um crescimento no conteúdo que equaciona a vida do sertanejo e que faz que ele surja como homem singular, menos coletivo e, portanto, menos épico. Cabe ao narrador defasar a sua perspectiva autoritária e onipotente de leitor de um mundo dominado em suas mãos e colocar a sua incerteza quanto ao final da história. Deste modo começam a aparecer personagens que se mostram em seu íntimo conflituoso, contraditório, singular e não só coletivo.

Como narrador-autor, Ramiro reconta todo o acontecimento na sua terra natal que o fez sair desse lugar e ir procurar vida nova em outro local, onde ninguém soubesse do seu passado. Numa forma mimética, Ramiro revela o processo narrativo do homem do sertão, com registro de emoções, valores e atitudes. A personagem se aproxima do que se denomina real por trazer os traços mais marcantes do perfil do sertanejo, reforçando trama e linguagem. Neste sentido, o escritor consegue romper o autoritarismo narrativo dos intelectuais regionalistas dessa época que relatavam o universo rural na narrativa de terceira pessoa.

3.2 A PERSONAGEM EM JURUBATUBA

Encontra-se na obra de arte literária o lugar em que seres humanos podem ser vistos, integrados num tecido de valores cognoscitivos, morais, políticos, sociais, religiosos e em determinadas atitudes em face desses valores. Anatol Rosenfeld (2002, p. 45) expõe com clareza o espaço em que vivem as personagens: “Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana”. Estes aspectos revelam-se na plena concreção do ser humano, que a vida, no que se chama de realidade, não oferece de forma nítida e coerente, podendo ser mais bem percebida no universo literário.

Antonio Candido (2002b) faz uma imagem concisa da personagem ao afirmar que é o elemento mais atuante e responsável pela força e eficácia de um romance. Ao mesmo tempo, para uma compreensão literal da complexidade do ser da personagem, Antonio Candido explica como pode existir o que não existe, ou seja, a personagem. Para ele, todo romance se baseia numa rede de relações entre ser vivo e ser fictício, manifestada por meio da personagem, que é a concretização do fictício (CANDIDO, 2002b, p. 55).

De acordo com Beth Brait (1993, p. 52), quer sejam tiradas de uma vivência real ou imaginária, as personagens só se tornam tangíveis, materializadas, por meio de um jogo de linguagem. O texto é o dado concreto capaz de abrigar elementos utilizados pelo escritor no processo de materializar as personagens, estimulando as reações do leitor. Numa narrativa, é possível detectar as formas encontradas pelo escritor para dar “vida” às personagens, sejam elas encaradas como construção lingüístico-literária ou imagem especular do homem.

Para Brait (1993, p. 52), dosar as “poções que se misturam num mágico caldeirão [...] a fim de engendrar suas criaturas” é o segredo da força estética ditada pelo estilo e pela criatividade do escritor no momento da criação literária.

Neste sentido, qualquer tentativa de caracterização de personagens esbarra na questão do narrador. Entre outros elementos como a descrição minuciosa ou de traços, as formas de discursos (direto, indireto, indireto livre), os diálogos e monólogos, o narrador compõe a técnica escolhida e combinada pelo escritor para dar consistência às personagens.

Aliás, segundo Antonio Candido (2002b, p. 59), é graças aos elementos de caracterização das personagens que o escritor é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, mas nem por isso menos complexas ou mais simples que o ser vivo.

O romance moderno procurou aumentar cada vez mais o sentimento de impotência da personagem. Diferente das personagens épicas, o herói moderno ganhou complexidade e profundidade esboçadas pelo amoldamento do saber, do querer e do dizer que, tacitamente, revelam sua postura na narrativa e demonstram a proximidade dos fatos, a consciência do ser e a dramaticidade da ação. Para isso, diminuiu a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, resultado do trabalho de orquestração do escritor. Para Antonio Candido (2002b, p. 59), “a personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas”.

As personagens de ficção, quando bem construídas e contextualizadas harmonicamente, são capazes de falar das inúmeras possibilidades de existência do homem no mundo. No universo das palavras do qual avultam as personagens o leitor se alfabetiza, lendo o mundo e decifrando sua existência. O leitor persegue, palavra a palavra, uma construção que, pela sua articulação particular, garante sua independência, cria seus referentes e permite múltiplas leituras.

Mas, se a construção de uma personagem permite diferentes leituras, de acordo com a perspectiva assumida pelo receptor e dos códigos utilizados em determinados momentos para viabilização dessas leituras, isso não significa que a dimensão da personagem seja ditada apenas pela análise e interpretação de quem lê. A construção da personagem obedece a certas “leis” determinadas pela totalidade da obra literária.

Diferentes referenciais teórico-críticos contribuem para uma leitura da construção da personagem, entretanto não é possível afirmar que haja uma diretriz que apreenda o todo

de tal construção. Deve-se observar as limitações, o caráter parcial de cada proposta de estudo, sua impossibilidade de apreender a totalidade da obra. Dessa forma, evita-se o risco de reduzir o trabalho do escritor e o valor da obra aos moldes teóricos escolhidos para sua análise. Portanto, serão analisadas as personagens Ramiro, de **Jurubatuba**, e Paulo Honório, da obra de Graciliano Ramos, **São Bernardo**, publicada em 1934. O propósito é extrair o que ambas têm em comum e o que trazem da essência do homem universal.

Uma personagem só tem sentido se observada dentro da totalidade do romance, com todos os seus demais “elementos”, o que aqui não será negado. Entretanto, o objetivo é concentrar as reflexões em torno do elemento personagem. Sempre que necessário serão tecidas considerações sobre outros aspectos dos romances **Jurubatuba** e **São Bernardo**, mas o foco da discussão não será desviado.

O romance **Jurubatuba** é o relato feito por Ramiro (narrador-protagonista) sobre os dois anos passados na Fazenda Jurubatuba e as experiências ali vividas. Ao contar sua história, Ramiro faz uma série de digressões que permitem ao leitor conhecer fatos relevantes sobre o passado da personagem, como se desejasse explicar os motivos de certos comportamentos, valores, entre outros.

Ramiro é, segundo ele mesmo, um “*viandante*” que rumava para o Mato Grosso quando passou pela Jurubatuba, onde, afirma, inicialmente não planejava passar sequer uma noite. Mas a fazenda, de lugar de passagem, torna-se lugar de provações, de mudanças, de amadurecimento. Ramiro, no início homem que valoriza acima de tudo a “vontade livre”, suspende, de forma passiva e consciente, tal vontade, ao deixar-se envolver pela ambígua Ermira (esposa de Simeão Bueno, “dono” da fazenda), numa espécie de cativo amoroso. Ermira encantou-o desde a primeira vista; enfeitiçou-o, como ele próprio sugere:

O caso é que eu já estava totalmente perdido de amores, Ermira me dominando numa tal medida que, quando, às vezes, eu saía para campear, ficava desorientadinho. Parecia um feitiço que tinham feito comigo (JU, p. 81).

O vaqueiro (posto assumido na fazenda) envolveu-se com Ermira de tal forma que chegou a propor que fugissem, o que ela recusou. Somente mais tarde, ao rememorar seu “*causo*” é que Ramiro percebeu que a patroa não lhe dispensava sentimento correspondente:

Amanheci um dia meio herpado; eu até estava tecendo uma esteira, [...], e quando ela veio me trazer uma merenda propus-lhe uma audácia: “Vamos nós dois escurecer e não amanhecer?” Ela se riu, compôs um ar de inocência muito comovido, decerto pensando que eu já tinha mesmo largado o desazo, secundei sério, amarrando a cara: “Vam’bora hom! O mundo é largo!” [...] Depois, com vagar, alcancei a distância de

sua ladineza. A sabidinha vindicava de mim era o papel de embeleco, de subsalência. Às ocultas, queria a nossa convivência, mas resguardando para os de fora a panca de senhora dona (JU, p. 132-133).

Fui sendo fustigado por não sei quantas suposições de maus auspícios e lá uma hora concluí que ela dava deveras mais valor ao marido do que a mim, e aí me cresceu uma revolta que só vendo uma coisa (JU, p. 219).

Sentindo-se rejeitado, o narrador-personagem cogita ir embora aproveitando o momento em que os patrões saem para uma festa no povoado vizinho, Mocambinho: “Será se Ermira pressentia que eu queria cair fora? [...] Determinação minha era mesmo mudar de vida, seguir meu destino, deixar que ela também seguisse o dela” (JU, p. 137).

Ramiro parte, mas ao passar pelo Mocambinho sucumbe aos olhares de Ermira, mesmo sabendo que pela vontade dela a relação jamais se oficializaria. Ainda assim a paixão leva-o a nutrir vãs esperanças:

O despeito que então sofri, no final e depois desse duro exame de consciência, me alucinou; e daí em diante, achei que o mundo não cabia mais dois viventes, que eram seo Simeão e eu. Ele não existindo, a vida de Ermira comigo haveria de ser completa (JU, p. 172).

Ramiro retorna à fazenda. Ao final de uma série de acontecimentos, Simeão Bueno morre. Ramiro pensa que Ermira assumirá, então, o relacionamento, mas ela deixa a fazenda com total indiferença, menosprezando-o no momento da partida:

De tudo o que foi minha vida na Jurubatuba, só tenho arrependimento de uma coisa que fiz. Foi ter tido o descaramento de ainda proferir algumas palavras de carinho e agrado a Ermira quando ela, na manhã seguinte ao sepultamento do marido, partia [...]. Não tiveram pra mim, nem por comprazer, uma única palavra ou aceno, como quem diz: “fica, cachorro!”. Nem eu sei o que deu em minha cabeça, caminhei pra lá, inocente, para de junto dela, mas antes de estender-lhe a mão para pisar e ser erguida no silhão a ingrata, mais que depressa, sobe na cabeça do cocho e amonta sozinha. Aí foi que caí em mim e fui sentir a desfeita (JU, p. 248-249).

Novamente Ramiro decide ir embora. Parte três dias após Ermira. Percebe-se sua dificuldade em romper com a atmosfera da Jurubatuba, que o prendia e encantava ao mesmo tempo:

Como é que ia ser eu mesmo não sabia, cálculo feito em definitivo nenhum. Sabia que daquela hora em diante eu, Ramiro Antunes Martins de Novaes, não era mais vaqueiro na Jurubatuba. Tirei o chapéu da cabeça, olhei pro céu e jurei (JU, p. 252).

Ia sair escorregando, como quem vai ali e volta já, não fazer por onde desconfiarem dos meus planos [...]. senti enorme archoadura no peito, vendo os cafezeiros, o

bambual, aqueles pontos onde Ermira me esperava. [...] Cheguei até baquear da minha arromba, querer ponderar a vida de novo: “Quem sabe se não estou delirado? Que meu cálculo de sumir no mundo é descabido?” (JU, p. 253).

Ramiro parte, mas por duas vezes olha para trás, para a fazenda, ao longe, melancolicamente. Durante a viagem, Ramiro repensa os próprios valores, a própria vida, os dois anos na Jurubatuba, a paixão por Ermira. Esta atitude retrospectiva mostra que a questão da identidade (de sua construção infinda, ou de sua perda) e da busca do “*si-mesmo*” é o cerne da narrativa. Com o orgulho e a honra feridos, Ramiro acredita agora que “amor de ocasião a gente encontra em qualquer rincão” (JU, p. 260). O primeiro balanço sobre o tempo “perdido” na fazenda é feito quase ao final do relato:

Quando se leva trompázios de machucar por dentro, o comum é o vivente nada sentir na hora, enquanto o sangue esteja quente. É ao depois que a dor das mágoas dói, e há desses casos que a dor é dor de morte. Durante o correr dos quase dois anos da minha demora na Jurubatuba, meu deviver foi de trabuzana, de ilusões e atordoamento do juízo, como seja mergulho nos esquisitos de um pesadelo. [...], meu pensar recompondo os passos do meu passado recém-findo e a consciência dando sintoma de querer doer. Quando eu via que ia mesmo doer, as orelhas esquentavam e me acudia a lembrança de que, no mundo, as pessoas mesmas é que fazem o seu céu e o seu inferno (JU, p. 264-265).

Ramiro viajava sem destino, mas a sensação de alívio, liberdade e inteireza o tranqüiliza: “parei, sentindo um alívio tão grande no meu ser inteiro, tanta leveza na alma que se banasse os braços seria capaz de voar” (JU, p. 269).

Na estrada Ramiro encontra-se com outro “*viandante*”, Ariana de Guimarães, a quem, depois de uns goles de cachaça, conta sua história. Ao revelar que ainda não tem rumo certo, Ramiro recebe, como sugestão de Ariana, o caminho para a cidade de Leopoldina, o que é acatado. Novamente reflexões, e o balanço final:

Foi ali naquele lugar consagrado, a Serra do Tombador chamado, que encontrei um viandante demandando dos sertões para a cidade de Goiás que, sem mais essa, sem mais aquela, me deu um capa ideal quase novo. Eu estava torcendo as cordinhas para o cós da carocha, sentindo ainda um revoluteio enorme na idéia, das más impressões que tive na noite que pousei naquele rancho velho de roça, quando escutei tropel de animal ferrado que aí vinha subindo a serra. [...] O glugóugo de duas corujas, que lá no rancho úmido me atormentou a idéia a noite inteira, invocando para as minhas lembranças o cadáver comprido de seo-Simeão que, com aqueles dentes secos e os beiços sapecados como se tivesse engolido lavareda antes de morrer, palpelava na minha idéia, como uma perseguição sinistra de retalhos de mortalha. Tudo o mais para mim já estava remido, morto e sepultado: Tiá Bruna, Belamor, Sizefredo, Ermira eram abstrações, vagas lembranças que me dava – isto sim – uma ponta de ódio (JU, p. 270-271).

Os altos da Serra do Tombador foram palco de dois acontecimentos simultâneos: a morte do ex-cativo do amor e da Jurubatuba, e seu renascimento; a recuperação da “*homença*” através das palavras de Ariana de Guimarães: “somos todos iguais” (JU, p. 272). O passado foi reavaliado. Ramiro determina-se seguir em frente (para Leopoldina?), mas persiste a incógnita essência da existência humana, a constante tentativa de determiná-la, o reconhecimento de sua irresolução.

