



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WELLINGTON JOSE DE MELO

O FRACASSO DE TELÊMACO: perspectivas do patriarcado no romance latino-americano
a partir de *Pedro Páramo*

Recife

2023

WELLINGTON JOSE DE MELO

O FRACASSO DE TELÊMAGO: perspectivas do patriarcado no romance latino-americano
a partir de *Pedro Páramo*

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do Título de Doutor em Letras. Área
de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Brenda Carlos de Andrade

Recife

2023

WELLINGTON JOSE DE MELO

O FRACASSO DE TELÊMAGO: perspectivas do patriarcado no romance latino-americano
a partir de *Pedro Páramo*

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do Título de Doutor em Letras. Área
de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 31/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Brenda Carlos de Andrade (Orientadora)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Imara Bemfica Mineiro (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rei Berroa (Examinador Externo)
George Mason University

Prof^ª. Dr^ª. Thays Keylla de Albuquerque (Examinadora Externa)
Universidade Estadual da Paraíba

“Estamos sempre indo para casa.¹” (NASSAR, 1975).

¹ Raduan Nassar, em *Lavoura arcaica*.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal analisar, partindo do romance *Pedro Páramo* (1955), perspectivas do pensamento patriarcal por meio de uma série de temas, motivos e *topoi* que encontram eco nos romances *Grande sertão: veredas* (1956), *Lavoura arcaica* (1975), *La hora azul* (2005), *Galileia* (2008), *Demasiados héroes* (2009) e *Azul corvo* (2014). Nestas obras, os narradores ou protagonistas se veem sob a sombra do paradigma do patriarcado e sofrem suas consequências, podendo ou não superá-las. Para a definição de patriarcado adotada nesta tese, levamos em conta principalmente os trabalhos de Lerner (2019), Beauvoir (1970), Delphy (2009) e Plastino (2016; 2017). Foram igualmente importantes para esta análise e para o desenvolvimento dos conceitos introduzidos as contribuições de Bakhtin (2018; 2019), González Boixo (1984; 2018), Eagleton (2003) e Pinto (1990). Por meio de uma abordagem crítico-comparatista, de cunho eclético, priorizou-se a identificação de constantes e variações dos temas, motivos e *topoi* inicialmente observados, quais sejam, a telemaquia, o *nóstos*, a demanda do fantasma e o cronotopo da casa. A partir da análise crítica, foram introduzidos também novos conceitos para dar conta das variáveis apresentadas, quais sejam, o arquétipo do minotauro e os cronotopos Comala e Ruinamérica. Para nos aproximarmos destes aspectos tematólogicos, usamos, primeiramente, o personagem-tema Telêmaco como fio condutor e elemento temático guia. Ele representa, originalmente, o filho em busca do pai e que retorna para casa para integrar-se à violência do mundo patriarcal. Em nossa análise, os duplos latino-americanos de Telêmaco tornaram-se o protótipo de um novo arquétipo a partir de Juan Preciado, que deveria romper a axiologia pai-filho no processo de busca para libertar-se do paradigma patriarcal, no que não é bem-sucedido. A esse esquema conceitual, demos o nome de “complexo de Telêmaco”. Nos romances analisados, percebeu-se, também, que a jornada de Juan Preciado é basilar, ao estabelecer um contraste com o tema original de Telêmaco, do qual se afasta, pois seu retorno à casa não implica na integração ao patriarcado. Ao mesmo tempo, identificamos que os romances subsequentes apresentam atualizações ricas do arquétipo do ponto de vista das constantes comparatistas encontradas. Ao analisar o elemento trágico em parte dos romances, identificamos que se davam em ambientes ficcionais fechados, míticos e circulares, o que conceituamos como cronotopo-Comala. Adicionalmente, o cronotopo da casa mostrou-se um signo ambivalente, espaço de manutenção do *status quo* para o patriarca, *locus horrendus* para o filho, e eventualmente está atravessado pelo motivo da ruína. Ao mesmo tempo, a assunção da precariedade, das contradições e da fragmentação das relações dessas personagens latino-americanas foi identificada como uma constante que chamamos de

cronotopo Ruinamérica. Por fim, identificamos, no cotejo dos duplos telemaicos, uma possível tipologia de suas diversas variações nas obras analisadas.

Palavras-chave: Romance latino-americano; Patriarcado; Tematologia; Telemaquia; *Nóstos*.

RESUMEN

El principal objetivo de esta tesis es analizar, a partir de la novela *Pedro Páramo* (1955), perspectivas del pensamiento patriarcal por medio de una serie de temas, motivos y *topoi* que encuentran eco en las novelas *Grande sertão: veredas* (1956), *Lavoura arcaica* (1975), *La hora azul* (2005), *Galileia* (2008), *Demasiados héroes* (2009) y *Azul corvo* (2014). En estas obras, los narradores o protagonistas se encuentran bajo la sombra del paradigma patriarcal y sufren sus consecuencias, puedan o no superarlas. Para la definición de patriarcado adoptada en esta tesis, tomamos en cuenta principalmente los trabajos de Lerner (2019), Beauvoir (1970), Delphy (2009) y Plastino (2016; 2017). Los aportes de Bakhtin (2018; 2019), González Boixo (1984; 2018), Eagleton (2003) y Pinto (1990) fueron igualmente importantes para este análisis y para el desarrollo de los conceptos introducidos. A través de un enfoque crítico-comparatista, de corte ecléctico, se dio prioridad a identificar constantes y variaciones de los temas, motivos y *topoi* inicialmente observados, a saber, la telemaquia, el nostos, la demanda del fantasma y el cronotopo de la casa. A partir del análisis crítico también se introdujeron nuevos conceptos para dar cuenta de las variables presentadas, a saber, el arquetipo del minotauro y los cronotopos de Comala y *Ruinamérica*. Para acercarnos a estos aspectos temáticos, utilizamos primero el personaje Telémaco como hilo conductor y elemento guía temático. Representa originalmente al hijo que busca a su padre y que regresa a casa para integrarse en la violencia del mundo patriarcal. En nuestro análisis, los dobles latinoamericanos de Telémaco se convirtieron en el prototipo de un nuevo arquetipo basado en Juan Preciado, quien debería romper la axiología padre-hijo en el proceso de buscar liberarse del paradigma patriarcal, lo cual no tiene éxito. A este esquema conceptual lo llamamos “complejo de Telémaco”. En las novelas analizadas también se advirtió que el viaje de Juan Preciado es fundamental, pues establece un contraste con el tema original de Telémaco, del que se aleja, pues su regreso a casa no implica una integración al patriarcado. Al mismo tiempo, identificamos que las novelas posteriores presentan ricas actualizaciones del arquetipo desde el punto de vista de las constantes comparativas encontradas. Al analizar el elemento trágico en parte de las novelas, identificamos que éstas se desarrollan en ambientes ficticios cerrados, míticos y circulares, que conceptualizamos como Comala-cronótopo. Además, el cronotopo de la casa resulta ser un signo ambivalente, un espacio de mantenimiento del status quo para el patriarca, locus horrendus para el hijo, y eventualmente es atravesado por el motivo de la ruina. Al mismo tiempo, se identificó el supuesto de precariedad, contradicciones y fragmentación de las relaciones de estos personajes latinoamericanos como una constante que llamamos cronotopo

de *Ruinamérica*. Finalmente, identificamos, en la comparación de dobles telemaicos, una posible tipología de sus diferentes variaciones en las obras analizadas.