Assim, em **Jurubatuba**, Carmo Bernardes nos mostra Ramiro por meio das elucubrações do narrador, isto é, pela própria personagem. A sua combinação, a sua evocação nos mais variados contextos permite ao leitor formar uma idéia finalizada, satisfatória e persuasiva de Ramiro. Segundo Antonio Candido, o escritor estabelece, no romance, a lógica da personagem, ou seja, a forma como sua conduta segue uma linha de coerência fixada, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser.

Neste sentido, pode-se estabelecer relação entre **Jurubatuba** e **São Bernardo** por meio do regionalismo crítico, que foge ao pitoresco, e pela postura do narrador ao contar uma estória pessoal. O narrador de **São Bernardo** dialoga com o protagonista de **Jurubatuba**, porque ambos trazem insatisfações amorosas, além dos problemas sociais, agrários e políticos das suas respectivas regiões. Desta relação de proximidade do narrador para com os fatos relatados resulta a escolha da enunciação em primeira pessoa. E é dessa forma que Paulo Honório, por volta de 1920, se lança no ambicioso projeto de rápida modernização agrícola da Fazenda São Bernardo, onde trabalhara como empregado e conseguira comprar do herdeiro de antiga família, então em completa decadência. Seu projeto econômico – obter lucro através do fornecimento de alimentos às cidades da região – tem completo êxito.

Contudo, o êxito alcançado no plano econômico não é contrabalançado pelo êxito no plano familiar. Pelo contrário, este fora um completo fracasso. Insatisfeito, Paulo Honório faz uma revisão de sua vida. No momento em que começa a refletir sobre seu passado, começa também a narração, que é a própria reorganização desse passado. No plano econômico, a narrativa começa com o trabalho de Paulo Honório para reerguer São Bernardo, no que foi bem sucedido:

Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha (RAMOS, 1984, p. 29).

Consolidadas a posse e a expansão da fazenda era necessário providenciar um herdeiro. Paulo Honório amanhece um dia pensando em casar e chega mesmo a planejar o tipo de mulher que lhe convinha:

Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí. Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo (RAMOS, 1984, p. 59).

Mas a visita que faz à casa do juiz, Dr. Magalhães, leva-o a conhecer Madalena, uma jovem loura e bonita, o oposto do que havia imaginado. Apesar de não demonstrar, não consegue esconder o interesse que a moça lhe causa. Na verdade, mesmo que na ocasião diga que não é dado a amores, havia se apaixonado:

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha (RAMOS, 1984, p. 68).

O casamento com Madalena foi acertado como um negócio que convinha a ambos. A moça era professora primária e só tinha como família a tia, D. Glória, que a criara. Diante da proposta do fazendeiro, Madalena pensa na proteção e segurança que aquele senhor de terras lhe poderia garantir. Paulo Honório deseja casar-se logo, mas Madalena não esconde seus sentimentos:

Para ser franca, não sinto amor. Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia (RAMOS, 1984, p. 93).

Casados, Paulo Honório conhece verdadeiramente a mulher:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste que me deu uma alma agreste (RAMOS, 1984, p. 101).

Desde os primeiros dias de casada, Madalena revela interesse em participar dos negócios do marido; dá opiniões, discute política, examina a contabilidade, intercede pelos colonos. Paulo Honório considera a mulher uma intromissão inconveniente. A irritação crescente e as desconfianças em relação à vida intelectual da esposa somam-se às suas inseguranças pessoais, gerando o ciúme doentio com que passa a atormentá-la. Madalena

resiste em submeter-se ao mandonismo do marido e os conflitos conjugais tornam-se insuportáveis.

Madalena não suporta as acusações e a opressão cada vez maior do marido. Deprime-se, adoce e comete suicídio. Nem mesmo o filho, que ela rejeitou após o parto, foi capaz de aproximar o casal. Com o suicídio da mulher, a vida de Paulo Honório desanda:

Entrei nesse ano com o pé esquerdo. Vários fregueses que sempre tinham procedido bem quebraram de repente. Houve fugas, suicídios, o *Diário Oficial* se empenhou com falências e concordatas. Tive de aceitar liquidações péssimas (RAMOS, 1984, p. 178).

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. [...]. O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! (RAMOS, 1984, p. 180-181).

Uma única idéia agora o motiva: compor a sua história. Escrever o livro, que lhe permitiria, através das lembranças, recuperar Madalena e encontrar-se afinal consigo mesmo. Empenhado no relato da história, Paulo Honório busca a compreensão dos fatos que determinaram os rumos de sua vida.

Em primeiro lugar, ele narra a si mesmo, com o objetivo de reconstruir o passado, para reapoderar-se, mesmo que por ilusão, do que se encontra perdido, e para melhor compreender os motivos dos atos que deram a sua vida rumo tão diverso do que no íntimo desejava. Paulo Honório escreve para interrogar-se sobre os (des)caminhos da existência. Enfim, o fazendeiro fracassado entrega-se ao doloroso ofício de enfrentar a verdade sobre si mesmo.

Ramiro e Paulo Honório são personagens que relatam ter origem humilde, solitária, de certa forma já nasceram marginalizados. Chegam a insinuar, cada qual em seu relato, que o desamparo na infância contribuiu para o modo de ser e agir (consigo e com os outros) na fase adulta.

Fui criado pelos lados alheios, sem nunca em minha vida receber a graça de um sorriso que atrás não houvesse a falsidade de um arreganho de dentes. Nunca senti o calor desinteressado de uma amizade, a não ser mesmo de algum cachorro ou de algum menino e de um pássaro-preto que uma vez panhei em filhote caído do ninho e criei em casa. Toda vida vivi na rigidez dos maus tratos, e sempre que os demais acharam de me agradar foi passando a mão em minha cabeça e me chamando de "meu filho". Sabendo eu que essa paternal pronúncia é uma falácia, que pede em paga a obrigação de obediência, é que, foi indo, arbentei o freio nos dentes e me transformei no que finalmente sou: meio selvagem, meio desconfiado, meio roliço-sem-banda (JU, p. 70).

Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivo para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. [...]. Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces (RAMOS, 1984, p. 12).

Cada um narra sua história no presente de sua solidão, em meio à qual rememoram os fatos passados. Contar a própria história funciona como um espelho, no qual cada um vê aspectos que não conhecia sobre si. Surpreendem-se.

Ambos sofrem uma desilusão amorosa que muda o rumo de suas vidas. Ramiro é enfeitiçado por Ermira (a quem mais tarde chama de “ingrata”). Por ela, Ramiro abriu mão do que mais prezava, sua “vontade livre”. Abandonado, Ramiro sofreu com o orgulho ferido, a “homença” desrespeitada. Em seu relato, Ramiro declara desgosto e mágoa, mas propõe-se a esquecer Ermira e as privações e provações vividas na Jurubatuba. Ele reconhece que a passagem por aquele lugar fez dele outro homem.

A desilusão amorosa de Paulo Honório, cujo ápice foi o suicídio de Madalena, demonstra a dificuldade de lidar com as emoções. Ele perde o controle sobre si mesmo, desequilibra-se. A solidão lhe dá a sensação de fracasso. A vida perde o sentido. Não há expectativas (ele não consegue vê-las). O encontro consigo desestrutura Paulo Honório. O fazendeiro se rende à solidão e aos fantasmas das lembranças. Não vê motivos para continuar. Desiste da vida. Desiste de si.

Nas duas narrativas de caráter retrospectivo das quais foram “pinçadas” as personagens analisadas, o conflito do ser com a própria identidade é observado. O conflito individual vivido por Ramiro e Paulo Honório põe em questão a condição humana, o mistério da existência, seus enigmas.

Observando o retrospecto que as personagens enfocadas fazem, cada qual a seu modo, sobre suas vidas, vêem-se os tortuosos caminhos que muitas vezes obrigam os acontecimentos a extrapolarem os limites da vontade do indivíduo. A condição universal do homem está representada tanto em Ramiro (que não se entrega ao sofrimento) quanto em Paulo Honório (que desiste de lutar – pois pode ser em vão). As personagens aqui apreciadas guardam em si a dimensão universal do drama humano, do sujeito impotente, do herói problemático proposto por Georg Lukács.

Para Lukács (2000), o romance é a epopéia de uma época para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo manifesto, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.

O olhar do homem moderno está investido de um outro mito, diferente do mito do homem grego que olhava o mundo do ponto de vista da admiração. A fragmentação do homem moderno pode ser vista nas profissões, na vida escolar, na vida familiar e a literatura é um recurso que pode ser usado para que se perceba a totalidade da qual ele faz parte. O perfil do herói mudou, como também o homem mudou. Algumas das características do herói trágico são a nobreza de caráter, suas virtudes e qualidades honrosas. Ele está imbuído de boas intenções, a exemplo de Édipo, cujo erro foi tentar mudar o próprio destino. Ulisses, exemplo de semideus, serve de modelo, ao viver aventuras que simbolizam a glória e os grandes feitos de um povo. Por isso os heróis da epopéia têm de ser reis ou nobres. De acordo com Lukács,

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Neste caso, convém notar que o papel da personagem moderna difere-se da do herói épico. A epopéia tem a voz do narrador falando por Ulisses, mostrando os detalhes, como o episódio da cicatriz, os subterfúgios dos deuses em relação ao destino de Ulisses. De certa forma há um distanciamento entre o que é narrado e o leitor. No romance, o narrador vai perdendo lugar para as narrativas em primeira pessoa. Tradicionalmente coube ao narrador o papel de organizador, de garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. A ausência do organizador e a supressão de uma ordem ilusória, assim como a personagem nítida, de contornos definidos tão típicos da epopéia é uma mostra que o romance foi substituindo a forma épica.

O herói épico segue suas aventuras ciente de que irá superá-las, pois o bem tem que vencer o mal; os deuses que presidem o mundo têm de triunfar sobre os demônios. Mas, no que diz respeito ao romance, este apresenta o herói que ignora seu destino e sai a campo para conhecer a si mesmo. O herói busca aventuras para por elas ser provada e encontrar a sua própria essência. Trata-se de uma radicalização do romance que ao assumir sua nova forma saiu de um estado de macrocâmera que ao focar o herói focalizava o mundo externo e passou para uma microcâmera buscando focalizar o mundo das camadas interiores do it e o mundo do

inconsciente. Devido a esse processo, perde-se a noção da personalidade total e do caráter do herói. E aí reside a ironia do escritor que Lukács explicita como liberdade diante de Deus:

Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; que enxerga a pátria utópica e perdida da idéia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua única forma de existência possível (LUKÁCS, 2000, p. 95).

Neste sentido, retomam-se as duas obras analisadas e pode-se vislumbrar que Ramiro é o herói problemático de Lukács tanto quanto Paulo Honório. Essas duas personagens exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as representações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, como o casamento. Na primeira obra, Ramiro rompe as barreiras do casamento ao se envolver com uma mulher casada. Na segunda, Paulo Honório acaba com o seu, ao levar Madalena ao suicídio.

Ambos os romances têm suporte na virtualidade da descrição e da narração. Distinguir esses dois elementos e não sobrecarregar a obra com eles é o mesmo que não permitir que se mostrem gratuitos e soltos ao longo de um romance, mas que de uma forma ou de outra cubram o significado contextual e abatam o potencial virtuosístico que toda descrição carrega dentro de si.

Assim, o diálogo entre as duas obras facilita o entendimento da dimensão universal do drama humano, em que se pode observar que o foco na memória faz o romance transcender o dado local. Torna-se pertinente, então, ressaltar como o que é impropriamente chamado de regionalista pode ser atravessado pelo retorno às condições de enunciação.

3.3 ESPAÇO EM JURUBATUBA

Em relação ao espaço, o romance de Carmo Bernardes revela inúmeras possibilidades de interpretação ao leitor. Numa atmosfera labiríntica e sinuosa, a personagem Ramiro, num percurso em direção ao passado, simbolicamente deixado para trás com a saída da fazenda Jurubatuba, percorre espaços ocupados por lembranças pessoais sem nenhuma deferência pelo tempo cronológico.

Para tratar do espaço seguir-se-á a conceituação atribuída a ambientação e espaço, de acordo com Osman Lins. Neste caso, levar-se-á em consideração a distinção entre ambos, seguindo a tipologia espacial oferecida por Osman Lins. Contudo, não se pode deixar de mencionar Gaston Bachelard, que franqueou de forma inusitada novas pistas para o estudo da imaginação poética. Assim, para quebrar um pouco o rigor acadêmico e lançar mão de um estudo sobre o caráter simbólico das metáforas insistentes, das motivações reiteradas e das associações analógicas do ser humano, também será condensado neste tópico, a toponálise do espaço poético, segundo Bachelard.

Inicialmente investigar-se-á o espaço da obra para, em seguida, adentrar-se em uma abordagem do espaço do ponto de vista literário, indicando marcas textuais de como esse espaço é descrito e construído em **Jurubatuba**. Não se pretende uma reconstrução paisagística a partir do texto carmobernardiano, como André Ferré (1939) procede para verificar o grau de exatidão espacial ou geográfica que Proust conferiu aos seus romances ou como Táci Miécio (1961) sugere na apresentação de um panorama da cidade do Rio de Janeiro, na época em que transcorrem os enredos dos romances e contos de Machado de Assis. O que se propõe é examinar o espaço do plano geo-histórico para o literário, numa tentativa de apreender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra.

Goiás não possuía, em 1972, ano da publicação de **Jurubatuba**, aglomerados urbanos de maior expressão demográfica, em decorrência precisamente de sua condição de Estado voltado economicamente para a agricultura e o pastoreio. Daí, portanto, o fato de vários escritores expressarem-se literariamente por meio de uma ficção fortemente ligada a terra. Como exemplo, tem-se Hugo de Carvalho Ramos, com **Tropas e boiadas** (1917), revelação literária de Goiás ao Brasil e inovador de um regionalismo marcado por uma narrativa heterogênea,⁸ conforme expressa Albertina Vicentini (1997, p. 13). Importante acrescentar o que diz Vicentini (1986, p. 178) sobre o espaço nas narrativas de Hugo de Carvalho Ramos: “O espaço é dado ao lado das intrigas dos relatos e visto sempre pela ótica do autor que o descreve com claras intenções documentaristas, inclusive com estilo autônomo do das tramas apresentadas nos episódios”.

Em **Jurubatuba**, o homem surge de maneira despreziosa e aos poucos vai crescendo como criatura capaz de gestos grandiosos. O ser humano está no centro do cenário,

⁸ Para Vicentini (1997, p. 13), “a narrativa de Hugo de Carvalho Ramos, nessa perspectiva, é uma narrativa que se pode denominar heterogênea: de um lado, encaixa-se no relato regionalista finissecular; de outro, inova em vários pontos essa corrente, de acordo com as transformações iniciadas no século XX”. Neste sentido, Ramos traz a dimensão tradicional dos causos em narrativas curtas, lineares e com poucos protagonistas.

às voltas com seu destino e seu tempo. Arquitetando seu plano de trabalho, o autor, de início, enfoca a chegada de Ramiro à Fazenda Jurubatuba que, segundo sua exposição, pode ser uma das antigas fazendas do município de Crixás, velha cidade do médio norte goiano. Jurubatuba é o nome dado a dois ribeirões que correm, um no município de Bonfim, hoje Silvânia, e outro no município de Anápolis. Entretanto, pela natureza da terra focalizada, pelos usos e costumes, inclusive pela descrição da fazenda, tudo o que constitui o livro não transcorre nas regiões banhadas por nenhum deles. Um fato digno de nota que prova tal afirmação é a ausência, na região dos dois ribeirões, da erva venenosa, contra a qual carreiros e cavaleiros se previnem cuidadosamente.

Os altos da Serra do Tombador e o baixadão do Araguaia fazem parte da cartografia goiana, mas do ponto de vista literário ressaltam a dimensão simbólica da atividade humana e refletem sobre o sentido que os homens dão ao meio em que vivem. Aparece, também, Mocambinho, cidade de velhas tradições que – presume-se – não se situa na região dos referidos ribeirões. A cidade, segundo a imaginação do autor, tem o aspecto de Crixás. Jurubatuba pode ser, como já foi dito, uma das velhas fazendas daquele município, e a erva venenosa, a das matas de São Patrício, que se identificam com a região da Tiquira. Pode-se dizer que em Jurubatuba, a cartografia é imaginária, pois não é possível situar o ambiente da história em uma região específica de Goiás.

No intuito de esclarecer o processo pelo qual **Jurubatuba** se metaforiza em espaço limítrofe entre cartografia imaginária e identidade socioespacial, Osman Lins (1976) pode contribuir com seu estudo para a investigação do espaço romanesco em **Jurubatuba**, aclarando alguns questionamentos acerca da importância desse espaço para o desenvolvimento do enredo. De acordo com Osman Lins, o espaço difere da ambientação:

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

Na medida em que não se deve confundir espaço e ambientação, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço seja visto em um quadro de significados complexos, porém participantes da ambientação. Primeiramente, porque o espaço é patente e explícito e atua no campo da denotação; ao passo que a ambientação é subjacente e implícita e está no plano da conotação. Além disso, o espaço contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

O significado oculto da montanha, expressa pela Serra do Tombador, da erva venenosa somente revelam mais plenamente sua ambigüidade depois que o leitor acompanha, *pari passu*, a trajetória de Ramiro pela Jurubatuba. Ainda no começo do relato, alguns índices servem apenas para compor o cenário em que se insinua a relação afetiva entre Ramiro e Ermira: “Cheguei lá de cima, no *tope do morro*, derradeiro ponto de onde ainda se avistava a rebaixa do engenho, a gameleira do canto do curral e um pedaço do telhado da casa da fazenda, e aí tornei a parar, olhei pra trás pesaroso” (JU, p. 260, grifo nosso). Esse fragmento concentra o espaço metafórico onde o rito de passagem se desenrola. Em suma, é do alto de uma “montanha” que surge um olhar reflexivo, que avista dali os problemas causados pela indecisão de Ermira: “Não fosse o seu chove-não-molha, me envolvendo em carinhos e agrados sem nunca tomar decisão, tudo em minha vida já estaria em *justos lugares*” (JU, p. 265-266, grifo nosso).

Quanto à erva venenosa, um dos indícios simbólicos é que a natureza é hostil, agindo assim como metáfora para as ações das personagens. Algumas passagens podem reforçar essa idéia, como por exemplo, a falta de paciência do carreiro no trato com os animais:

O carreiro espraguejava, passando o rabo do olho no boi amarrado, fuzilando de raiva; e eu, no afinco de minorar aquela situação esquerda, propus: – Num instantinho corto taboca, faço um jacá e nós tornamos a tapar o focinho dele!
– Carece nada! Arrocho uma focinheira na boca desse demônio, e pronto! (JU, p. 9).

Neste sentido, pode-se inferir também o fato de Ramiro haver envenenado Seo-Simeão. De acordo com a tipologia de Osman Lins, o despeito que sentia pelo marido de Ermira marca a dissimulação ambiental presente no romance de Carmo Bernardes. Ao desfilar lembranças pessoais sem nenhuma preocupação com a ordem cronológica dos acontecimentos, Ramiro reconstrói sua passagem pela Jurubatuba. A aproximação entre ele e Ermira já está marcada por sinais ambíguos da natureza, como num prenúncio do futuro que os espera:

O rumor dos pés dos pares raspando o assoalho e o gorjeio esbatido da sanfona me embalavam como um acalanto, e fui assistido de nunca vi tanto enlevo. Fiquei com a alma morna, e os jogadores de truco trucavam e botavam seis, as galinhas-d’angolas estridulavam lá na gameleira do canto do curral, e eu senti dormência nos pés e fiquei com saudade sem saber do quê.

Um caburé garrou a piar manhoso na escuridão do mato, aquele mato engrinaldado de bruma, e o repisar do seu canto que era muito soturno e plangente calou fundo no meu ser. Mil pensamentos desconstruídos pegaram a me atormentar e essa coisa foi

me agoniando e eu ouvindo as pancadas do coração e sentido peso nas bochechas (JU, p. 7).

O significado simbólico sobreposto a esses sinais ganha plenitude quando se assiste ao desenlace do romance. No percurso em direção ao passado, simbolicamente soterrado sob a superfície da fazenda Jurubatuba, Ramiro expõe o grau de dissimulação desse espaço de forma gradual, sem seguir um eixo linear, pois a memória, com o passar do tempo, vai apagando o que não é mais tão importante.

Outro sinal interessante que merece ser comentado é o espaço de observação do narrador protagonista em relação a uma casinha de João-de-Barro. Ao atravessar o largo da igreja, Ramiro vê um casal desse pássaro voar e pousar na casinha deles. Eles haviam construído a casa no braço do cruzeiro:

– Por que será? De tudo quanto é pássaro que hai, da notícia que deles sei, João-de-Barro é sozinho no sistema de fazer seu ninho onde o sol bate o dia todo. Quanto capricho urubu tem, por um exemplo, em resguardar sua ninhada de dois ovos anichada em solapas, nos peraus da serra, onde malmal o sol bate nos demanhãs. Tantos outros, em geral sem nenhuma discrepância, todos os que apresentam o bico encurvado, desde o p'riquitinho-vassoura até a araraúna, da corujinha-caburé ao corujão de orelha, do quiri-quiri ao gavião-penacho – todos enfim chocam no oco ou nos desbarrancados. Os demais, os que entretêm seus ninhos com graveto, cisco, cabelo de árvores e outros cabedais macios, escolhem é o sombrio das copas dos arvoredos, das beiras de telhado, dos moiteiros fechados, do modo que é a ema na macega. Só mesmo o João-de-Barro, essa coisinha terrosa, que pipila duetado o casal, é que destoa: casinha dele, com o ninho dentro, é na rigibilidade do relento em descampados, para o castigo no sol seca e verde (JU, p. 193-194).

Bachelard (1993) em seu estudo psicológico sistemático sobre os recantos da vida íntima dos seres humanos, explora a noção de intimidade das gavetas, dos cofres, dos armários, do ninho, da concha e dos recantos. Desse modo, Bachelard confere ao ninho não apenas proteção e segurança, mas também precariedade e fragilidade.

Em outras palavras, o ninho pode ser entendido como metáfora do tratamento do tema amoroso e desejo de legalizar a relação passional, da qual Ramiro se sentia objeto. Importante ressaltar que o narrador se vê em “semelhança justa com os bichos brutos do campo, que no rumo de uma fêmea no calor perdem o tino total, não têm medo nem da morte” (JU, p. 65). Os instintos animais são incorporados à dominação que se torna plena e irreversível.

Para Bachelard, o espaço não pode ser percebido apenas como lugar indiferente entregue à reflexão do geômetra porque representa algo vivido. Em outras palavras, o espaço tem que ser observado não somente de forma positiva, mas com todas as parciaisidades da

imaginação: “Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem” (BACHELARD, 1993, p. 19).

De outro modo, até mesmo Tiá Bruna fazia comparação entre Ramiro e o jacamim, pássaro que toma os filhotes dos outros para criar. Isto era devido ao fato de Silvano Morais, pai de Belamor, o entregar aos cuidados de Ramiro. Desta maneira pode-se constatar que o simbolismo do ninho pode revelar várias possibilidades de leitura.

Há, também, um senso poético ou lírico extravasado claramente por Ramiro, cuja descrição dos costumes da terra funde-se harmoniosamente com a observação do meio ambiente e dos sentimentos da personagem.

Noite sertaneja das que muitas já passei. Tric-tric de formiguinhas e cupins picando cisco; bulhazinha indecisa, por aí, do rato miudinho, vermelhinho do mato, esperto e arisco; a brisa das horas mortas que cicia longe e vem acachoando em crescendo e passa derrubando folhinhas murchas; a solidão imensa que afasta todas as presenças e que o urro do lobo é um assopro remoto, o canto da corujinha-caburé é uma queixa e a caixa do peito estremece com as pancadas do coração (JU, p. 168).

De acordo com Bachelard (1993, p. 12), a imagem isolada, seja verso, frase ou estância que a imagem poética irradia, forma “espaços de linguagem” que uma topoanálise deveria estudar. Isso porque a frase possui um movimento, “e a imagem se escoia na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa” (BACHELARD, 1993, p. 12). No excerto acima, a linguagem transforma-se em imagem que se oferece como espaço vivido, concentrando a personagem no interior dos limites que a ela dão vida.

3.4 TEMPO EM JURUBATUBA

Seguir-se-á a classificação de Gerard Genette (1995) para se observar como acontece a construção do tempo, no romance **Jurubatuba**. Para o autor, a voz do narrador está diretamente ligada ao foco narrativo, podendo se situar em dois planos: as circunstâncias em que a história se desenrola e a enunciação, ou seja, o ato de narração do qual decorre o discurso narrativo propriamente dito e a representação diegética que leva a cabo. O foco narrativo, portanto, será analisado de maneira a induzir para uma estratégia adotada na narrativa, a partir de um campo de consciência que privilegia não só o que o narrador “vê”,

mas as emoções particulares que sente ou transmite de outras personagens. Neste sentido, é por meio do narrador que se faz o deslocamento no tempo e no espaço.

História e narrativa são dois elementos que se relacionam com tempo,⁹ ao passo que a voz designa, simultaneamente, relações entre narração e narrativa e entre esta e história. Para Genette (1995, p. 15), deve-se aliar o prazer de ler uma história ao modo como determinado autor dá a ler a sua própria leitura do texto que produz.

Reconstituir a ordem temporal de uma narrativa é tentar estabelecer uma seqüência entre a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo e a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história. Na narrativa clássica, essa reconstituição temporal é possível na maior parte das vezes, pois a relação de contraste ou de discordância é essencial ao discurso narrativo (GENETTE, 1995, p. 34).

Ressalte-se que a localização e a medida entre a ordem da história e a da narrativa postulam a existência de uma “espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (GENETTE, 1995, p. 34). Genette afirma que a tradição literária ocidental utiliza-se de um início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo. É o que acontece em obras do gênero épico que legaram esse estilo para a narração romanesca, permanecendo neste particular fiel ao seu modelo antepassado. Obras do século XIX, apresentam a anacronia¹⁰ como recurso apropriado para explicar certos detalhes.

Em **Jurubatuba**, a anacronia está presente desde o primeiro capítulo, mas de forma bastante sutil, sendo mais bem observada ou entendida no final da leitura de toda a história, quando o leitor compreende o primeiro capítulo como pertencente ao tempo vivido pela personagem protagonista e que esta apenas faz uma volta ao passado. Ramiro está na festa de São João, em um povoado onde as pessoas não o conhecem ainda. Ali ele começa a participar da festa, acompanhando o sanfoneiro Romaninho, tocando violão. Romaninho diz o nome de Ermira para Ramiro, que mesmo com outras moças a olharem para ele só percebia a morena “boinha pra dançar” e passa a se interessar por seus “caimentos”.

No segundo capítulo do romance, percebe-se que houve uma anacronia para explicar a chegada de Ramiro à fazenda. Ele ajuda um carreiro a encarretar uma tora de

⁹ Para Genette, o estudo do tempo na narrativa não é apenas um procedimento de organização lógico-temporal, mas elemento de uma alteração qualquer na seqüência do dito e do não dito e das suas implicações múltiplas.

¹⁰ Etimologicamente o termo anacronia sugere inversão de tempo, ou seja, todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso. Para Gerard Genette (1995, p. 38), a anacronia constitui um recurso de domínio da organização temporal da narrativa. Neste sentido, o termo patenteia a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia, por antecipação ou por recuo (REIS; LOPES, 1994, p. 28).

madeira no carro de bois. Nesta parte, o carreiro o informa que Jurubatuba estava em festa. Inicialmente, Ramiro não estava com nenhuma intenção de pousar na fazenda, mas ao chegar é recepcionado com um jantar regado a leitoa assada com farinha e “golo” de cachaça de três anos, fabricada com cana madura e fermento de milho.