Palabras clave: Novela latinoamericana; Patriarcado; Tematología; Telemaquia; *Nós*.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to analyze, based on the novel *Pedro Páramo* (1955), perspectives of patriarchal thought through a series of themes, motifs and *topoi* that find echo in the novels *Grande sertão: veredas* (1956), *Lavoura arcaica* (1975), *La hora azul* (2005), *Galileia* (2008), *Demasiados héroes* (2009) and *Azul corvo* (2014). In these works, the narrators or protagonists find themselves under the shadow of the patriarchal paradigm and suffer its consequences, whether or not they can overcome them. For the definition of patriarchy adopted in this thesis, we mainly take into account the works of Lerner (2019), Beauvoir (1970), Delphy (2009) and Plastino (2016; 2017). The contributions of Bakhtin (2018; 2019), González Boixo (1984; 2018), Eagleton (2003) and Pinto (1990) were equally important for this analysis and for the development of the concepts introduced. Through a critical-comparatist approach, of an eclectic nature, priority was given to identifying constants and variations of the themes, motifs and *topoi* initially observed, namely, telemachy, nostos, the demand of the ghost and the chronotope of the house. From the critical analysis, new concepts were also introduced to account for the variables presented, namely, the archetype of the minotaur and the chronotopes of Comala and *Ruinamerica*. To approach these thematic aspects, we first use the thematic character Telemachus as a common thread and thematic guiding element. It originally represents the son who searches for his father and who returns home to integrate into the violence of the patriarchal world. In our analysis, the Latin American doubles of Telemachus became the prototype of a new archetype based on Juan Preciado, who should break the father-son axiology in the process of seeking to free himself from the patriarchal paradigm, which is not successful. We call this conceptual scheme the “Telemachus complex.” In the novels analyzed it was also noted that Juan Preciado's trip is fundamental, since it establishes a contrast with the original theme of Telemachus, from which he distances himself, since his return home does not imply an integration into the patriarchy. At the same time, we identify that the later novels present rich updates of the archetype from the point of view of the comparative constants found. By analyzing the tragic element in part of the novels, we identify that they develop in closed, mythical and circular fictional environments, which we conceptualize as Comala-chronotope. Furthermore, the chronotope of the house turns out to be an ambivalent sign, a space of maintenance of the status quo for the patriarch, *locus horrendus* for the son, and is eventually crossed by the motif of ruin. At the same time, the assumption of precariousness, contradictions and fragmentation of the relationships of these Latin American characters was identified as a constant that we call the chronotope of *Ruinamerica*. Finally, we identify, in the

comparison of telemaic doubles, a possible typology of its different variations in the analyzed works.

Keywords: Latin American novel; Patriarchy; Thematology; Telemachy; *Nostos*

SUMÁRIO

1	ANTES DA PARTIDA.....	13
1.1	O CHAMADO DA MUSA: ENCONTRANDO UM OBJETO MÁGICO.....	15
1.2	TELÊMACO E A PARTIDA: UMA PROPOSTA DE ORGANIZAÇÃO.....	20
2	MAPAS OU ASTROLÁBIOS.....	22
2.1	PARTINDO DE ÍTACA: PARADIGMA PATRIARCAL, PREÂMBULOS E PRIMEIRAS IMAGENS.....	25
3	CAMINHOS PARA COMALA: BREVES ANTECEDENTES.....	37
3.1	NOVO ROMANCE E PRÉ-BOOM.....	39
3.2	SOBRE CAUDILHOS, “CACIQUES” E JAGUNÇOS.....	42
4	DESCENDO A COMALA.....	45
4.1	CRONOTOPO-COMALA.....	63
4.1.1	<i>Susana San Juan e a reformulação do passado.....</i>	<i>73</i>
4.1.2	<i>Cristiada como motivo.....</i>	<i>85</i>
4.1.3	<i>Miguel Páramo e o enterro do futuro.....</i>	<i>88</i>
5	OS DESTINOS DE TELÊMACO.....	94
5.1	NÓSTOS E RETORNO PARA A CENTRALIDADE.....	94
5.1.1	<i>O Quixote e a nostalgia.....</i>	<i>98</i>
5.1.2	<i>Galileia e a armadilha da beleza.....</i>	<i>104</i>
5.2	O CRONOTOPO DA CASA.....	119
5.2.1	<i>Minotauros e ruínas.....</i>	<i>124</i>
5.2.2	<i>As casas de Comala.....</i>	<i>129</i>
5.2.3	<i>Um conto de duas casas: Galileia e Lavoura arcaica.....</i>	<i>131</i>
5.2.4	<i>O cordeiro sacrificial.....</i>	<i>148</i>
5.3	A DEMANDA DO FANTASMA.....	152
5.3.1	<i>Fantasmas do patriarcado, miragens do matriarcado.....</i>	<i>155</i>
5.3.2	<i>La hora azul: a luminosa sombra do passado.....</i>	<i>166</i>
5.4	O COMPLEXO DE TELÊMACO.....	183
5.4.1	<i>Stephen Dedalus e o anti-patriarcado.....</i>	<i>190</i>
5.4.2	<i>O fracasso de Penélope.....</i>	<i>197</i>
5.4.3	<i>A vitória de Penélope.....</i>	<i>214</i>

6	TELÊMACO NÃO VOLTA PARA ÍTACA.....	243
7	ALTO MAR.....	251
	REFERÊNCIAS.....	255

1 ANTES DA PARTIDA

No dia 18 de dezembro de 2016, ou seja, quatro meses depois do golpe parlamentar e midiático que impôs o *impeachment* à presidenta Dilma Rousseff, decidi ir a uma conversa entre o cineasta Kleber Mendonça Filho e o escritor José Luiz Passos, que aconteceria na Fundação Joaquim Nabuco, no açucareiro bairro de Casa Forte, no Recife. Os dois conversariam sobre “Texto, contexto e ação: um debate entre cinema e literatura”. Em algum momento de sua fala, o autor de *O sonâmbulo amador* mencionou a prevalência do tema do pai no romance brasileiro. Não lembro dos argumentos ou de exemplos, mas aquela fala me revelou algo de meu próprio trabalho ficcional. Realmente, meus dois primeiros romances, em alguma medida, margeavam o tema do pai e da paternidade. Mas, para além dessa epifania, aquela fala decidiu os rumos do que, anos depois, resultaria na presente tese.

Perguntas foram plantadas em minha mente naquela noite. Existiria realmente uma tradição de romances que evocam o tema do pai não apenas no romance brasileiro? Se sim, de que forma se apresenta esse corpus, com que subtemas poderia relacionar-se? Haveria outros aspectos de nossa sociedade que se veriam espelhados na exploração literária dessas eventuais obras? Por exemplo, considerando que vivemos numa sociedade permeada pela mentalidade patriarcal, a prevalência do tema do pai se daria pelo elogio, pela imitação ou pelo confronto dessas ideias? Mais: esse tema resistiria apenas em certa produção brasileira ou ecoaria na produção romanesca latino-americana? Se sim, qual seria o marco mais importante, para estabelecer um ponto zero de debate e, minimamente, começar a pensar num corpus de pesquisa? Seria um tema importante no romance latino-americano para compreender esse paradigma do patriarcado, base dos mais diversos aspectos de nossa sociedade? Que contrastes poderia haver entre as produções brasileiras (se existissem) com as latino-americanas (se existissem)? Naturalmente, não respondi a nenhuma dessas questões naquela noite. Mas era um começo.

Em 2016, faltava um ano ainda para a publicação de meu segundo romance, *Felicidade* (2017). Nele, retomo o tema da paternidade, que tinha tratado nos livros anteriores, *Estrangeiro no labirinto* e *O caçador de mariposas*, ambos de 2013. Em *Felicidade*, a narrativa acaba por propor um paralelo ao discutir o patriarcado e seu paradigma de dominação, partindo de temas como a especulação imobiliária, a apropriação dos espaços públicos e da vida privada, a soberba que a elite artística e intelectual exercita e que a impede de dialogar com uma parte mais ampla da sociedade. Ali, discutia como segmentos da esquerda esqueceram essa linguagem e tecnologia para comunicar-se de igual para igual com o outro,

como nós nos isolamos, fechando-nos em nossos códigos. Curiosamente, *Felicidade* é um romance que antecipou a cegueira que nos acometeria um ano depois, quando em 2018 o inimaginável aconteceu porque não soubemos chegar a parte dos 54 milhões que elegeriam o horror como solução.

Felicidade fecha a minha “A trilogia do pai”, junto com *Estrangeiro no labirinto* e *O caçador de mariposas*. A estrutura de capítulos/partes dos três livros revela essa unidade: os nomes remetem às sefirá, ou emanações da divindade, presentes na Árvore da Vida da cabala, vertente mística dentro do judaísmo. Parti de uma estrutura simbólica que envolve uma cosmogonia impregnada das ideias do patriarcado, como a tradição judaico-cristã, para pôr em discussão esse paradigma patriarcal, que reverbera em nossos ossos e em nossa carne. Ter assistido àquela palestra e ter ouvido essa fala do José Luiz em Casa Forte, um bairro que no Recife evoca até hoje no imaginário local os ecos da Casa Grande de Gilberto Freyre, me fez perceber como o que eu escrevia ali dialogava com essa tradição mais profunda que vislumbrava, para além dos códigos simbólicos e dos labirintos que eu estava inventando.