No terceiro capítulo, pode-se perceber o movimento anacrônico por certo afastamento do narrador em relação aos acontecimentos. O narrador apresenta Sizefredo, que o arrasta para dentro da casa a fim de cearem. Ramiro diz o seguinte:

Aquele caso passou sem eu dar bem acordo de mim, uma coisa atropelada, com os meus pés me levando sem a ciência do corpo, nem dou conta de contar como é que foi que um cachorro rosnou pra mim e Sizefredo ralhou, e eu já estava subindo as escadas da porta da cozinha daquela casa estranha (JU, p. 22 – grifos nossos).

O uso dos pronomes demonstrativos como “aquele” ou “daquela” denota esse distanciamento. Aparentemente, Ramiro não consegue lembrar-se exatamente dos fatos pelo uso da bebida alcoólica, mas o que se configura no final da narrativa é o distanciamento temporal dos fatos que começam a ser esquecidos pela memória.

Ramiro não tem como esquecer Ermira. Em relação a essa personagem, que habita o imaginário do narrador-protagonista, destaca-se o caráter ambíguo da figura de Ermira, assim como o caráter retrospectivo da narrativa. Manoel de Souza e Silva (1997, p. 274) compara-a com a cachaça, fonte de embriaguez de Ramiro. A figura da mulher dissolve-se na memória de Ramiro ora como fada: “Era um quadro assim de enorme primor, que fazia a gente lembrar da fada, dessas fadas de jardim encantado, conforme consta dos livros” (JU, p. 63); ora como feiticeira: “O caso é que eu já estava totalmente perdido de amores, Ermira me dominando numa tal medida que, quando, às vezes, eu saía pra campear, ficava desorientadinho. Parecia um feitiço que tinham feito comigo” (JU, p. 81).

Para Silva (1997), **Jurubatuba** instiga a leitura de percursos labirínticos, que enreda e cativa. A presença de Ermira atua como elemento catalisador das transformações do narrador-personagem. É através dos encantos que Ermira promove no ânimo do protagonista, nos momentos mais inusitados, que ele começa a analisar seus sentimentos, pressentidos como instintos, pois na captação da mensagem enviada por Ermira o narrador se vê com “semelhança justa com os bichos brutos do campo, que no rumo de uma fêmea no calor perdem o tino total, não têm medo nem da morte” (JU, p. 65).

A anacronia, em relação à narrativa na qual se insere, estabelece uma narrativa temporalmente secundária, subordinada à primeira.¹¹ A história de **Jurubatuba** está encaixada dentro da história do narrador-protagonista Ramiro, que viveu a história e a reconta. O que acontece em **Jurubatuba** é que a história dessa fazenda, por fazer parte do passado, representa a segunda narrativa, embora possa parecer a primeira. A esse segmento retrospectivo, que preenche mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, denomina-se analepse.¹²

Ao contrário, a narrativa em primeira pessoa permite a antecipação, pelo próprio fato do caráter retrospectivo, que, segundo Genette (1995, p. 66), “autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel”. Neste sentido, alguns trechos da narrativa apresentam analepses e prolepses que marcam a diferença entre as duas histórias (a do passado e a do presente). No caso da prolepse, há vários trechos que confirmam esse procedimento, como por exemplo, este excerto:

Tiro da idéia um sumário daquele destempero, peso a força *da minha idade nesse tempo*, dou consideração ao caso de Ermira haver me provocado em demasia e acabo chegando na crença de que o disparate de minha natureza, sem que eu pudesse ter continência, teve causa maior foi nas condições de muito castigado em que eu vinha vindo (JU, p. 27 – grifo nosso).

O excerto aponta para a idéia de que o narrador encontra-se num tempo diferente daquele que narra. Ao se referir a “nesse tempo” coloca-se numa dimensão afastada daquela em que viveu. A voz que impera no universo diegético de **Jurubatuba** é a do narrador-protagonista Ramiro. Quando se aborda o conhecimento direto de Ramiro, um dos dados fundamentais é o contraste entre percepção física e espiritual, que parece romper a unidade antes apreendida. Para Antonio Candido (1998, p. 55), a convivência mostra uma variedade de modos de ser, por vezes contraditórios, que o homem não consegue apreender por não ser capaz de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que é capaz de abranger a configuração externa. E conclui:

¹¹ Genette (1995, p. 47) denomina de narrativa primeira o nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal.

¹² “Entende-se por analepse todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início. A analepse constitui, deste modo, um signo técnico-narrativo do âmbito da representação discursiva do tempo, integrando-se, com a prolepse (v.), no mais amplo domínio das anacronias (v.); de acordo com a sistematização proposta por G. Genette (1972, p. 90), a utilização de analepses rege-se por critérios de configuração muito variados, de um modo geral relacionados com a profundidade retrospectiva que atingem (alcance; v.) e com a dimensão temporal que abarcam (amplitude; v.)” (REIS; LOPES, 1994, p. 29 – sic.).

Que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção. De fato, – pensamos – o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário (CANDIDO, 1998, p. 55).

Em várias passagens de **Jurubatuba**, o narrador vai reconstruindo a imagem de Ermira, mas a figura desta se patenteia por meio da fala de Ramiro, e é por meio dessa fala que o leitor constrói o perfil daquela e estabelece associações e analogias. Ramiro pode ser visto à luz da sua existência, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. É o que Forster (1937, *apud* REIS; LOPES, 1994, p. 322) classifica como personagem esférica.¹³ Reforçando a idéia de Forster sobre a tendência de algumas personagens surpreenderem o leitor, Ramiro traz, na simplicidade da sua história contada, indícios, presságios e sinais com que a narrativa, em sua tessitura labiríntica, enreda.

¹³ A contrário das personagens planas, construídas em torno de uma única idéia ou qualidade, as personagens esféricas são organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender.

4 MEMÓRIA E IDENTIDADE

No terceiro capítulo desta dissertação, pôde-se notar que o narrador de **Jurubatuba** é uma espécie de guia a levar o leitor pelos labirintos da memória. Assim, pretende-se, neste capítulo, uma leitura pelo viés da memória e da identidade, de modo a reforçar a primeira como elemento de construção da identidade humana nas várias esferas sociais. Na verdade, este estudo traz à tona a relevância da literatura como instrumento de preservação da memória.

4.1 MEMÓRIA E MODERNIDADE

O maior interesse de um ser humano em relação à memória é perceber numa situação presente o que se assemelha a uma situação anterior, em seguida aproximar dela o que a precedeu e, sobretudo, o que a sucedeu, a fim de tirar proveito de sua experiência passada. Isto acontece porque a analogia e a associação, além de acompanharem o ser humano desde tempos imemoráveis, têm utilidade vital para a sobrevivência de qualquer organização ou organismo. Para Bergson, de todas as associações que se possa imaginar, as associações por semelhança e por contigüidade são as mais importantes, pois

situações anteriores análogas, ao se repetirem, acabaram por ligar certos movimentos de nosso corpo entre si, e a partir de então a mesma reação automática em que iremos desenvolver esses movimentos contíguos extrairá também da situação que os ocasiona sua semelhança com as situações anteriores. [...] A escolha de uma semelhança entre muitas semelhanças, de uma contigüidade entre outras contigüidades, não se opera portanto ao acaso: depende do grau constantemente variável de tensão da memória, a qual, conforme se incline mais a inserir-se na ação presente ou a afastar-se dela, transpõe-se por inteiro em um ou em outro tom. É também esse duplo movimento da memória entre seus dois limites extremos que

desenha, conforme mostramos, as primeiras noções gerais, o hábito motor remontando às imagens semelhantes para extrair-lhes as similitudes, as imagens semelhantes tornado a descer para o hábito motor a fim de se fundirem, por exemplo, na pronúncia automática da palavra que as une (BERGSON, 1999, p. 283-284).

Conforme o autor, a memória é uma força espiritual prévia a que se opõe a substância material, seu limite e obstáculo. A matéria seria, na verdade, a única fronteira que o espírito pode conhecer. A matéria levaria ao esquecimento. Ela bloqueia o curso da memória. No exemplo dado anteriormente, o homem, ou seja, o empregado, é mero obstáculo, pois a empresa enquanto organismo formado por infra-estrutura, máquinas e recursos humanos, não se preocupa em ter uma “memória”.

Ela possui máquinas, que apesar de comandadas por homens, não precisam parar para se alimentar, para descansar e, muito menos, dormir. Talvez seja por isso que Walter Benjamin (1994) veja o homem urbano como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, peça no meio de outras peças, levado pelo compasso febril da vida cotidiana, incapaz de estocar lembranças e significados.

Neste sentido, o homem do campo ou aquele em contato com a terra, com a natureza torna-se mais verossímil, ao mesmo tempo mais idealizado. Neste particular pode-se qualificar a literatura de Carmo Bernardes como universal e não apenas regional, pois ela vem captada do meio ambiente, onde o autor foi buscá-la com intento de fidelidade e exatidão.

Carmo Bernardes tece laboriosamente a fauna, a flora, os costumes, hábitos e curiosidades, e nessa roupagem, constrói a narrativa baseada no sentimento nascido de experiências que externam o “eu”. É esse movimento que externaliza o eu por meio da memória que mostra o seu lado universal, não como movimento estagnado, mas em constante processamento de renovação.

4.2 REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIO

Memória e identidade são representações presentes no imaginário social. Neste sentido, cabe, aqui, referências sobre essas representações. Pensadores como Roger Chartier (1990) e Pierre Bourdieu (1989) consideram que, para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações deste, as quais acabam orientando, novamente, as suas práticas.

As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes. Diversas representações convergem e divergem em um mesmo tempo e espaço, o que faz com que o imaginário social torne-se um campo de lutas entre representações.

Para a compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário de determinado grupo. Até mesmo o desconhecido é pensado a partir de símbolos também conhecidos. Uma realidade, por sua vez, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam. E é nesta atribuição de sentido, que se percebe que as representações não são ingênuas. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que as produz, como afirma Chartier:

As representações do mundo social assim construído, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 17).

Por esse viés supõe-se que as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 17).

Elemento também importante a ser salientado sobre as representações, com especial enfoque nas representações míticas, é a força das idéias. Essa força, segundo Bourdieu (1989, p. 185), é medida pela força de mobilização que essas idéias encerram, ou seja, pela força do grupo que as reconhece, mesmo que seja pelo silêncio ou pela ausência de desmentido, e que ele pode manifestar recolhendo as suas vozes ou reunindo-as no espaço.

No universo social, **Jurubatuba** se reduz a poucas personagens, criadas a partir de representações de experiências humanas, mais especificamente descritas pelo narrador personagem. O eixo da obra revela constatações decisivas, quer psíquicas, quer sociais, condicionadas pela observação do espaço social da cidade, da fazenda e dos caminhos por onde o narrador passou.

No universo psicológico, destacam-se a memória e as emoções descritas pelo narrador, que expõem o interior e o exterior de sua consciência. Ramiro inicia a história por uma situação de encontro do homem com seu lado religioso (crenças e rituais), definida pela descrição da paisagem local, com agudo senso topográfico e social revelado pelo autor. Nesse romance, Carmo Bernardes descreve a natureza trabalhada pelo homem, que vem no primeiro plano. Natureza na qual se ajustam as casas, o caminho, a roça, os locais onde Ermira e Ramiro se encontram, como o bambuzal, cenário qualitativo dos amores dessas duas personagens.

A construção das personagens recebe tratamento oscilante e labiríntico como o caráter retrospectivo da narrativa, movido pela memória do narrador. Todas as personagens são reveladas segundo o ponto de vista de Ramiro: Ermira, marca obsessiva do narrador-protagonista, ora fada ora bruxa; o menino Belamor “era moleque de mando”, mas também o menino com cara de anjo (JU, p.62); Seo-Simeão, que “lá por fora era seo-Simeão da Jurubatuba, mas cá seu nome se resumia a nada” (JU, p. 91); Sizefredo, sujeito antipático, “vivía varrendo chão com o chapéu perante Tia Bruna, mestre em encostar serviço nas costas dos outros a poder de chaleiragem”, mas era também o que dava cobertura para os encontros com Ermira (JU, p. 100). As representações que marcam o caráter das personagens são construídas pela maneira como Ramiro as vê e as representa.

Assim também, Ramiro constrói, com descrições pessoais, os lugares por onde passa: “O Mocambinho era um arraial que ficou entanguido todo o tempo, depois que o ouro das garimpagens em Goiás entrou em diminuição, mas quando passei por lá, aquela vez, o lugar estava tendo novo progresso” (JU, p. 49).

No entanto, apesar dos detalhes dispensados ao quadro da narrativa e à fidelidade situada no espaço, há um realismo que aparece no tratamento quase naturalístico da paixão amorosa, estreitamente ligada às manifestações fisiológicas. Diferente do que acontece em algumas obras naturalistas ou mesmo românticas, em que os autores preferiam aliar a carne às formas proibidas ou pecaminosas de amor, às taras, ou às personagens de pouco senso moral, Carmo Bernardes imprime às ações de Ramiro um aspecto natural dos instintos, o que aproxima a personagem da terra, da natureza. O excerto a seguir corrobora a idéia de que Ramiro se compara aos animais: “Animal asselvajado que sou, dou semelhança justa com os bichos do campo, que no rumo de uma fêmea no calor perdem o tino total, não têm medo nem da morte” (JU, p. 65).

A personagem compara a história de amor que sente por Ermira e a associa com a anta que um tal senhor Manoel Antônio pegou no mato ainda filhote e levou para o quintal da

fazenda. Já adulta, a anta, que se chamava Jurema, erguia a tromba no rumo do mato e, numa grande agitação, gritava, dando aparência de adoentada. Até que um dia apareceu um macho de sua espécie e com ele Jurema fugiu. Senhor Manoel pediu que ninguém disparasse um tiro no animal e comentava: “O amor quando dói – dói, minha gente!” (JU, p.66).

Mas a associação que Ramiro faz não tem o mesmo desfecho. Pois a própria personagem questiona como Ermira, uma “moça nascida na disponência”, iria casar-se com ele? “Só se o pai tivesse o mesmo pensar daquele senhor Manoel Antônio. E quem poderia dar fiança que o mesmo Manoel Antônio tivesse coerência de opinião em se tratando de assunto concernente à sua família [...]?” (JU, p. 66). Nota-se que a personagem tem senso crítico observador e aguçado, pois durante toda a narrativa, Ramiro expõe sua opinião e ponto de vista.