Dois anos depois de a ideia ter sido plantada, durante a última campanha presidencial, o então candidato a vice-presidente, o militar da reserva Hamilton Mourão afirmou durante um evento que

Família sempre foi o núcleo central. A partir do momento que a família é dissociada, surgem os problemas sociais que estamos vivendo e atacam eminentemente nas áreas carentes, onde não há pai nem avô, é mãe e avó. E por isso torna-se realmente uma fábrica de elementos desajustados e que tendem a ingressar em narco-quadrilhas que afetam nosso país (Mourão apud Gielow, 2018)

Essa fala, à época, repercutiu negativamente em parte da sociedade, mas não a ponto de impedir que milhões de mães tivessem colaborado a levar a chapa de Jair Bolsonaro à vitória nas eleições daquele ano. Aliás, suspeito que esse discurso reverberou como muitos outros de teor racista, misógino, homofóbico e aporófobo no coração desses milhões de eleitores que elegeram o horror, porque com ele se identificaram. O que chamou a atenção na fala, e foi o segundo gatilho para o presente trabalho, é o fato de subjazer nela um discurso machista que, por um lado, atribui à mulher a responsabilidade pelos desvios de conduta dos filhos, e, por outro, desconsidera a figura do pai ausente, este idolatrado, que reverbera nos ossos das crias e mantém sua autoridade em seu espírito, que projeta seu *modus vivendi* a despeito da distância.

Essa idolatria à imagem paterna, que se manifesta na sociedade ibero-americana pela prevalência da figura desse “grande pai”, do líder que resolverá todos os problemas complexos

da sociedade de forma simples, do patriarca, enfim, manifesto seja nos líderes populistas de direita ou esquerda eleitos democraticamente, seja nos ditadores que se mantêm no poder autoritariamente, é talvez uma das representações da nossa dificuldade em buscar na coletividade as soluções para os problemas sociais e para os abismos que o processo colonial e a condição pós-colonial ajudaram a construir.

Naquele momento, me veio numa dessas associações improváveis que a arte nos permite. No canto I da *Iliada* (séc. VIII a.C.), o sacerdote Crises vai ao acampamento dos aqueus e faz um pedido desesperado ao rei Agamêmnon: tenta recuperar sua filha Criseida, capturada como espólio durante o cerco a Ílion (Homero, 2015, 109-110). Ao final do longo poema épico de Homero, no canto XXIV, uma simetria: o rei Príamo volta ao mesmo acampamento em busca do corpo arruinado de seu filho Heitor para dar-lhe os devidos ritos funerários, negados até então por Aquiles. Assim, o livro fundador da literatura ocidental começa e termina com um pai em busca de sua cria (Lourenço, 2015, p. 75).

Mas é uma espécie uróboro com duas cabeças, de Eros e Tânatos, o que vemos na *Iliada*: um pai em busca do corpo vivo da filha e outro pai em busca do corpo morto do filho. Cada pai, à sua maneira, tem sucesso em levar de volta o corpo do filho para casa: Crises recebe a ajuda de Apolo, que amaldiçoa os aqueus, forçando Agamêmnon a devolver Criseida. Príamo, também auxiliado por Apolo, que preservou o cadáver de Heitor da profanação, convence o rival Aquiles a devolver o corpo arruinado para dar-lhe os ritos fúnebres.

Volto a pensar no então general-candidato Hamilton Mourão, em 2018. Sua fala está permeada de um imaginário patriarcal, segundo o qual o pai é o protetor da ordem da casa e sem ele o único destino de seus moradores será o vício e a degeneração. Nada diz essa fala sobre as mães anônimas dos noticiários que voltam a buscar os corpos dos milhares de filhos mortos nas periferias na guerra contra as drogas. Mas, ainda que fosse delas o lamento que precisávamos escutar, eu não podia esquecer: meu campo de batalha e de pesquisa não é a política ou a sociologia. Era preciso encontrar na literatura meu objeto de investigação.

1.1 O CHAMADO DA MUSA: ENCONTRANDO UM OBJETO MÁGICO

Em dezembro de 2018, eu estava em Lisboa, ainda sob o efeito da ressaca da derrota para as forças da extrema-direita nas eleições presidenciais. Como me acostumei a fazer, buscava livros em sebos para a pesquisa de doutorado, ainda que o objeto estivesse em fase de transformação naquele momento. Imaginei que teria mais sucesso em minha passagem por

Sevilha, e não suspeitei que a chave que buscava estaria numa edição despretensiosa, voltada ao público geral, intitulada *Viagens à ficção hispano-americana*, de António Mega Ferreira (2015), que repousava na última prateleira da pequena seção de Literatura Hispano-Americana da Livraria Sá da Costa, no Chiado.

O primeiro capítulo do livro chama-se “Juan Rulfo nas origens do *boom* latino-americano”, o que me fez folheá-lo, mas o que me chamou a atenção foi que no cabeçalho direito, que deveria conter o nome desse capítulo, lia-se “Odisseia: aurora de uma civilização”. Conferi os demais capítulos: os cabeçalhos continham os títulos corretos, apenas aquele estava “trocado”. Racionalmente, concluiria que se tratava de um erro de composição, e este deveria ser o título de um capítulo de outro livro da coleção em que aquele volume estava inserido. Mas ao voltar àquela página com o cabeçalho trocado, o autor citava Roberto Bolaño (2011, p. 45 apud Ferreira, 2015, p. 15), que reconhecia que Rulfo era a “pedra angular do *boom* latino-americano”. Não havia sido um erro do *designer* gráfico: era uma piscadela das musas. Não tive como ignorá-las ou atar-me a um barco, como Ulisses. Havia descoberto o caminho para a presente jornada.

Num primeiro momento, a associação que fiz à *Ilíada* parecia produtiva para tratar do tema do pai, mas não era a melhor porta de entrada, embora estivesse no caminho certo. Homero era ainda minha sombra, e o sopro da musa — ou erro do *designer* gráfico português, se preferir — abriu a chave da epifania: aquela que podemos considerar uma das obras fundadoras da literatura no Ocidente — a *Odisseia* — começa com um filho em busca de seu pai, para que este restabeleça a ordem no lar, voltando para casa. Essa obra termina com o retorno de pai e filho para o restabelecimento do *status quo*. A “busca pelo pai” e o “retorno para casa” (*nós*) eram os temas que me interessavam, neste momento. O tema clássico da busca pelo pai é chamado de “telemaquia”, numa associação ao filho de Ulisses. Mas a origem grega do nome é esclarecedora: “Τηλε”, à distância, “μάχομαι”, “o que faz a guerra”. Diz muito sobre a violência do patriarcado. “Odisseia: aurora da civilização”, dizia o cabeçalho, e abaixo dele, *Pedro Páramo*, “a pedra angular do *boom* latino-americano”. A musa sussurrava o que estava diante de meus olhos.

Em 2019, fiz também meu regresso para casa. Foi quando mudei totalmente o rumo do projeto de pesquisa com o qual fui aprovado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco — aquele trabalho repousa hoje na Valhala dos projetos acadêmicos abortados. Mesmo depois de tomar a decisão, era preciso delimitar o *corpus*, sob risco de ter diante de mim uma tarefa inexecutável. Os temas do *nóstos* e da telemaquia pareciam produtivos a partir da pedra angular de *Pedro Páramo*, mas seriam suficientes? O que queria

discutir, afinal, ao tratar do tema do pai? Mais: por que esse tema, presente em minha obra literária, agora transbordava para minha produção teórica a ponto de me fazer mudar o objeto de minha tese? Percebi que meu interesse residia em como o pensamento patriarcal se manifesta nessas narrativas permeadas pelo tema do pai, e como essas representações davam conta — ou não — da própria crise paradigmática que desde o século XX se faz presente no mundo ocidental.

Mas a escolha de um objeto de estudo se faz mais por negações do que por afirmações. Embora me oferecesse um recorte preciso de temas associados ao do pai, não era de meu interesse analisar a literatura clássica, muito menos queria propor a descrição ou análise da evolução histórica desse tema na literatura ocidental. Interessava-me, como disse, buscar os reflexos, imbricações do patriarcado ou críticas a ele na literatura contemporânea, mais especificamente no romance, a partir da centelha acesa naquela conversa entre o romancista e o cineasta de 2016, reacendida pela efervescência da campanha de 2018 e revelada pelas musas da Livraria Sá da Costa ou pelo diagramador descuidado.

Era, então, por meio do gênero romanesco que eu queria ter acesso a essas representações do patriarcado. O romance, sim, menos por ser considerado por certas correntes teóricas como herdeiro da epopeia, e mais por sua ambivalência e versatilidade, na medida em que permite refletir tanto sobre categorias do plano individual como do coletivo; menos por relacionar-se à ideia romântica do projeto de nação que por ser um gênero que, mais que qualquer outro, parece ensejar, ele mesmo, a crise paradigmática. O romance é um gênero em eterna crise. Por meio dele, é possível acessar movimentos de transformação da sociedade.