Pelo viés psicossocial, em **Jurubatuba** as personagens expressam uma religiosidade popular que, além de destacar crenças e valores espirituais, simultaneamente, eleva o homem ao entregar o seu destino a Deus e o rebaixa ao entregar-se às paixões inconseqüentes, como o fazem as personagens Ermira e Ramiro. Essa simbiose de paixão e religiosidade, ou seja, sagrado e profano, integra toda a narrativa de **Jurubatuba**.

A memória de Ramiro é o fio condutor, possuindo significado equivalente ao fio de Ariadne para Teseu no labirinto do Minotauro. Esse fio condutor tece os acontecimentos, aproximando passado e presente e estreita as relações amorosas entre Ermira e o narrador. A memória aparece como elemento catalisador das atitudes da personagem Ramiro que encontra justificativa na influência do meio ou na educação recebida, implicando até uma problemática maior à identidade do ser.

O que me fez esguaritar e sair zanzando pelo mundo, feito filho de perdiz, foi justamente isto: ruindade de certos indivíduos sem alma, pouco caso demais que os graúdos fazem dos pequenos. Cansei de ser coiô-sem-sorte. Alcancei que onde nasci e fui criado eu não tinha carreira. Podia fazer o que fizesse para ser bom cavalheiro que nunca passava do “Ramirinho de seá-Joana”. Gentinha. Podia esperar como quisesse que tinha que ser ali, contando passo, nos possuídos de quando muito um cavalinho de sela, um parrelho de roupa bate-enxuga, mais nada (JU, p. 140).

Dessa forma, Ramiro vai construindo seu conhecimento a respeito do mundo e dos outros, com julgamento de valores morais e reflexões sobre a noção de justiça e igualdade. Mas é embalado por um sonho que Ramiro deixa as impressões da noite sertaneja, para entrar em outra dimensão:

Mas não haveria de ser assim, do trivial, a sinfonia a me embalar naquela noite. Peguei foi ouvir os rumores da festa que lá em cima, na rua, ia animada. Toque de

instrumentos, eco ao longe de cantigas, motivos desarticulados de falas, vagas de sons indistintos indo e voltando à feição dos ventos e, ao correr de tais e quais impressões, *a figura de Ermira me surge, assim como num sonho*. Depois, parece que ensurdeço a todos os rumores e vão se apagando todas as outras figurações e *reencontro-me inteiro naquele exato momento em que, debaixo do pé de sempre-lustrosa, trespassado e cambaleante de bêbado, eu assistia à procissão passar*. Os lances daquele recentíssimo passado vão se repetindo ao meu ver e ao meu sentir, no feitio de projeção de cinema (JU, p. 168 – grifos nossos).

Ao falar de projeção, desencadeia-se associação com a teoria de Platão (19--), em que saber é recordar, é escapar ao tempo da vida presente e voltar ao mundo divino da alma. Retornar ao mundo das idéias, oposto ao mundo terrestre, é introduzir-se no lugar onde *Mnemosýne*¹⁴ estabelecia contato. Esse é o verdadeiro sentido de *poietés*, como atesta Platão.

Desta forma, torna-se compreensível o pensamento de Platão de que o poeta é um possesso. Para ele, o poeta cria por um ato de possessão, pois está possuído e age pelas musas, como um vidente, um adivinho. Arrebatado pela memória, o poeta consegue se transportar ao passado e com isso resgatar a idade heróica ou, indo além, a idade primordial, o tempo original. Para uma melhor compreensão, Vernant reitera:

Não se poderia então dizer que a evocação do “passado” faz reviver o que não mais existe e nos dá uma ilusão de existência. Em nenhum momento, a volta ao longo do tempo nos faz omitir as realidades atuais. É somente em relação ao mundo visível que, ao nos afastarmos do presente, distanciamos-nos; saímos do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis [...]. O “passado” é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser (VERNANT, 1990, p. 143).

Neste sentido, a personagem Ramiro se revela, na busca de uma consciência de si. À medida que narra os fatos, mesmo quando sob o efeito da bebida, a personagem tem níveis de consciência ora lógicos, ora contraditórios:

Digo e aprovo que cachaça não tira o senso de ninguém e nem desajuíza, a não ser quando o bêbado escorna e pára o olho. Fora daí, não: o bêbado vê e sabe tudo o que está fazendo. Tanto que levando uma boa sova sara, por mais insubordinado que esteja. Agora, que cachaça dá um enfatismo descomedido no freguês, isso é fatural. “Ela” em dose mais regrada dá afoiteza e a cerca sendo meio fraca o pinguço é

¹⁴ *Mnemosýne*, deusa da memória, está ligada a aspectos da organização interna do pensamento e à situação dos princípios do *eu* e das imagens armazenadas. Para Jean-Pierre Vernant (1990, p. 136), embora no panteão grego a memória tenha uma função psicológica, assim como *Eros* e *Phóbos* se associam a paixões e sentimentos, “*Mnemosýne* parece ser especial. A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o *eu*. [...] a sacralização de *Mnemosýne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega”.

Muitos escritos são dedicados a *Mnemosýne*, exaltada principalmente pelo poeta. Na *Iliada*, de Homero (1959), a invocação à musa é verdadeiro exercício mnemônico. Neste caso, se associa a memória de Ramiro à deusa, mas como meio de mostrar formas antigas adaptadas na modernidade.

atrevido, porque chifre cheio aplaina o mundo e derruba obstáculo. O custoso torna-se fácil e desproíbe tudo o que é proibido (JU, p. 160).

O uso de substâncias químicas, como o álcool, entre outras, provocam sensações que auxiliam na produção imediata do prazer, com uma perspectiva desejada de independência do mundo externo. A bebida, para Ramiro, age ora como uma espécie de consolo, nos momentos em que a personagem se sente melancólica, ora como lenitivo, quando precisa de coragem para certas atitudes, como assistir à procissão montado no Saudoso (o burro) e dar uns vivas bem gritado e descarregar o revólver.

É certo que a bebida em excesso desnorreia e tira a memória da pessoa. Caboclo fica avoado e lerdo que não relembra nem percebe certas coisas. Por exemplo, eu: dava de eu notar que, no meio daquele mundaréu de gente, apresentava muito mais mulher do que homem. E por que é que, então, meu tino não dava para raciocinar que Ermira também era parte naquele movimento? A pois ela mais o marido não eram os festeiros do Divino Espírito Santo daquele ano, no Mocambinho? Lembrava disto de jeito nenhum (JU, p. 169).

È nessa atmosfera cambiante e contraditória que outros aspectos vão surgindo na leitura de **Jurubatuba**, como a figura de Baco, deus da mitologia romana, ou a de Dioniso, da grega. Retratadas com certa obsessão por Ramiro, a cachaça e a paixão tornam a memória imprecisa, o que leva o leitor a perceber no romance carmobernardiano o mitema dionisíaco presente nas lembranças das festas, das bebedeiras e das noitadas com Ermira.

Segundo Vernant (2000, p. 145), talvez Dioniso seja o deus mais afastado dos humanos, aquele que não se pode captar ou enquadrar. A exemplo de outros deuses como Afrodite, referenciada como a deusa do amor, assim como Hermes é o deus mensageiro e Hefesto, o deus artesão, não se pode atribuir o mesmo a Dioniso, pois as histórias a seu respeito têm significado um pouco especial quando se reflete sobre essa tensão entre a vagabundagem, a andança, o fato de estar sempre de passagem, a caminho, viajando, e o fato de querer um lar, onde se sinta bem, em seu lugar, estabelecido onde foi mais do que aceito: foi escolhido. Neste sentido, pode-se notar a aproximação entre a personagem Ramiro e o mito dionisíaco. Ramiro estava de passagem pela Jurubatuba e queria um lar.

Depois é que fui tomar assento, chegar o juízo no lugar e, então, caí no que tinha de ser e alcancei porque é que Ermira chorava tanto toda vez que propus nós dois fugirmos. Era a regalia da mulher casada que ela muito prezava. Sabedora decerto de que, separada do marido, seu em-ser de senhora dona decairia. Não haveria mesmo de querer uma situação dessa. Por isto é que, quando eu propunha: “vamos’embora, morena”, ela indefinia o olhar, bambeava os braços em languidez e ficava naquele modo estúrdio, parece que traspassada, custava cair em si (JU, p. 171).

Deste modo, **Jurubatuba** reveste-se de lirismo, de humor, de imagens que se mesclam e se multiplicam. O lado sentimental é visto em determinados *flashes* que dão colorido às descrições e mostram a fragmentação do sujeito.

Em **Jurubatuba**, embora o narrador se apresente na primeira pessoa, a problemática do duplo não implica uma alteridade, pois inexistente nesse romance uma diferença entre um e outro, ou seja, entre o Ramiro que narra a história e o Ramiro que viveu a história. Na verdade, é o olhar retrospectivo que causa esse desdobramento, pois o narrador, já distante do acontecimento, reencontra-se com o outro, o jovem que ele foi e que busca entender e fixar por meio da memória, por isso mostra o trajeto percorrido de sua chegada na fazenda Jurubatuba até sua saída. Ele faz um “balanço na vida” (JU, p. 251).

Em suas reflexões, Ramiro se mostra ora frio, indiferente, ora sensível romântico, subjetivo. Ramiro sonha e sente a vida do sertão, conhecida muito bem por ele e que lhe fala tão de perto à alma. É por meio das expressões e impressões do mundo, que Ramiro se absorve e é absorvido pelos encantos e desencantos do mundo.

4.3 MEMÓRIA E LEMBRANÇA EM JURUBATUBA

Como o foco deste capítulo é a memória, tratar-se-á especificamente dela, tendo como arcabouço teórico alguns autores que trabalharam esse tema. Neste tópico, apresentar-se-á o caráter inovador da lembrança, e uma análise à realidade social pautada pelo caráter consumista da sociedade capitalista.

Do contato do homem com os seus semelhantes nascem os estados de alma. E estes revelam sentimentos dos mais suaves aos mais intensos ou até mesmo violentos. Bergson (1983, p. 83) assegura que, como as “eletricidades se atraem e se acumulam entre as duas placas do condensador donde se fará sair a centelha”; da mesma forma, pelo simples contato dos homens entre si, são produzidas atrações e repulsões, rupturas completas de equilíbrio, ou seja, a eletrização da alma que o autor designa como paixão. Se não houvesse lei social nem lei moral, e o homem se movesse pelo caráter de sua natureza, as explosões de sentimentos violentos seriam o comum da vida.

Ainda para Bergson (1983, p. 83), é útil que sentimentos (explosões) sejam contidos porque o homem para viver em sociedade necessita de normas: “E o que o interesse aconselha, a razão o ordena: há um dever, e nosso destino é obedecer-lhe”. Sob essa dupla

influência, veio a se firmar para o gênero humano uma camada superficial de sentimentos e idéias que tendem à imutabilidade, que pretenderiam pelo menos ser comuns a todos os homens, e que recobrem, quando não têm a força de o atizar, o fogo interior das paixões individuais.

O autor mostra, portanto, que o progresso da humanidade, no sentido de uma vida social pacífica, consolidou as várias “máscaras” que o homem utiliza no cotidiano de sua existência. “E se a terra fosse um ser vivo, como pretendia a mitologia, talvez gostasse, ao repousar, de sonhar com essas explosões bruscas nas quais de repente ela se recobra no que tem de mais profundo” (BERGSON, 1983, p. 83).

O drama proporciona ao homem um prazer dessa natureza. No drama de Ramiro, sob a vida até certo ponto tranqüila, se organiza sua tensão interior percebida pelo leitor. Ramiro traz, do fundo à superfície, as paixões que a tudo explodem. Ele age de soslaio, pois juntamente com Ermira, rompe as regras sociais ao manter um relacionamento, proibido pelas leis dos homens, com uma mulher já casada.

Assim, por um meio transversal, Ramiro dissolve o envoltório, mostrando as contradições da sociedade consigo mesma e reforça a natureza múltipla do ser humano. Ramiro revela sua parte oculta do próprio homem, que Bergson (1983, p. 84) irá chamar de “elemento trágico” da personalidade humana.

Trata-se de uma realidade mais profunda que o drama busca no fundo de aquisições mais utilitárias e essa arte possui o mesmo objeto que as demais. Talvez seja por isso que a arte revela sempre o individual. A exemplo do romance carmobernardiano, este põe diante dos olhos do leitor um tecido vivo de sentimentos e fatos, algo que ocorreu uma única vez, mas que ele faz reproduzir pela memória da personagem.

Nada há de mais singular que Ramiro e se ele se assemelha a outras pessoas, é mera coincidência ou não. Mas ele pode ser universalmente aceito por qualquer pessoa que ler o romance como o homem que viveu uma situação inolvidável com Ermira. A sinceridade de Ramiro é comunicativa, mediante o trabalho do autor para que o leitor o reconheça e o veja em volta de si. Quanto maior a obra e mais profunda a verossimilhança entrevista, tanto mais será de esperar o efeito, porém mais também esse efeito tenderá a se tornar universal. A universalidade está, pois, aqui no efeito produzido, e não na causa (BERGSON, 1983, p. 85).

4.4 PASSADO E MEMÓRIA

Muitos estudiosos como Ecléa Bosi (1994, p. 52) têm tentado decifrar a memória: “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios”. Esse esforço é premiado pelo número de obras que abordam tal assunto.

Apesar de existirem diversas formas de se resgatar a memória, a questão da memória em **Jurubatuba** parece priorizar não o seu deslindamento, mas a preocupação do escritor de preservar as imagens passadas que ela restitui. É, portanto, sobre a substância retida pela memória que recai sua ênfase maior.

Se, ao passar por um acontecimento, a personagem recompõe sua vida é porque necessitava depositá-la num recipiente capaz de conservá-la por mais tempo, o que ajudaria a minimizar o seu inconformismo de vê-la esvaír-se sem nada fazer, de ter que deixar “para trás seu grande amor”.

Discorrendo mais especificamente sobre os modos de agir da memória, Halbwachs (*apud* BOSI, E., 1994, p. 54) esclarece que a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo. Se alguém lembra, é porque os outros, a situação presente, o faz lembrar: “O maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam”.

Neste sentido, a personagem Ramiro resgata as lembranças de sua experiência de vida a partir de seu relacionamento com pessoas do seu convívio. Vários casos, Ramiro associa-os à realidade de vida de outras personagens ou mesmo à sua, como o caso de Donalvo, acorrentado e morto pelos soldados, por questões entre agregado e patrão; o caso que aconteceu com Ramiro, quando plantou uma lavoura e por causa das chuvas, perdeu a produção. Tinha negociado que a terça parte ou a cada três sacas de arroz, uma seria do dono das terras, mas este, em virtude do contratempo, afirmou que havia negociado na base de arrendo pago em dinheiro. Ramiro, ao se referir a esse caso, diz o seguinte: “Lembrança minha desse caso dá que, nessa hora, nublou. [...] e me doendo fundo em lembrar que, justamente, com aquele dinheiro é que eu pretendia comprar um capa.” (JU, p. 145). Segundo

Ramiro, a lembrança traz junto consigo o resgate do que estava esquecido e a dor que certas recordações promovem ao serem despertadas. Para captar os mistérios da realidade, o escritor exalta seus sentidos até um estado limite entre o que lhe permite adivinhar os inadvertidos matizes do mundo exterior em contato com o mundo interior.

O papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é, sobretudo, o de colher e escolher, dentro do processo psíquico, justamente o que não é a consciência atual, trazendo-o à sua luz. Logo, a própria ação da consciência supõe o outro, ou seja, a existência de fenômenos e estados infraconscientes, que costumam ficar à sombra. É precisamente nesse reino de sombras que se deposita o tesouro da memória (BOSI, E., 1994, p. 52). No excerto a seguir, o próprio narrador é quem afirma querer evitar lembrar as tristezas da vida:

Evitei todo o tempo relembrar os maus-passados de minha vida, para não ficar me martirizando à toa. Acontece que, dentro da desolação que tanto me oprimia ali na fazenda, em tudo eu vendo a figura cativante de Ermira, Belamor tardando um pouco a voltar, não tive por onde fugir às lucubrações (JU, p. 145).

Ramiro chega à conclusão que não adianta fugir, mesmo ele abandonando a sua família, nada alterou. Ao ver Tiá Bruna querendo segurar as ferramentas de seo-Jacó, para receber uma mísera conta, Ramiro percebe que Jurubatuba em nada se distinguia da terra onde ele nascera.

Associando o que vivera, o narrador constata que a vida é turbulenta. Esse narrador que se vê distintamente duplo, sendo um no momento da ação presente, e um outro no momento da ação passada, prioriza o primeiro, uma vez que o segundo é um eu liberado e capaz de entender e avaliar o sentimento fixado na memória. Amarrado às exigências do tempo presente, o eu só se liberta quando refaz a caminhada de volta para se rever e se gratificar com a visão mais abrangente de si e dos seres que compartilharam sua vida.

5 PELOS LABIRINTOS DE JURUBATUBA

Não se tem a pretensão, neste capítulo, de uma análise estrutural, reducionista de **Jurubatuba**, isto é, realizar um processo analítico pelo qual a realidade do mundo e do ser se torne componente de uma estrutura literária, permitindo que a narrativa ficcional seja vista como objeto e, portanto, estudada em si mesma, como algo autônomo.

Para mostrar de que maneira a narrativa de **Jurubatuba** se constitui, desnudando seus aspectos universais, em busca de uma compreensão maior, deve-se mostrar a criatividade do escritor, com sua construção a partir do mundo, mas cujo resultado gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade que o originou.

Muitos escritores descreveram suas dificuldades ligadas à sua posição no universo literário e às questões específicas que têm que resolver. Muitos até tentaram por meio de sua obra revelar a violência e os desafios que presidiam suas vidas e a luta como escritores. A partir do momento em que se tem a idéia de um funcionamento realista do universo literário, o que realmente acontece é apenas o surgimento da descrição de uma parte sobre a qual determinado escritor vê. “Cada autor, mesmo o mais dominado, ou seja, o mais lúcido, apesar de compreender e descrever sua própria posição no universo, ignora o princípio geral e gerador da estrutura que descreve como caso particular” (CASANOVA, 2002, p. 24).

Desse modo, o escritor entrevê apenas uma parte da estrutura, mas não o universo literário em sua totalidade, até porque, segundo Casanova (2002, p. 24), “o efeito típico da crença literária é ocultar o princípio da dominação literária em si”. Neste caso, em **Jurubatuba**, espera-se conseguir superar o abismo entre social e estético, entre regional e universal, mediante esforço de captação do processo que gera a singularidade de uma obra literária. Com isso, não se pretende, também, um isolamento da vida e do mundo em prol do texto. O que se pretende é, numa visão do geral para o particular, analisar o modo de ser que se manifesta dentro do texto, a partir da realidade exterior.

5.1 JURUBATUBA: TRAVESSIAS

No capítulo 4 desta dissertação, devido aos detalhes retratados no quadro narrativo de **Jurubatuba** e na obstinação situada no espaço, procurou-se apresentar a existência de certo realismo. Tentou-se evidenciar um tipo de realismo que transcende ao tratamento quase naturalístico da paixão amorosa, da excitação sexual, estreitamente ligada às manifestações fisiológicas, no sentido de o romance analisado aproximar-se da natureza humana e não apenas como maneira de copiar a realidade. Ao abordar uma concepção que aproxima a obra da realidade, o escritor procura captar sentimentos e ações dentro de uma dimensão humana situada na esfera da verossimilhança, para convencer o leitor.

O enredo de **Jurubatuba** pode perfeitamente ser inserido em um contexto social existente, reconhecível por indícios que o leitor pode captar, mesmo sem ter vivido numa fazenda ou em uma cidade pequena. O leitor, por analogia ou associação, pode comparar o enredo com a realidade sócio-histórica. Diverso de narrativas que tentam transfigurar a realidade, descrevendo comportamentos longe da realidade sensível, em paisagens indefinidas, **Jurubatuba** transmite um sentimento de vida e de convencimento.

Essa capacidade de convencer, presente no romance, depende mais da organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado. Antonio Candido (1998, p. 12) analisa vários textos, como os de Kafka, Cavafis e Buzzati, em que esses autores descrevem mundos simbólicos onde o ser e a política se regem por leis que não negam nem corrigem as do mundo terreno, pois estão fora dele. Neste sentido, Antonio Candido (1998, p. 12) mostra alternativas voltadas para o sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outras dimensões.

Introduz-se o pensamento de Antonio Candido neste trabalho para demonstrar que mesmo analisando obras realistas e não-realistas o resultado que ele explicita é o de que tanto os textos assentados na realidade quanto os que a transfiguram para criar contextos inexistentes são capazes de comunicar o sentimento de vida e de verdade, porque são literariamente eficazes.

No que se refere a **Jurubatuba**, tem-se a ambientação de Mocambinho e da fazenda Jurubatuba como categoria que constitui a identidade socioespacial das pessoas que vivem ali. Essa identidade está ligada à paisagem, à estória, por meio de representação de uma sociedade, acerca de si e do seu lugar. Deste modo é pertinente conjecturar que Carmo

Bernardes imprime às ações das personagens em **Jurubatuba** um aspecto natural dos instintos e da natureza humana.

5.2 ESTRATÉGIAS DO DISCURSO REGIONALISTA

Vicentini (1997, p. 53) argumenta que a crítica literária sempre apontou a condição do escritor regionalista como mola propulsora do gênero narrativo e sua vocação indissociável de uma experiência pessoal na cidade grande: “Oriundos da província, certos escritores buscam na cidade tanto estudar ou corrigir hábitos intelectuais, quanto fazer carreira literária nos moldes da própria literatura que ela, a cidade grande, propõe”.

Dessa forma, a autora capta o regionalismo como espécie de luta entre periferia e centro ou, ainda, uma afirmação entre o escritor local e o global, contestando a hierarquia hegemônica vigente, tanto no sentido econômico quanto geográfico, histórico e literário. Mudar o ponto de vista sobre a obra é uma sugestão para que se possa observar, de maneira ampliada o conjunto, e portanto aceitando-se certo distanciamento com relação ao próprio texto para poder ver melhor a totalidade da composição, comparar as formas recorrentes, as semelhanças e dessemelhanças com outras formas e, assim, ter-se a chance de compreender a particularidade do motivo específico que se quer ver.

Assim também sugere Pascale Casanova (2002, p. 17) em sua conjectura sobre a complexidade da obra de arte literária e de seus mistérios. De acordo com a autora, esse princípio pode ser encontrado na totalidade, invisível e, contudo, oferecida, de todos os textos literários através e contra os quais a obra se põe construir e existir e da qual cada livro publicado no mundo seria um elemento participante desse contexto.

Tudo o que se escreve, que é traduzido, publicado, teorizado, comentado, celebrado, seria um dos elementos dessa composição e para ser decifrada, cada obra precisaria do conjunto do qual é integrante. Conforme Casanova (2002, p. 17), “As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento. Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa ‘combinação’ de toda a literatura mundial”.

A autora de certa forma mostra que entre as obras literárias há uma gigantesca rede, que tece de forma globalizada e interdependente, o universo literário. E que a visão dividida do mundo, a qual está ligada ao pensamento racional, é um dos empecilhos que não

permite pensar além dos quadros impostos e conceber o espaço literário como uma realidade global. Como exemplo, resgata-se a análise comparativa entre **Jurubatuba** e **São Bernardo** realizada nesta pesquisa. Essas obras são exemplo de que existe um diálogo entre elas, mas que o leitor só poderá captar se participar desse universo literário.

Na própria medida em que se trata de seu contexto, a obra só se constitui constituindo-o. O universal e o regional, assim como conceitos de exterior e interior, exclusão e inclusão são parâmetros cujo intuito é destacar os dois níveis principais que definem a estrutura de um texto narrativo, sempre percorrido, como qualquer outro texto, pelas tensões de significado que estabelecem o seu equilíbrio.

De acordo com Homi Bhabha (2001), a resistência aos discursos hegemônicos se dá principalmente através do uso estratégico da ambivalência inerente ao poder colonial. Essa ambivalência possibilita o recurso à “mímica” e não à mimese do modelo europeu, bem como a constituição de sujeitos culturais híbridos, que se revelam ao mesmo tempo como uma semelhança e uma ameaça.

Assim, a partir de suas considerações acerca do conceito de hibridismo, Bhabha (2001) propõe o local da cultura como o entre-lugar deslizante, marginal e estranho, que, por resultar do confronto de dois ou mais sistemas culturais que dialogam de modo agonístico, é capaz de desestabilizar essencialismos e de estabelecer uma mediação entre teoria crítica e prática política. Bhabha (2001) questiona que a palavra interfere na assimilação transparente de significados transculturais em um signo unitário de cultura humana. No intervalo da cultura, no ponto de sua articulação da identidade ou da perceptibilidade, vem a questão da significação.

Em **Jurubatuba**, isto fica patente nas várias ocupações de Ramiro – lavrador, artesão, tropeiro, agiota, vaqueiro –, fundadas na experiência sertaneja, indicativas da busca de estabilidade e de apaziguamento. A busca da identidade, ou de sua perda, pode ser percebida pelas ocupações precárias, instáveis, marcadas pelo ritmo das transformações pelas quais a personagem passa. O trabalho é visto como limitação à vontade livre por aquele que se nega a ajustar-se.

Esta não é apenas uma questão de linguagem, é a da representação da diferença pela cultura – modos, palavras, rituais, hábitos, tempo – inscrita sem um sujeito transcendente que sabe, fora de uma memória social mimética, através do cerne do não-senso. “O que será da identidade cultural, da habilidade de pôr a palavra certa no lugar certo no momento certo, quando ela atravessa o não-senso colonial?” (BHABHA, 2001, p. 180).

Esse questionamento, responsável por outras indagações originais e polêmicas de temas encontrados na atualidade, como identidade e representação, ficção e realidade, interfere na linguagem relativista, descartando-se a diferença cultural ou transformando-a em uma espécie de “naturalismo ético” (BHABHA, 2001, p. 180).

O naturalismo ético diz respeito à enunciação problemática da diferença cultural, tornando-se o problema perspectivo da distância temporal e espacial. A ameaça de perda de sentido na interpretação transcultural transforma-se em fronteira entre a essência cultural ou da autenticidade. Em outras palavras, o que Bhabha sugere é a existência de uma fábrica do universal. Ele ressalta que para muitos escritores a consagração é uma espécie de transposição da fronteira literária, o que significa transformação. Para o escritor ser aclamado ou reconhecido pela crítica autônoma, é preciso atravessar as fronteiras invisíveis do mundo literário ou romper, primeiramente, com a montagem homóloga ou dialética de parte e todo, metáfora e metonímia. “Em vez de uma trans-referência, há um eficiente e produtivo corte transversal através dos lugares da significância social que apaga a noção dialética, disciplinar, de referência e relevância cultural” (BHABHA, 2001, p. 184).

Bernard Williams (1985, *apud* BHABHA, 2001, p. 180) escreve em **A ética e os limites da filosofia** que algo raro é uma cultura completamente individual porque a própria estrutura do pensamento ético procura aplicar seus princípios ao mundo inteiro. Esse autor, citado por Bhabha, traz um conceito de relativismo da distância, o qual, por sua vez, apresenta uma visão epistemológica de sociedade como um todo determinado, inscrevendo a totalidade de outras culturas em uma narrativa concreta que deve se prevenir contra a fantasia da projeção.

Deste modo, **Jurubatuba** transforma-se em espaço-fronteira, articulador de um momento que divide espaço e tempo. Cria-se então uma ambivalência entre os lugares-comuns duplamente inscritos – lugar da provação e da integridade. A obra transmigra-se para o universal se se pensar na historicidade de seu símbolo mais universal – o homem. Ramiro representa o desejo de se identificar com o ideal humanista, iluminista do Homem: “e me acudia a lembrança de que, no mundo, as pessoas mesmas é que fazem o seu céu e o seu inferno” (JU, p. 265).