Não havia como ser todo o romance, tinha ciência: entrevia a análise de *certo* romance, talvez de uma tradição que reverberava temas clássicos, atualizando-os. Minha zona de interesse não se restringia ao Brasil, era claro, apesar da provocação inicial de Passos ter partido daí. Ao mesmo tempo, meu interesse não ia além do universo ibero-americano, por afinidades estéticas e limitações linguísticas. Muitas dúvidas surgiam, como a que me fazia questionar se minha epifania lisboeta se sustentava, se era lícito defender que essa crise do paradigma patriarcal se refletia na obra de Rulfo e se ela reinaugurava uma tradição, estendendo sua influência para além do *boom*. Outra: uma vez que buscava obras com temas específicos (*nóstos* e *telemaquia*), poderia confirmar as representações do tema do pai não apenas no novo romance latino-americano de língua espanhola, mas também na produção brasileira, como havia sido meu motor inicial? Mais: haveria outros temas que poderiam servir-me para vislumbrar esse imaginário patriarcal no romance latino-americano a partir de Rulfo?

Pedro Páramo era, nesse momento, meu ponto de partida para perceber como a jornada da busca ao pai e o retorno para casa ensejavam a crise no paradigma patriarcal. Era, segundo pensava, a obra seminal de uma tradição latino-americana em que os temas do *nóstos* e da telemaquia revelavam um herói que vacila entre a integração ao paradigma patriarcal, como rito de passagem, e a tensão com o tecido social em que se insere, marcada pelo confronto com esse paradigma de dominação. De cara, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito foram escolhas óbvias: dois *nóstos* com jornadas que envolviam o sentido do trágico, também a vacilação entre o patriarcado e um novo modelo. Mas os caminhos a Comala eram mais tortuosos do que imaginei. Havia algumas encruzilhadas para além daquela em que Juan Preciado se encontra com o espírito de seu irmão bastardo, Abundio.

Como intuí nas perguntas iniciais, os temas do *nóstos* e da telemaquia, embora produtivos, não eram os mais precisos para descrever a jornada de Juan Preciado e Pedro Páramo. Ao me aprofundar na análise das obras, percebi que havia um espectro de *topoi*, temas e motivos que dialogavam com esses dois temas iniciais e que os expandiam, como um *continuum* temático que favorecia a aproximação ao discurso patriarcal nos romances que pretendia analisar. Se é certo que Juan Preciado vai a Comala porque sabe que ali vivia “un tal de Pedro Páramo”, ele o faz porque sua mãe o demandou: “—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (Rulfo, 2018, p. 73). Como o herói de Campbell, Juan Preciado inicialmente recusa esse chamado, até que começa a nutrir a esperança de encontrar “aquele señor llamado Pedro Páramo”, marido de sua mãe. Mas a esperança, nos lembra Dante, fica fora do inferno, e Juan Preciado estava prestes a entrar nele. A demanda da mãe por vingança é o dínamo que move Juan Preciado: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”. Ao atendê-la, nessa descida a Comala o filho encontra sua ruína.

Havia então mais um tema que estava diante de mim e que ignorava: a vingança ou demanda solicitada por uma figura de autoridade. E ainda que essa figura normalmente seja representada pelo pai — o fantasma de Hamlet não me deixa mentir — o fato de a demanda de Juan Preciado partir da mãe só aumentava meu interesse, pois desde o primeiro momento, percebia que o mais rico que poderia encontrar seria perceber as variações do tema e sua subversão nesse certo romance latino-americano.

Claro que eu sabia que, ao abrir o caminho para esses temas, abria também as portas do inferno acadêmico, e quase ouvia Dante dizer: “Deixai toda esperança, ...”. Afinal, o universo em torno deles era vasto, e me colocava diante da sombra da tragédia. Apesar disso, era uma trincheira possível de ocupar: as obras que já me dispusera a analisar continham variações

temáticas da demanda da figura de autoridade ou estavam dentro desse *continuum*. Filhos que tentam encontrar o pai ou cumprir seus desígnios são personagens com grande potencial dramático e, obviamente, ainda que a vingança de Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, não fosse demandada pelo pai, já que sua morte é o motor mesmo da vendeta, era uma abordagem que colocava em nova perspectiva outra personagem: Adrián Ormache, narrador protagonista de *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto, que vai em busca de uma ex-prisioneira de seu pai, um militar que fizera atrocidades durante a guerra contra o Sendero Luminoso no Peru dos anos 1980, para pagar sua culpa e para compreender o passado sombrio do pai. A essa altura, percebi então que o olhar sobre as representações do patriarcado, ainda que partisse de *Pedro Páramo*, não devia restringir-se aos temas, *topoi* e motivos que nele prosperavam. Mais que isso: obras que havia descartado no processo de seleção, porque não se enquadravam na régua tematólogica, agora se mostravam novamente produtivas, e senti-me movido a revisitá-las. Era como se estivesse pronto para zarpar nessa jornada de Telêmaco e os romances fossem parte de minha tripulação.

Depois desse último *insight*, dei-me conta que a figura central para compreender as representações do pensamento patriarcal, nas obras que estava analisando, não era, curiosamente, o pai, e essa também era uma das coisas que estavam diante de mim sem que tivesse percebido. A chave mais importante para abrir as portas dessa casa era o *filho*: Telêmaco multiplicado a partir de seus duplos me oferecia as lentes de aumento pelas quais poderia observar a crise do paradigma da dominação, mais que as lentes limitadas do pai. Cheguei a *Demasiados héroes*, de Laura Restrepo, em que mãe e filho empreendem uma telemaquia que se assemelha a uma espera a Godot. *A Azul corvo*, de Adriana Lisboa, uma telemaquia feminina que propõe novas soluções para o paradigma da dominação. Nesses múltiplos mundos abertos a partir das narrativas romanescas, Telêmaco encenava não apenas a busca do pai, mas era buscado por ele; voltava para Ítaca ou nunca chegava a voltar; tentava restabelecer a primazia da casa ou a honra do pai; era vingador ou vítima da vingança. Em todas as situações, no entanto, parece que esses duplos tinham algo em comum: uma incondicional propensão ao fracasso.

O fracasso de Telêmaco. Seria um um bom título para a tese.

1.2 TELÊMACO E A PARTIDA: UMA PROPOSTA DE ORGANIZAÇÃO

No primeiro bloco deste trabalho apresento conceitos centrais a serem desenvolvidos. No capítulo 2, “Mapas ou astrolábios”, apresento o instrumental básico de onde parto para realizar minha análise de natureza crítico-comparativa, e estabeleço as ideias-força que nortearam os ensaios críticos. Ainda neste tópico, apresento as bases usadas para conceituar o paradigma patriarcal ou paradigma da dominação e seu contraponto teórico, o paradigma do cuidado. No capítulo 3, “Caminhos para Comala”, apresento breves antecedentes do romance latino-americano no século XX para contextualizar o advento de *Pedro Páramo* e seu estabelecimento como ponto de partida para nossa análise comparatista. Ao final deste capítulo, trato dos caudilhos, “caciques” e jagunços como tipos que foram as aproximações iniciais às representações do patriarcado nas primeiras obras analisadas. O capítulo 4, “Descendo a Comala”, é dedicado a uma exegese inicial da obra de Juan Rulfo, na qual concentro-me não apenas nos temas, *topoi* e motivos que serão objeto do estudo comparatista, mas também na elucidação de problemas de interpretação que permeiam a obra. É neste capítulo também onde apresento o primeiro conceito que ajudará na análise comparatista: o *cronotopo-Comala*, a partir da estetização, em *Pedro Páramo*, dos motivos da Revolução e sua relação com o desenvolvimento das personagens.