As conversas e comentários de Ramiro revelam os traços culturais e tipologia sobre as quais o universalismo do Homem se funda: “Quando, depois, eu proferi senhor Ariana, com bons modos ouvi de sua boca a proibição de que ‘senhor, não; somos todos iguais’” (JU, p. 272).

Na cultura ocidental, segundo Bernard Williams, o relativismo cultural é instigado precisamente pela repetida ameaça da perda de um mundo teologicamente significativo e é a compensação dessa perda na projeção ou introjeção que se torna a base de seu julgamento ético (BHABHA, 2001, p. 180).

Quando alguém afirma textualmente que “todos somos algo desonesto” está, na realidade, tentando projetar nos demais suas próprias características. Ou então, dizer “somos todos iguais” como a personagem Ariana Guimarães diz para Ramiro, na tentativa de resgatar a este uma nova visão da humanidade, a partir de sentimentos e emoções vividos por Ariana e que de alguma forma quer estendê-los ao outro, neste caso Ramiro. Na verdade, é a justificativa do conhecimento daquele sobre o conhecimento deste.

A prioridade da relação visual entre pessoas e objetos tende a se estabelecer pela troca, seja de experiências ou bens materiais. Isto faz lembrar Baudrillard (2001, p. 69) que afirma ser a troca a moral das pessoas, assim como a idéia de que tudo pode ser objeto de troca, de que não existe nada a que se não possa atribuir um valor e deste modo fazer passar de um para o outro. Portanto, a troca leva o homem a agir de forma a que se possa trocar idéias, palavras, mercadorias, bens, trabalhos e até indivíduos.

Parece participar do sistema certa estratégia que leva o homem a um limite, uma linha de demarcação, além da qual o sistema não tem mais sentido, porque não existe nada de exterior a ele que possa constituir seu fundamento em termos de valor. Entra-se assim na dimensão quase sobrenatural da troca impossível, à qual não se sabe denominar. Para Baudrillard,

em algum ponto, nossa moral da troca não funciona mais. Como denominar esse outro lugar? Não é um universo, porque o universal, tal como o concebemos, delimita exatamente um espaço em que todas as trocas são possíveis: estamos vivendo a universalidade da troca. De qualquer forma, é um lugar em que não pode mais se dar essa conciliação de alguma coisa com seu valor, com o referencial que lhe dá um sentido. Portanto, não há mais troca, e sim uma dualidade (BAUDRILLARD, 2001, p. 72-73).

Se, por um lado, Carmo Bernardes acentua a pluralidade de que se reveste Ramiro, por outro, ele não deixa de enfatizar que essa natureza múltipla diga respeito a todos os homens. A perversidade do homem, da natureza humana sempre foi objeto de indagação e a questão seria: por que o princípio dual embute uma filosofia da unidade?

A oposição entre o bem e o mal em termos dialéticos, de modo a que uma moral se torne possível, isto é, se possa optar por um ou por outro, não é um princípio que afirme concretamente que alguém tenha realmente que fazer essa escolha. Uma das características da

obra de arte literária é seu poder de romper com o racional, condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas. A enunciação problemática da diferença cultural torna-se o cerne perspectivo da distância temporal e espacial no contexto da obra.

Segundo Bhabha (2001, p. 64), “a enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima”. Ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel de memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do obsoleto.

Na relação com o romance carmobernardiano, há o espaço da memória que ocupa o espaço antes preenchido pela vivência. Esse desdobramento sugere que na capacidade cultural do indivíduo de falar sobre os outros e de julgá-los, necessariamente se coloca na posição deles, em um tipo de relativismo da distância sobre o qual Bhabha (2001, p. 65) escreve e que já foi falado anteriormente neste capítulo. Sobre sua visão a respeito das ações de Ermira, o narrador diz:

Determinação minha era mesmo mudar de vida, seguir meu destino, deixar que ela também seguisse o dela. Tão boazinha, Ermira não merecia a má sina de estar naquela vida de mulher volúvel, indo-se encontrar comigo debaixo das moitas, enganando o marido. Essa má-avença pegou a me doer na consciência. Um grande pecado aquele de eu estar atravessando no seu caminho, nós no risco de um suflagrante (JU, p. 137).

Nota-se, pelo excerto, que Ramiro sente-se mal em ver Ermira envolvida em um triângulo amoroso, enganando o marido. Ele está consciente de o relacionamento deles ser “um grande pecado”. Esse processo da linguagem é crucial para a produção de sentido e, ao mesmo tempo, assegura que o sentido não é simplesmente mimético e transparente. Pode-se atribuir a esse sentimento de Ramiro a intenção de camuflar o erro, por estar contando a alguém atos praticados e que ele cometeu conscientemente e não porque foi coagido ou obrigado a fazê-lo.

De igual modo, a razão pela qual um texto ou conjunto de significados culturais não pode ser auto-suficiente está no fato de que o ato da enunciação – o lugar do enunciado – é atravessado pela escrita. Para Bhabha (2001, p. 65), o que os antropólogos poderiam descrever como atitudes variáveis diante de sistemas simbólicos no interior de diferentes culturas, está menos relacionado com isso do que com a estrutura da representação simbólica.

Neste sentido, não se refere ao conteúdo do símbolo ou sua função social, mas a estrutura da simbolização. Em **Jurubatuba**, isto pode estar relacionado com os valores e julgamentos que o narrador induz o leitor a pensar.

Para Bhabha (2001, p. 66), “o pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado”. A produção de sentido, segundo o autor, requer que esses dois lugares (enunciado e enunciação) sejam mobilizados na passagem por um terceiro espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. O terceiro espaço constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. Daí, essa relação inconsciente introduzir uma ambivalência no ato da interpretação. O eu (narrador Ramiro) pronominal da proposição não pode ser levado a interpelar – em suas próprias palavras – o sujeito da enunciação (Ramiro protagonista). Assim há uma relação espacial interior dos esquemas e estratégias do discurso, que fazem com que a o romance possa ser re-historicizado e interpretado de outras maneiras.

5.3 FORÇA E FRAQUEZA: O LOCAL E O GLOBAL

No universo de **Jurubatuba** há o movimento onde aparecem o trabalho e as obrigações de todo o dia. Está presente, na narrativa, o mundo do trabalho do carreiro, do peão de fazenda, do agregado, do agricultor, do pecuarista, e a exploração econômica visível, a hierarquia difusa no espaço da fazenda, pois quem manda é uma mulher – Tiá Bruna –, mas esta necessita da figura masculina para manter os negócios da fazenda, ainda que seja para manter aparência.

Assim como Baudelaire, por meio de sua poesia, reconheceu no proletário o lutador escravizado, Carmo Bernardes reconhece no trabalhador rural assalariado o homem sem liberdade. O tema do trabalho como força sobrenatural é discurso antigo e encontrou em Karl Marx um opositor:

Os burgueses têm ótimas razões para imputar ao trabalho uma força criadora sobrenatural, pois justamente do condicionamento do trabalho à natureza se sugere que o homem desprovido de qualquer outra propriedade além de sua força de trabalho deve ser, em quaisquer condições sociais ou culturais, escravo dos outros homens que se fizeram detentores das condições concretas de trabalho (Marx, 1922, *apud* BENJAMIN, 1994, p. 71).

Neste aspecto, a visão de mundo exterior mostra-se importante para a interpretação das personagens carmobernardianas, principalmente em **Jurubatuba**, pois o foco narrativo favorece a existência de um ambiente de exploração e de trocas. Há também certo ideal de liberdade, firmado pela presença de um sentimento de espírito livre, a todo o momento ressaltado pelo narrador. O fato de Ramiro haver parado na fazenda Jurubatuba não significava ficar lá para sempre e ele faz questão de afirmar isso. Ramiro era o estranho, o de fora, e apesar de ter se afeiçoado a Belamor, a Tiá Bruna e a Ermira, ele sempre se refere a um lugar onde haveria de sentir-se em casa, e esse lugar é longe da fazenda.

A miséria dos carreiros, a começar pela vestimenta cheia de remendos, pés descalços e chapéus esfarrapados, citada como comum por aquelas paragens, mostra a condição subumana do carreiro, alimentada pela idéia de ser um “vidente livre e desimpedido” (JU, p. 75-76). Ramiro afirma que

todo carreiro se julga independente, porque o patrão nunca está perto com seu usual mandonismo e a sua grande empáfia de senhor dono do mundo. Sozinho, lá pelo mato carreando, ele pode xingar a vontade, espancar os bois, deitar dominação sobre o candeieiro, despicar com os mais fracos de todas as imposições que sofre em casa e na fazenda... Não vê soldado longe de comandante como é que é? (JU, p. 76).

Entra em cena um jogo de mediações que modifica a relação entre ficção e realidade, haja vista os fatos narrados ganharem um segundo sentido. Deste ângulo, **Jurubatuba** passa a representar também o Brasil, na medida em que o espaço limitado onde atuam as personagens figura em rascunho as condições gerais do país.

Os espaços de **Jurubatuba** podem ser identificados como lugar e entre-lugar, de acordo com leitura de Bhabha (2001) e, também, como espaço simbólico como induzem Bachelard (1993) e Osman Lins (1976). Na travessia de Ramiro, a fazenda ressurgue aos seus olhos: o jardim de flores, a calçada de lajes-de-pirenópolis, a escadaria, a cozinha enorme. E o próprio Ramiro reconhece que o espaço perde em minudências e aumenta nos contornos:

É capaz que a cozinha não fosse tão grande. Hoje é que penso que era. Tenho botado sentido que em minhas recordações as coisas e os sucessos avultam de proporções à medida que os anos passam (JU, p. 61).

Para Ramiro, esse espaço revisitado pela memória resgata o julgamento que ele fazia das pessoas e da vida em sociedade. Ele considera que o sistema de conviver com as pessoas é o mesmo em qualquer lugar: “Ali na Jurubatuba eu estava vendo que a cantiga dos passarinhos demudou [...]. Mas no que concernia o sistema de conviver das pessoas ia tudo no mesmo, no símile exato de qualquer outro lugar” (JU, p. 76).

As pessoas eram outras, mas a forma de relacionamento, os fatores sociais, de classes, de poder de mando eram os mesmos em qualquer lugar. De um lado, sente-se a presença de um *alter ego* do autor a falar por meio da personagem, pois Ramiro critica esse sistema. De acordo com Wayne Booth (1980, p. 90) um dos processos mais artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície de ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que se passa na mente e no coração da personagem. Segundo ele, e por meio desse artifício que se tem simpatia ou não pela personagem.

No caso de **Jurubatuba** a imagem que se tem das personagens compõe-se apenas parcialmente dos comentários explícitos do narrador; portanto decorre muito mais do tipo de história que ele escolheu contar. Para se ter uma idéia desse sistema e de seu domínio, Ramiro expõe a cultura do dominador sobre o dominado, em que aquele paga uma média de um quilo de toucinho por dia como ordenado para o carreiro que não tem

hora para pegar os bois e nem para soltar e quando a boiada está no pasto é urgente fazer canzil, trocar os chumaços do carro, remunerar de chavelhas os cambãos, ir pro matto tirar fueiros, urdir de novo as tamboeiras que tudo já está bambo (JU, p. 75).

Para Booth (1980, p. 90), não há um termo preciso para denominar esse *alter ego* criado nem para a relação do leitor com ele. Desse modo, a ressonância de uma voz implícita que se mistura à voz da personagem busca conseguir uma resposta por parte do leitor.

As várias ocupações de Ramiro – lavrador, artesão, tropeiro, agiota, peão – fundadas em sua experiência de vida, seja na cidade onde nasceu, seja no caminho percorrido até chegar em Jurubatuba, são pistas textuais da busca de estabilidade e apaziguamento.

No entanto, tais ocupações são instáveis, marcando o ritmo das transformações por que passa a *anima* de Ramiro. Esse fato poderia estar relacionado com o crescimento da personagem se fossem ocupações que marcassem o progresso financeiro, causando-lhe bem-estar profissional e pessoal. Mas esses ofícios não demonstram isso, ao contrário, marcam a limitação da vontade livre daquele que se nega a ajustar.

A passagem pela Jurubatuba marca a supressão de viver tal vontade. A fazenda marca a prisão, o cárcere e a privação de vontades por outras vontades, como um atributo de perdas e ganhos. É o que Baudrillard chama de troca simbólica.

O universo da sedução era, a meu ver, o que se contrapunha radicalmente ao da produção. Não se tratava mais de fazer surgir as coisas, de fabricá-las, de produzi-las para um mundo do valor, e sim de seduzi-las, isto é, de desviá-las desse valor e, portanto, de sua identidade, de sua realidade, para destiná-las ao jogo das aparências, à sua troca simbólica. Essa troca simbólica visou primeiramente ao mundo econômico, aos bens – como no *potlatch* – e depois à troca simbólica da morte. A seguir veio a sexualidade, que delimitou um pouco o campo. Para mim, a sedução implica tudo, e não apenas a troca entre os sexos. Certamente, dada a sua diferença, cada sexo busca e encontra sua identidade confrontando-se com o outro (BAUDRILLARD, 2001, p. 23-24).

As aparências pertencem, segundo Baudrillard, à esfera da sedução que vai além das aparências físicas. É nessa esfera que a ação de pôr em jogo o ser transforma-se numa espécie de deontologia, na qual se está em formas maleáveis, em que nenhum sexo está seguro de seus fundamentos e, principalmente, menos ainda de sua superioridade.

Neste sentido, estar obrigado, por amor, a Ermira significa sujeição ao outro (Simeão), explicitada por este em uma conversa sobre o preço do trabalho de Ramiro que, mesmo com o orgulho do espírito livre, deixa-se cativar.

A superação das provações pelas quais Ramiro passara mostra que a sua permanência na Jurubatuba, por dois anos, traz-lhe um sentido unilateral, cuja finalidade está no destino do homem. Para entender-se melhor esse assunto, resgata-se o pensamento de Baudrillard (2001, p. 64) que assegura ser o destino uma forma de separação irreversível, porém com uma espécie de reversibilidade que faz as coisas separadas permanecerem cúmplices. O destino tem uma forma de certo modo esférica, pois quanto mais se afasta de um ponto, mais se aproxima dele, ou seja, o destino não tem intenções, mas às vezes se tem a impressão de enquanto alcança-se o sucesso, em algum outro lugar um dispositivo trabalha obscuramente em sentido inverso e faz a euforia deslizar, de maneira imprevisível, para o drama.