No segundo bloco, composto essencialmente pelo capítulo 5, “Os destinos de Telêmaco”, e seus subtópicos, se encontrará o núcleo de minha análise crítico-comparatista. Em cada subtópico, faço uma aproximação a um dos temas, *topoi* ou motivos focados, para, em seguida, desenvolver a análise do corpus à luz do aspecto focado. O procedimento é acumulativo, de modo que, à medida que avanço pelos tópicos, incorporo conceitos apresentados anteriormente. Assim, em “*Nóstos* e retorno para a centralidade”, parto dos retornos do Quixote e observo a melancolia do retorno do herói moderno para casa, para, em seguida, analisar o retorno de Adonias em *Galileia*; em “Cronotopo da casa”, aprofundo a análise do *nóstos* a partir da análise da casa como um cronotopo associado, em parte dos romances em análise, com o *locus horrendus*. Neste tópico, apresento também novos conceitos norteadores, quais sejam o arquétipo do minotauro e o cronotopo da Ruinamérica. Concluo o tópico analisando as casas nos dois romances já analisados e incluo *Lavoura arcaica*, que serve para aprofundar as representações do paradigma patriarcal a partir do ambíguo narrador do romance, André. Em “A demanda do fantasma”, aproximo-me do motivo da demanda da figura de autoridade para analisar seu impacto na jornada dos protagonistas, partindo do vacilante Hamlet, para chegar a Juan Preciado como novo arquétipo de Telêmaco que vacila entre

integrar-se ou refutar o paradigma patriarcal. Neste subtópico, esse Telêmaco arquetípico é analisado a partir dos atravessamentos de outro arquétipo: o do minotauro. O mesmo tema reverberará nas análises crítico-comparatistas de *Grande sertão: veredas* e *La hora azul*. Em “O complexo de Telêmaco”, apresento o último conceito introduzido nesta tese, a partir do qual analisei o tema da busca pelo pai, ou seja, a telemaquia. Aproximo-me do arquétipo a partir do Telêmaco de Joyce, Stephen Dedalus, para seguir com uma análise nos romances de autoria feminina *Demasiados héroes* e *Azul corvo*, incorporando, a esta altura, temas, motivos e tópicos anteriormente trabalhados.

No último bloco, “Telêmaco não volta para Ítaca” representa a primeira parte da conclusão deste trabalho e nela sintetizo os resultados desta investigação com um resumo dos achados e questões abertas a partir do que se encontrou nas análises crítico-comparatistas. Em “Alto mar”, levanto questões que são pertinentes a serem aprofundadas a partir deste trabalho, problemas ainda por solucionar e uma lista de obras que, embora não tenham sido objeto da presente tese, dialogam com as temáticas aqui trabalhadas e podem também servir a outros pesquisadores ou pesquisadoras que queiram continuar a jornada.

2 MAPAS OU ASTROLÁBIOS

O foco deste trabalho será, de modo específico, a análise das representações do paradigma patriarcal em certa tradição romanesca latino-americana a partir da segunda metade do século XX até o começo do século XXI. Como ponto de partida, obras escritas originalmente em espanhol ou português, em que se apresentam certos temas, *topoi* ou motivos, notadamente, a “busca pelo pai” (telemaquia), o “retorno à casa” (*nóstos*) e “demanda do fantasma”. A leitura das obras revelou a necessidade de trabalhar com *topoi* secundários, como a ruína e a casa, considerados não apenas em sua dimensão simbólica, mas seus atravessamentos espaço-temporais.

A obra tomada como ponto de partida desta jornada é *Pedro Páramo* (1955), e para compreender minha atitude nessa viagem, poderia usar uma metáfora náutica: estabeleço um contraste entre o papel de um mapa e o de um astrolábio. Se o mapa me oferece um desenho estático que interpreto, o astrolábio é um instrumento de leitura que se adapta ao lugar de onde leio os astros. Caminho pelos temas e, à medida em que avanço, faz-se necessário ajustar o olhar, retomar os símbolos já vistos, pois eles ganham novos valores. Os astrolábios são, assim, as *ideias-força* que utilizo para entrar e sair das obras sem perder-me do lugar de onde reflito. Por isso, os primeiros motivos que evoco neste trabalho — entre eles, as imagens de Telêmaco e de sua busca pelo pai; de Ulisses e seu retorno à casa para restabelecer o *status quo*; de Hamlet vacilando em vingar seu pai — são astrolábios de um céu que já não existe, mas que ainda pulsa no imaginário ocidental.

Se o lugar de onde observo modifica a leitura do astrolábio, explico: parto de um lugar e de um tempo, ou seja, da América Latina, na segunda década do século XXI, com alguns sinais e algumas pistas, e reconstruo o caminho de volta — ou de ida — a essa tradição reinaugurada. Sendo assim, optei por ignorar a perspectiva comparatista de influência por contato, uma vez que não se tratará neste trabalho de discutir qualquer débito direto das obras analisadas com os clássicos, ainda que parta de arquétipos ancestrais ou temas de longa duração¹. Isso implica dizer que, no que diz respeito ao aspecto histórico-social, tomo como premissa que, assim como não há uma cultura superior a outra, não se pode considerar a

¹ Entendo a longa duração na perspectiva de Braudel (1965), que postula a percepção do tempo a partir de ritmos diferentes, alheios à pura métrica dos acontecimentos. Assim como a cronologia sequencialmente organizada dos fatos históricos não dá conta de como processamos a História, certas mentalidades, estéticas, estruturas e arranjos sociais prevalecem em detrimento de outros, mantêm-se presentes seja nas práticas sociais do cotidiano, seja nos lugares mais profundos do imaginário social.

literatura nesses termos. Ou seja, embora parta de pistas de um astrolábio muito antigo, não me proponho uma abordagem eurocêntrica, hierarquizada ou submissa aos modelos clássicos.

Sei que se trata de uma estratégia de navegação perigosa. Afinal, muitos dos conceitos utilizados e signos caros à análise dos textos remontam a referências ligadas à cultura clássica europeia, que eventualmente entrará em confronto com a perspectiva descolonial que pretendo adotar. Parto, por isso, da assunção de que é possível promover uma leitura que transcenda as hierarquias tradicionalmente impostas pelo cânone eurocêntrico, buscando, assim, romper certas estruturas de poder perpetuadas. Sobre isso, é importante ressaltar que somos

[...] situáveis, de qualquer forma, num tempo e num espaço definidos, a partir de um certo direcionamento cultural que pode ser localizado com precisão: a tradição cultural europeia, saída, antes de tudo, das matrizes greco-latinas. (Faria, 1987, p. 98 apud Nitrini, 2015, p. 285)

Ou seja, admitir a herança cultural europeia e sua reverberação nos temas, *topói* e motivos sobre os quais me debruço não impede que analise as obras com a autonomia necessária dos sistemas literários latino-americanos. Isso porque não há como defender a emancipação de um sistema literário sem repensar as noções de periferia e centro, ainda que as relações de dependência, contiguidade ou de vizinhança sejam, em certa medida, inevitáveis.

É preciso levar em conta a condição peculiar das literaturas da América Latina, numa perspectiva descolonial que rompa com a ideia da busca pelas fontes da escola francesa. Por isso, se buscará ressaltar, para além das semelhanças nas obras que fazem parte deste corpus relacionadas aos motivos do *nóstos*, da telemaquia e outros que surgiram ao longo da pesquisa, identificar as “diferenças” e variações que esses motivos adquirem nas obras analisadas. Mas, se a identificação das constantes comparatistas desempenham um papel importante nesta análise, não nos furtaremos a considerar aspectos históricos, sociais, econômicos, editoriais, enfim, variáveis extra-literárias que condicionam o contexto de produção das obras, ainda que isso não se torne o eixo de nossa análise.

Essas condições ajudam a compreender — de forma superficial e precária, naturalmente — aspectos do discurso patriarcal presentes nessa tradição do romance latino-americano, ainda que esse discurso se apresente por seu avesso ou por sua crítica. Isso porque, num procedimento descolonial, quando me aprofundo no *continuum* temático, importa pouco onde começa o tema e onde termina. Dessa forma, ressignifico o astrolábio: a aurora de Telêmaco se encontra na antiguidade clássica, mas também em suas reinvenções, de modo que não se trata de uma relação de dívida, mas de manutenção e transformação dos temas em contextos diversos. Entendo Telêmaco de forma distinta por conta de Juan Preciado, amplio meu Hamlet por conta de Riobaldo. Borges (2017, p. 395) diz que “[...] cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor

modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”, e assim também busco reinaugurações dos temas, *topoi* e motivos, mais a partir do cotejo das obras analisadas entre si que entre elas e os clássicos.

Tudo isso sinaliza, então, para que a presente abordagem metodológica seja de cunho eclético, a partir da qual terá lugar, por um lado, a análise das variações dos motivos e dos temas subjacentes nas obras analisadas, com o intuito de isolar os componentes reiterados, estabelecendo um confronto entre antecedentes e contemporâneos. Por outro, se levará em conta o diálogo que essas obras mantêm com o seu tempo e as circunstâncias de produção, além das realidades editoriais que possam ter impacto, como veremos, na própria concepção da obra enquanto discurso. Isso porque não se pode isolar a obra do mundo que a engendra, nem do discurso em que se insere e que ajuda a construir.

Para Maingueneau (2005, p. 15), o discurso é a “dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas”. Ou seja, o que chamamos de discurso patriarcal não se lê em um conjunto facilmente cognoscível de textos, mas antes de forma difusa, a partir da prevalência de práticas discursivas dispersas, mas relativamente constantes em determinada sociedade, em dado espaço de tempo. Não considero, como deixei transparecer há pouco, que o *corpus* deste trabalho se alinha, necessariamente, ao discurso patriarcal, tampouco se dá à margem dele. Na verdade, os conteúdos veiculados nos romances analisados tanto podem mimetizar práticas discursivas do patriarcado como refutá-las.

Foucault (1986, p. 136) lembra que para que tenhamos um conjunto de textos que formem um discurso, esses devem apoiar-se na mesma formação discursiva. Então, essa dispersão de textos dialoga mais com a ideia de Maingueneau (2005, p. 16), para quem “só uma parte do dizível é acessível”, e “esse dizível constitui um sistema e delimita uma identidade”. O que poderíamos chamar de “discurso patriarcal”, então, é fruto de uma abstração concebida dentro de uma dada formação discursiva, e está delimitado pela identidade decorrente dela. Logo, será a partir dessa abstração de discurso, dessa dispersão de textos que mantêm certa identidade de representações, que realizarei o cotejo de constantes exemplares apreensíveis nas obras selecionadas para realizar a análise comparativa.

Mas é importante ressaltar que o *corpus* selecionado apresenta uma riqueza de elementos contraditórios, ora de repulsa, ora de resignação ao paradigma patriarcal. Plastino (2017) esclarece que um paradigma é uma “organização do pensamento de longa duração”, cujo conteúdo se naturaliza no seio das comunidades humanas de tal forma que suas origens

históricas são perdidas. Os temas prevalecem, em parte, porque se ancoram nas mentalidades de longa duração, ainda que se adaptem a novas organizações, quando elas surgem.

Como já mencionei, as variações dos temas, *topoi* e motivos analisados nos revelam filhos que regressam à casa paterna e entram em conflito de forma mais direta com o peso do patriarcado; filhos numa busca falhada pelo pai; filhos que tomam para si as missões dos pais e transformam-se em guardiões de suas memórias ou de seus crimes; e mesmo filhos e filhas que conseguem sublimar o peso do patriarcado e buscar um novo paradigma libertário. Em algumas das obras analisadas, os padrões expostos são tematicamente estruturais, ou seja, são centrais para a construção das narrativas. Em outros casos, funcionam como motivos que servem para urdir um tema mais amplo. De uma forma ou de outra, não será a simples identificação dos temas, *topoi* e motivos o que nos interessa, mas a análise de como os arranjos propostos pelos(as) romancistas reproduzem, reforçam, criticam ou reinventam o discurso patriarcal e, em última instância, seu paradigma.

Por fim, outra ideia-força que surgiu ao longo do trabalho e que me serviu na análise foi a metáfora da casa como espaço de reverberação da fratura identitária que esse Telêmaco latino-americano encena nos romances. A casa, nesse sentido, seria a primeira e última trincheira do patriarcado, representaria um micro-universo que reproduz as estruturas sociais. Nos romances analisados a ideia-força da casa em ruínas ecoa como o avesso de um sentimento de integração do indivíduo com a sociedade e diz muito sobre os movimentos de integração e repulsa ao patriarcado que as personagens encenam.

2.1 PARTINDO DE ÍTACA: PARADIGMA PATRIARCAL, PREÂMBULOS E PRIMEIRAS IMAGENS

Todo vocábulo é fruto de uma construção histórica e os sentidos atribuídos a uma palavra modificam-se na medida em que se estabelecem novas dinâmicas sociais. Assim, o que se designa “patriarcado” contemporaneamente é apenas uma das acepções que, numa análise diacrônica, se somaria aos demais significados que foram atribuídos ao termo. Para este trabalho, corroboro com a leitura contemporânea de patriarcado como uma articulação dupla entre a “manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família” (Lerner, 2009, p. 295), mas também como a extensão dessa dominância sobre as mulheres, de forma generalizada, na sociedade. Sendo, no entanto, uma categoria

central para as análises que desenvolverei ao longo deste trabalho, é importante deter-me um pouco mais nas possíveis origens do termo e suas reverberações.

Delphy (2009, p. 173) esclarece que a palavra patriarcado é muito antiga, e defende que sofreu uma primeira mudança de sentido a fins do século XIX e outra no fim do século XX, a partir da segunda onda feminista da década de 1970 no Ocidente. O significado mais recente seria aquele que dá nome a “uma formação social em que os homens detêm o poder”, mas antes dessa definição ligada à organização global de uma sociedade, ou seja, antes do século XIX, o patriarcado estava, segundo a autora, associado a “dignitários da Igreja, seguindo o uso dos autores sagrados, para os quais os patriarcas são os primeiros chefes de família que viveram”. De fato, para além daquele significado religioso apontado por Delphy, o sentido tradicional de patriarcado teria origem no sistema derivado do direito romano que constitui a figura do *pater familias*, o homem que tem direito legal econômico sobre familiares dependentes, sejam eles mulheres ou homens (Lerner, 2019, p. 294).

Embora o termo derive das palavras gregas *patēr* (πατήρ, “pai”) e *arkhō* (ἄρχω, “origem”, “comando”), a interpretação literal de “autoridade do pai” não condiz com seu sentido primordial. Uma vez que designava o homem independente de outro e que tinha autoridade sobre uma família e um domínio, não há, *a priori*, uma noção de filiação biológica associada ao termo (Delphy, 2009, p. 174). De alguma maneira, a recuperação dessa etimologia colabora para a interpretação contemporânea de patriarcado, já que representa um sistema de poder que não está necessariamente vinculado ao pai, mas aos homens de forma mais genérica, desconsiderando, por exemplo, questões étnico-raciais que poderiam estabelecer certa assimetria de poder entre homens.

O segundo sentido histórico atribuído ao patriarcado é creditado a Morgan e Bachofen, que postulam “a existência de um direito materno que teria sido substituído pelo direito paterno” (Delphy, 2009, p. 174). Essa tese, no entanto, é refutada por Beauvoir, para quem nunca chegou a existir algo que pudesse ser chamado de “matriarcado”. A autora defende que “o privilégio biológico permitiu sempre ao homem prevalecer sobre a mulher” (Beauvoir, 1970, p. 97), de modo que, mesmo antes de instituir-se o patriarcado propriamente dito, a dominação masculina já se fazia presente². A dita passagem de um sistema matriarcal que foi suplantado pelo patriarcado, para a francesa, não passa de um mito:

² Naturalmente, essa assertiva tende a ser válida num contexto ocidental e eurocêntrico. Algumas sociedades orientais, africanas ou indígenas naturalmente encontraram outros arranjos sociais não patriarcais que, no entanto, escapam do objeto da presente análise por não estarem representados no nosso *corpus*.

Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens. “A autoridade pública ou simplesmente social pertence sempre aos homens”, afirma Lévi-Strauss ao fim de seu estudo sobre as sociedades primitivas. O semelhante, o outro, que é também o mesmo, com quem se estabelecem relações recíprocas, é sempre para o homem um indivíduo do sexo masculino. A dualidade que se descobre sob uma forma ou outra no seio das coletividades opõe um grupo de homens a outro grupo de homens, e as mulheres fazem parte dos bens que estes possuem e constituem entre eles um instrumento de troca. O erro proveio de terem confundido dois aspectos da alteridade, que se excluem rigorosamente. (Beauvoir, 1970, p. 91)

A postulação dos socialistas encontra sua superação a partir do trabalho de Kate Millet, *Sexual politics* (1971), quando chegamos à definição feminista atual de sistema social de dominação masculina (Delphy, 2009, p. 175). Essa concepção põe por terra a tentativa de conceber o patriarcado como um fenômeno circunscrito à Antiguidade clássica e findo no século XIX, quando os direitos civis das mulheres começam a ser uma realidade. Isso seria um duplo equívoco: primeiro, porque a dominância patriarcal antecede a Antiguidade clássica, uma vez que remonta do terceiro milênio a.C., o que significa dizer que, como se sabe, a Bíblia Hebraica é escrita em uma sociedade já aprofundada no patriarcado.

Por outro lado, as conquistas feministas oitocentistas se deram de forma assimétrica e numa escala que, hoje podemos afirmar, não dava conta de todos os espectros regionais, de classe e étnicos³. De modo que a definição de Lerner, alinhada à concepção contemporânea de patriarcado, não implica *a priori* numa total submissão da mulher, muito menos que elas não desempenhem qualquer influência, sejam privadas de direitos ou recursos. Como um sistema institucionalizado, o patriarcado opera em diferentes níveis da sociedade, e mulheres também são agentes de sua manutenção e adaptação às novas formas de vida ao longo da história.