Daí, o evento fatal não ser aquele que se pode explicar por suas causas, e sim aquele que, em um dado momento, contradiz todas as causalidades, aquele que vem de algum outro lugar, mas tinha aquela destinação secreta. Assim podemos encontrar causas para a morte de Simeão e tentar reduzir o acontecimento a essas causas. Mas apelar para as causas a fim de justificar os efeitos é sempre um alibi. Não se pode esgotar o sentido, ou a falta de sentido, de um acontecimento.

Mas de outro modo, a dualidade de Ramiro é exposta ao cometer o homicídio premeditado. Essa dualidade da personagem marca as fronteiras físicas e morais de Ramiro, do mundo descrito no livro. Fronteiras que não se podem dizer negativas, pois no final da narrativa acontece o resgate da identidade da personagem por meio de seu relato e de uma nova aprendizagem. Ao conhecer Ariana, Ramiro começa a entender que os julgamentos que fazia das pessoas e das regras do mundo estava na maldade carregada pelas mazelas sofridas.

5.4 MARGENS DAS MÚLTIPLAS DIREÇÕES

A perda da identidade ou sua conquista, talvez seja o suporte da narrativa de **Jurubatuba**. Mas o que permite afirmar uma coisa e não outra? A impossibilidade de tudo dizer, quando investigados os fatores que elegem uma obra de arte literária, trazem à tona novos aspectos de interpretação textual.

Em **Jurubatuba**, Carmo Bernardes ao escrever sobre a vida sertaneja, no interior de Goiás, levanta possibilidades para se explorar as relações entre o global e o local, entre psicanálise e literatura, entre ficção e realidade e outras. Desta forma, o romance pode ser visto de diferentes prismas: o feminino, a memória, o amor, o adultério e a morte.

O sujeito que fala inscreve-se, por sua condição de narrador, na linguagem que o constitui e o institui e, ao mesmo tempo, essa linguagem é constituída pelo sujeito. Duplamente inscrito e escrito no texto, onde ele se encerra, assume-se na linguagem e como tal instala-se no social e no simbólico, que é a linguagem como código e como Outro.

Neste sentido, o inconsciente textual (literário) é congruente com o ideológico social, com as regras implícitas e inconscientes de uma sociedade, do local para o global ou do regional dentro do universal. O sujeito da escrita literária, deste modo, não se confunde com o autor, nem com a personagem, nem com o narrador.

O sujeito da enunciação está além da escritura, sendo, portanto, esta o lugar da própria produtividade do discurso que suporta o autor e do qual sua verdade é um dos efeitos. Não se pode confundí-lo com a categoria de agente, nem com a consciência cartesiana, lógica e racional, pois o sujeito é falado por seu texto e sua verdade está aí, no discurso que a funda e não o contrário. Mas, em **Jurubatuba**, a tarefa de expor essa verdade já se revela pela deformação no discurso de um só sujeito, do qual se segue o ponto de vista, e acrescenta-se a isso que o romance se constitui pela memória do narrador.

Tendo como suporte os significantes que constituem a escrita de um texto ficcional, a fantasia se oferece como algo que a linguagem consente vida própria, destacando-a do plano das palavras e instalando o leitor num espaço especial.

O efeito de realidade, segundo Bhabha (2001, p. 159), constrói um modo de observação em que uma complementaridade de significado produz o momento de transparência discursiva. Nesse momento, tem-se a falsa impressão do presente, o semântico parece imperar sobre o sintático, o significado sobre o significante.

Essa complementaridade manifesta-se, sobretudo, na questão da linguagem e de técnica narrativa, com a progressiva problematização da narração, de desconstrução ou deformação do discurso do narrador, e da subversão do conceito de verdade, consequência de uma fragmentação que ocorre na materialidade do enunciado.

O romance encena justamente a impossibilidade de Ramiro desposar Ermira, mesmo esta se tornando a viúva de seo-Simeão. Assim se questiona também os discursos da memória e da ficção e da qualidade da verdade ou da sinceridade do narrador que aí se constrói. Num trecho da narrativa, Ramiro está despeitado e enciumado pelo fato de Ermira, como senhora do seo-Simeão da Jurubatuba, ser a rainha dos festejos do Divino Espírito Santo no Mocambinho. Os dois se encontram no local onde Ramiro se acampa, e deitados na rede dialogam:

–Ermira, meu bem, oi cá: você é minha e de mais ninguém ou um bocado é tapeação?

– Enquanto vida eu tiver! Juro por tudo o que é sagrado!

– Em qualquer situação?

– Morrendo ou vivendo!

Fechei seu corpo num abraço, suspirei fundo para destravar-me de uma arrojadura enorme que me deu e, calado, trincando os dentes, parece que até ouvi uma voz dentro de mim a dizer com fúria:

“Chega!...” (JU, p. 183-184).

Essa é uma pista textual bastante esclarecedora do que se passa no interior da personagem e que essa voz fala mais alto, indicando o limite a que chegou e que a partir desse momento as coisas vão mudar.

Ao contrário de textos em que o erotismo se caracteriza pelo excesso, pela atração dos limites, da transgressão, da crueldade e da morte, em **Jurubatuba** há uma ruptura dessas características pela tessitura labiríntica com que o narrador conta os fatos. Verifica-se na construção do discurso, a complexidade de sua enunciação que ao esclarecer a morte de seo-Simeão joga um balde de água fria no leitor, que provavelmente acreditava na simplicidade

aparente do narrador e o considerava acima de qualquer suspeita, ou seja não o considerava capaz de uma atitude tão radical.

Aqui resvala o trabalho da memória que camufla um acontecimento no mínimo violento: Ramiro envenena e mata seo-Simeão da Jurubatuba, no mínimo, um crime premeditado. Talvez a memória, dentre os diversos tipos de escrita seja o que mais visivelmente exhibe seu estreito elo com a morte. Construída exatamente a partir da perda – seja ela do esquecimento, do passado, ou do já vivido – não há como nela escamotear que as palavras, a linguagem, o discurso, se erigem no lugar do que já não é, do que está morto.¹⁵

Para complementar este tópico, pode-se afirmar que a inclinação para a agressão constitui no homem uma disposição instintiva original e auto-subsistente. O instinto de destruição, moderado e contido, ou seja, inibido em sua finalidade, deve proporcionar ao ego a realização de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza. Contudo, mesmo onde ele surge sem qualquer intuito sexual, não se pode deixar de reconhecer que a satisfação do instinto se faz seguir por um grau prodigioso de fruição narcísica, devido ao fato de presentear o ego com a realização de antigos desejos de onipotência deste último.

No caso de **Jurubatuba**, Ramiro demonstra a hostilidade contra seu rival, de maneira sórdida, pois o envenena por meio de uma cápsula de remédio substituindo o pó que traria a vida, a melhora para seo-Simeão, pelo pó que trouxe a morte.

¹⁵ Neste sentido, quer se dizer do mundo das coisas mortas, isto é, o mundo do passado.

CONCLUSÕES

O presente trabalho procurou estabelecer um diálogo entre a literatura e a memória, privilegiando esta como construtora da história e de traços psicológicos do protagonista de **Jurubatuba**. Deste modo, o romance carmobernardiano transforma-se em espaço-fronteira, articulador de um momento que divide espaço e tempo, criando uma ambivalência entre os lugares-comuns duplamente inscritos: o lugar de provação e o lugar da integridade e o enunciado e a enunciação.

A obra transmigra-se para o universal se se pensar na historicidade do homem como seu símbolo mais universal, que se perfaz entre os labirintos da memória. Daí, duas dimensões de imediato se impõem: memória e identidade. Essas dimensões são representações presentes no imaginário social e como tal deve-se supor que, para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações deste.

Ao comparar **Jurubatuba** e **São Bernardo**, atentou-se para o diálogo entre as duas obras e o tratamento que ambos narradores dão à memória. O caminho desenvolvido por eles é revisto pela memória, desta maneira considera-se a importância do papel e da função da memória para seu processo de autoconhecimento e/ou amadurecimento. Os estudos de Gerard Genette sobre as modalidades temporais contribuíram para uma visão mais integrada de **Jurubatuba**, no que diz respeito à posição do narrador em seus relatos e a importância da memória no resgate da personagem. Por isso, o estudo tentou trazer à tona a relevância da literatura como instrumento de preservação da memória e sua contribuição para a compreensão do universo artístico, histórico, humano e literário.

Jurubatuba reveste-se de suas representações e ainda conserva traços de uma valorização religiosa do mundo. Nessa obra, o universo situa-se envolvido pelas crenças e superstições das personagens. O espaço sagrado une-se ao profano, possibilitando a orientação caótica, que a personagem Ramiro repassa ao leitor, ora a memória encontra

barreiras no tempo, ora na bebida que a personagem ingere de acordo com seus ânimos. A experiência profana mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Deste modo, já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o ponto fixo não goza mais de um estatuto ontológico único. Ele aparece e desaparece segundo as necessidades diárias do narrador-personagem. Em outras palavras, já não há mundo, há apenas estilhaços de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de lugares mais ou menos neutros onde a personagem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade.

Contudo, nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que, de algum modo, lembra a não-homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem locais privilegiados, por exemplo, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal, ou os sítios dos primeiros amores, ou outros lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude.

O simbolismo implícito revela **Jurubatuba** como ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro, contrastando com santuários que são portas dos deuses e portanto lugares de passagem entre o céu e a terra. Simbolicamente, Ramiro sofre a morte como amante de Ermira e renasce na qualidade de homem. O capa, símbolo do cavaleiro, é-lhe emprestado por Ariana, substituindo assim, o que servira para cobrir a ingratidão da amada e submissão no cativo amoroso.

DO AUTOR

- BERNARDES, Carmo. **Vida mundo**. Goiânia: Brasil Central, 1966.
- _____. **Rememórias**: crônicas. Goiânia: Leal, 1968.
- _____. **Rememórias dois**: crônicas. Goiânia: Leal, 1969.
- _____. **Jurubatuba**. Goiânia: UFG, 1972.
- _____. **Reçaga**. Goiânia: Leal, 1972.
- _____. **Areia branca**. Goiânia: Leal, 1976.
- _____. **Idas e vindas**. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.
- _____. **Força da nova**: relembrações. Goiânia: Secretaria da Educação do Estado de Goiás, 1981.
- _____. **Nunilá**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. **Quarto crescente**: relembrações. Goiânia: UFG/UCG, 1986.
- _____. **Memórias do vento**: romance. São Paulo: Marco Zero, 1986.
- _____. **Perpetinha**: um drama nos babaçuais. Goiânia: Cegraf/UFG, 1991.
- _____. **La resurrección de um cazador de gatos**. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1992.
- _____. **Santa Rita**. Goiânia: UFG, 1995.
- _____. **Jângala**: ensaio ecológico. Goiânia: Edição do Autor, 1995.
- _____. **Quadra da cheia**. Goiânia: Multicomunicação, 1995.
- _____. **A ressurreição de um caçador de gatos**: contos e outras prosas. Goiânia: UFG, 1997. (Coleção Belamor).
- _____. **Xambioá**: paz e guerra. Goiânia: Agepel/Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1974.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).
- BARTHES, Roland. Novos ensaios. In: _____. **O grau zero da escritura**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BAUDRILLARD, J. **Senhas**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

- BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9-101.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
- _____. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Capítulo 3.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (Coleção Humanitas).
- BOOTH, Wayne C. Neutralidade e “alter ego” do autor. In: _____. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcadia, 1980. p. 85-103.
- BORGES, Heloisa Helena de Campos. **O romance em Goiás**: construção e singularidades do seu processo narrativo. 1986. 188 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1986.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Cristiane Nascimento. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- BRASILIENSE, Eli. Ligeiras considerações sobre o romance em Goiás. In: MOTA, Atico Vilas Boas da; GOMES, Modesto (Orgs.). **Aspectos da cultura goiana**. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura/Oriente, 1971. p. 85-88.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2002a. p. 77-92.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p. 51-80. (Coleção Debates).
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CATELAN, Álvaro; GOYANO, Augusto J. Mene. **Súmulas da literatura goiana**. Goiânia: Livraria Brasil Central, 1970.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COELHO VAZ, Geraldo. **Literatura goiana: síntese histórica**. Goiânia: Kelps, 2000.
- ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. **Lector in fabula**. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. Cap. 1.
- FERRÉ, André. **Géographie de Marcel Proust**. Paris: Sagittaire, 1939.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. (Coleção Ensaios 20).
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1997.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira: de 1870 a 1920**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, [s.d.].
- OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **Gen: um sopro de renovação em Goiás**. Goiânia: Kelps, 2000. (Prêmio do Concurso Bolsa de Publicações Nelly Alves de Almeida).
- _____. A língua na literatura regionalista. In: MOTA, Atico Vilas Boas da; GOMES, Modesto (Orgs.). **Aspectos da cultura goiana**. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura/Oriente, 1971. p. 82-84.
- PLATÃO. Mênon. In: _____. **Diálogos: Mênon, Banquete e Fedro**. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--]. (Clássicos de ouro).
- PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel-Pereira. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 2001.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. 8. ed. Goiânia: UFG/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1994. 460 p.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9-50. (Coleção Debates).

SILVA, Manoel de Souza e. Passagem por Jurubatuba [Posfácio]. In: BERNARDES, Carmo. **Jurubatuba**. Goiânia: UFG, 1997. p. 273-281.

TÁTI, Miécio. **O mundo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura, 1961. (Coleção Cidade do Rio de Janeiro).

TELES, Gilberto Mendonça. Atualidade do romance em Goiás. In: MOTA, Atiço Vilas Boas da; GOMES, Modesto (Orgs.). **Aspectos da cultura goiana**. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura/Oriente, 1971. p. 89-96.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VICENTINI, Albertina. **O regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

_____. **A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos**: procedimentos de construção em Tropas e boiadas. São Paulo: Perspectiva, 1986.

WELLEK E WARREN. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Europa América, 1971.