Conforme compreendo neste trabalho, o patriarcado é um fenômeno de longa duração, uma mentalidade que se estabelece como paradigma, ou seja, um modelo geral, uma construção histórica imaginada “a partir de determinadas concepções fundamentais — crenças —, preside durante longos períodos históricos as linhas mestras de uma sociedade humana” (Plastino, 2016, p. 26). Como uma mentalidade, o patriarcado se reflete nas mais diversas práticas sociais que implicam na dominação do outro, e está na raiz não apenas da misoginia e do machismo,

³ Mesmo na Revolução Francesa, marco da modernidade, lembremos que Olympe de Gouges, pseudônimo da dramaturga e ativista Marie Gouze, foi decapitada por escrever sua *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* sem “consultar” os “citoyens”.

mas também do racismo, dos maus tratos infantis, das agressões à natureza etc. Para isso, será importante entender em que categorias de pensamento se estabelece o patriarcado.

O pensamento patriarcal é dualista, linear e hierarquizante, baseado nas relações de causa e efeito. Trabalha com a oposição entre dominação e dominante, que hierarquiza as relações entre categorias (concreto/ abstrato, sujeito/ objeto, cultura/ natureza, consciência/ corpo, razão/ intuição, homem/ mulher etc.). Por isso, valoriza o polo dominante e despreza, por consequência, as categorias que associa ao pólo dominado. Por isso, o ataque à natureza, a repressão ao corpo e a opressão do homem sobre a mulher são reflexos do pensamento patriarcal, são reverberações de seu dualismo hierarquizante. Sua existência implica uma ontologia, uma epistemologia e uma antropologia próprias, que independem do conhecimento científico para serem chanceladas. Embora o patriarcado tenha se valido de discursos pseudocientíficos para defender as concepções que o fundamentam, isso se deve mais por sua capacidade de adaptação ao momento histórico que a uma necessidade paradigmática de legitimação pela ciência. Isso porque o paradigma patriarcal emprega mecanismos complexos para tentar ocultar sua origem histórica e moldar-se a novas estruturas e arranjos sociais com o objetivo de perpetuar-se, sejam eles religiosos, científicos, psicanalíticos etc.

A capacidade de adaptação do paradigma patriarcal está ligada a sua suposta naturalização. Ao ser considerado como um arranjo “natural”, o patriarcado nega sua natureza histórica e atribui-se um caráter imutável. Naturalmente, trata-se de uma falácia, uma vez que o patriarcado nasce do processo histórico e pode extinguir-se também por meio desse processo histórico. É por isso que Lerner esclarece:

Se o patriarcado fosse “natural”, ou seja, com base em determinismo biológico, então mudá-lo seria mudar a natureza. Pode-se argumentar que mudar a natureza é exatamente o que a civilização fez, mas que, até agora, a maioria dos benefícios advindos do domínio sobre ela, que os homens chamam de “progresso”, favoreceu o grupo masculino da espécie. (Lerner, 2019, p. 27)

O essencialismo também se manifesta na base do pensamento patriarcal porque implica o aprisionamento da realidade em categorias imutáveis. Nesse sentido, Plastino (2017) lembra que a derrota do “devir” de Heráclito — “o ser não é, ele torna-se”, ideia retomada por Jung ao descrever o processo de individuação — em detrimento do “o ser é” de Parmênides diz muito sobre a mentalidade patriarcal e suas manifestações mais nefastas, como o machismo, a homofobia ou o racismo.

Vejamos: a determinado grupo hegemônico de uma sociedade é atribuída uma *essência*, e todos os indivíduos daquela sociedade são compreendidos a partir dessa régua essencialista;

o que não corresponde a esse padrão simplificador e dualista é considerado inadequado, pois contradiz a ordem e a hierarquia. Dito de outra forma, se é possível identificar a essência do outro, tudo o que for contrário a essa essência é errado, tudo o que foge ao modelo deve ser “corrigido” para reencontrar sua suposta essência, e a realidade passa a ser moldada a partir da dominação da essência em detrimento do “vir-a-ser”. Não será estranho perceber a reprodução do discurso, apresentado como natural, de que a mulher é *essencialmente* frágil, delicada, intuitiva etc., enquanto o homem, por outro lado, seria *essencialmente* forte, viril, racional etc. São, na verdade, modelos dicotômicos estáticos que não dão conta da complexidade dos indivíduos do mundo real. Sob a ótica patriarcal, mulheres racionais e fortes ou homens delicados e frágeis são aberrações. Devem ser corrigidos, ostracizados ou expurgados.

Nas peças *Agamêmnon* e *Coéforas*, que compõem com as *Eumênides* a *Oresteia* de Ésquilo, única trilogia completa de um dramaturgo grego que chegou a nosso tempo, temos alguns exemplos de como pensamento essencialista patriarcal pode subjazer no texto e permear o discurso. Em *Agamêmnon* se encena o retorno do rei a Argos com Cassandra, uma das filhas de Príamo escravizadas após a queda de Troia, e seu assassinato nas mãos da rainha Clitemnestra e seu amante Egisto. O fato culminará na vingança do filho Orestes que, com a ajuda da irmã Electra, mata a mãe e o amante. Na terceira peça, Orestes enlouquece, é julgado e absolvido pelos deuses.

Na primeira cena de *Agamêmnon*, o vigia comenta o temperamento da rainha Clitemnestra, que pediu que observasse o facho de fogo que anunciaria a queda de Troia e a conseqüente volta do rei a Argos: “E agora aguardo o sinal do facho, o esplendor de fogo que trará de Troia a notícia de sua conquista. Assim o determina o coração de uma mulher, *máscula de vontade*, cheio de expectativa” (Ésquilo, 2019, p. 26, grifo nosso). Mais adiante, o coro questiona as boas-novas sobre o retorno do rei: “Demasiado crédulo, o espírito feminino tem limites rapidamente transpostos e, por isso, uma notícia saída da boca duma mulher tem igualmente rápida morte” (Ésquilo, 2019, p. 43). Da mesma forma, uma visão negativa do feminino aparece na fala de Orestes, nas *Coéforas*, quando justifica o que estaria prestes a fazer, julgando que “os destruidores de Troia” (os habitantes de Argos) estivessem “assim submetidos a duas mulheres; porque o coração dele [Egisto] é de mulher; se o não sabe, em breve o saberá” (Ésquilo, 2019, p. 131), referindo-se à covardia atribuída ao primo de Agamêmnon. É semelhante a acusação do Corifeu contra o amante de Clitemnestra, atribuindo-lhe, de forma pejorativa, a condição de mulher (Ésquilo, 2019, p. 97).

Subjaz, nos exemplos, a percepção essencialista de uma feminilidade ora passiva e crédula ora covarde ou traiçoeira, mas é curioso como Ésquilo constrói a personagem de forma

complexa o suficiente para subverter estes esquemas dicotômicos. Note-se, por exemplo, a ironia com que, em sua primeira fala de *Agamêmnon*, comenta a forma como criticavam sua crença na volta do rei:

E houve quem me censurasse, dizendo: ‘Persuadida por sinais de fogo, é assim que julgas que Troia foi destruída? É certo que só a mulher se exalta assim no seu coração’. Tais palavras sugeriam que eu estava fora de mim; no entanto eu fazia meus sacrifícios e, afinal, muitos, por toda a cidade, à *maneira das mulheres*, soltavam gritos por toda a cidade, lançando na chama fragrante, que arde nos santuários dos deuses, o incenso apaziguador. Mas agora não precisas me dizer mais. Saberei a história toda do próprio rei [...]. (Ésquilo, 2019, p. 49)

Igualmente irônica é Clitemnestra quando, prestes a receber o rei para, como sabemos, levá-lo à falha trágica de pisar o tapete de púrpura e assassiná-lo, diz: “Pois, para uma mulher, que luz pode ser mais agradável do que a do dia em que ela abre as portas ao marido que regressa da guerra, salvo por um deus?” (Ésquilo, 2019, p. 49). Como sabemos, Agamêmnon entra no palácio de Argos e é instado por Clitemnestra a pisar nas tapeçarias de púrpura, destinadas apenas aos deuses, incorrendo assim no pecado da *hybris*. Essa é sua falha trágica, sua *hamartia*, que justificaria seu destino, mais que o sacrifício de sua primogênita. Uma leitura anacrônica poderia revelar camadas de significado que, para nossos olhos contemporâneos, seriam produtivas. Por exemplo, o fato de o sacrifício de Ifigênia ter um peso menor, de apenas Clitemnestra parecer querer cobrar justiça por seu assassinato, de não haver sinalização de que esta seria a falha trágica do rei dizem muito sobre o valor do corpo da mulher. Mais: o fato de Orestes ser absolvido pela morte da mãe, em defesa da honra do pai, que, ele mesmo, também sacrificou seu próprio sangue, demonstra um sistema de desigualdade de gênero. No entanto, ainda seria uma leitura anacrônica, que não dá conta da realidade que deve ter norteado a criação do dramaturgo, pois são fatos sociais que escapam de seu horizonte.

Ainda assim, Ésquilo dá a Clitemnestra uma aura de lucidez de sua condição, na cena em que se defende da acusação de assassinato, comparando a forma como ela é tratada pelo coro e o tratamento dado a Agamêmnon quando do sacrifício de Ifigênia, motivo de seu desejo de vingança:

Hoje me condenas ao exílio e votas-me ao ódio dos cidadãos e às maldições populares. Mas não tomaste então nenhuma atitude contra este homem, quando ele, despreocupado, como se se tratasse da morte de uma ovelha, saída da multidão de seus rebanhos bem penteados, sacrificou sua própria filha, a dor mais cara das minhas entranhas, para encantar os ventos da Trácia. Não era a ele que tu devias ter banido desta terra como castigo dos seus crimes? Mas não, senhor, é ao tomar conhecimento dos meus atos que tu te arvoras em severo juiz. Digo-te, porém, que faças essas ameaças, tendo bem presente que estou preparada para tudo: ou para ser dominada por quem me vença pela

força, ou, se um deus ordenar o contrário, para te ensinar, embora tarde, a ser prudente. (Ésquilo, 2019, p.89)

Mas se o exemplo da construção multifacetada da Clitemnestra de Ésquilo nos ajuda a vislumbrar uma personagem complexa, a verdade é que o dualismo está na base do paradigma patriarcal do mundo de verdade, a despeito de uma percepção pós-moderna que caminha na direção do fim das grandes dicotomias. Afinal, como recorda Plastino, o fato de as ciências contemporâneas terem abandonado o pressuposto essencialista, de inspiração platônica, “não foi suficientemente acompanhado pela crítica consequente do dualismo na qual aquela perspectiva especialista estava inserida”. Dessa forma, o essencialismo racionalista foi substituído pelo relativismo ético e “pela crença na impossibilidade de todo conhecimento” (2016, p. 28). O dualismo fundamental, de que se origina a concepção dualista que separa sujeito de objeto nos processos de conhecimento sobreviveu à ruína do essencialismo, de alguma forma interditando a busca por estratégias de conhecimento alternativas ou o reconhecimento “da natureza como um ser vivo dotado de potencial autopoietico” (Plastino, 2016, p. 28). Seria preciso, então, superar o dualismo hierarquizante para nos apropriarmos de outras estratégias para compreender a complexidade do real, seus entre-lugares e inter-relações.

Convém lembrar que o patriarcado, ou o paradigma patriarcal, não se limita, como sabemos, à dominação das mulheres. Sua característica principal é a dominação do outro, sua submissão num sistema dualista e hierarquizante, em que se opõem pólos dominantes e dominados. Lerner usa outro termo para designar esse modo específico de relações patriarcais: paternalismo, ou dominação paternalista. A dominação paternalista, assim, “descreve a relação de um grupo dominante, considerado superior, com um grupo subordinado, considerado inferior, na qual a dominância é mitigada por obrigações mútuas e direitos recíprocos” (Lerner, 2019, p. 295). A proteção e o sustento são a moeda que o dominador oferece ao dominado por sua submissão e trabalho não remunerado. Embora regras tácitas considerem responsabilidades mútuas entre dominante e dominado, na prática, o paternalismo coloca em vantagem o pólo dominante, que explora e se beneficia do pólo dominado.

No paternalismo de âmbito familiar, enquanto a submissão dos membros do sexo masculino é temporária, coincidindo com a formação de uma nova família por parte do jovem filho, a submissão dos membros do sexo feminino é permanente, mudando apenas a figura do dominador/protetor, que deixa de ser o pai para ser o marido. Nesse novo *pater familias*, a mulher buscaria “sustento econômico e proteção (...) em troca de subordinação em todos os aspectos, servidão sexual e trabalho doméstico não remunerado (...)” (Lerner, 2019, p. 296). Por isso, a dominação paternalista da mulher é o ensaio da dominação e hierarquização social

que os homens de um grupo exercerão sobre outro. As mulheres seriam, dessa forma, as cobaias primordiais para o sistema de subjugação do outro que será a base do paradigma patriarcal ou, como chama Plastino (2016), do paradigma da dominação, expressão que utilizarei neste trabalho em muitas ocasiões substituindo o termo “patriarcado”.⁴

A crença primordial do pensamento patriarcal é a de que existe uma hostilidade insuperável entre cada indivíduo e a sociedade, o que requer o uso da repressão e da dominação para tornar a vida em sociedade minimamente possível (Plastino, 2016, p. 27). O paradigma patriarcal é marcado, como disse, por uma visão dualista e hierarquizante da realidade, e ela opera, de forma simplificadora, por meio de dicotomias hierarquizadas dos polos dominante/dominado, condição *sine qua non* do convívio social. Para Plastino (2017), o pólo dominante se vale, em seu exercício de poder, de ideias como autoridade, obediência, vitória, derrota, respeito, ordem etc., que evocam emoções positivas ou negativas que regem as relações sociais hierarquizadas e que, de certa forma, permitem a mobilidade ou a inação dos agentes sociais.

Essas ideias-força atuam tanto no nível macro-estrutural das sociedades, como em sua instância mínima, ou seja, nas relações familiares. A figura do pai com poderes absolutos e que impõe sua autoridade a partir dessas ideias-força é mais que uma representação ou um arquétipo. Apesar disso, é bom lembrar que, na visão desse pai vulgar, sua posição superior e sua autoridade incontestável não são construções históricas: tratam-se de condições naturais que ele ocupa e aos demais membros da família cabe aceitá-las. Eis o paradigma patriarcal naturalizado, enfim.

Se o essencialismo de Parmênides está na raiz do pensamento patriarcal, a Hobbes, por exemplo, devemos a crença de que ser humano é um indivíduo antissocial, e só se vive em sociedade por meio da repressão — ideia de longa duração que, aliás, está na base do pensamento de Freud. Por outro lado, se Locke crê que o homem é um ser racional, essa crença coloca a razão no pólo dominante, e a intuição como pólo dominado. A razão é a competência de julgar a realidade, mas não se opõe, como o senso comum às vezes propala, à emoção. Aliás, a razão vem depois da emoção: esta se manifesta por meio ideias-força que nos movem a criar, inclusive as instituições e nós mesmos (Plastino, 2017).

⁴ Ao usar o termo “paradigma da dominação” em relação de *sinonímia* com “patriarcado” ou “paradigma patriarcal”, reforço o fato de que estes últimos não se limitam à dominação das mulheres pelos homens, ainda que, como se disse acima, elas tenham sido o primeiro grupo humano a sofrer esse domínio. Por outro lado, não seria adequado adotar o termo “paradigma da dominação” como *substituto* de “patriarcado” ou “paradigma patriarcal”, já que se corre o risco de ocultar o valor simbólico que estes últimos adquiriram nas últimas décadas.

Talvez o par opositor da emoção se veja no racionalismo, essa forma de atribuir à razão a qualidade de única forma de perceber a realidade. Nisso, o racionalismo confunde-se com a razão e a oculta. A razão não descarta as emoções *a priori*, pois nos julgamentos que realizamos as emoções e sentimentos são ponderados. Emoções também são hierarquizadas em pólos dominantes e dominados, de modo que “autoridade” e “conquista” são pólos dominantes enquanto “obediência” e “submissão” são polos dominados.

O grupo dominante se identifica com categorias e emoções também dominantes, e atribui ao dominado as categorias que despreza para si, embora as valorize na relação com o outro. Por exemplo, o senhor de escravos despreza a submissão como característica em seus iguais, mas esta é essencial para a manutenção do *status quo* com os escravizados. Da mesma forma, emoções que caminhem no pólo dominado seriam desvalorizadas quando associadas ao macho, detentor do ideal patriarcal — mire-se no exemplo de Clitemnestra e Egisto. A submissão é aceita, desde que se relacione com o outro. Manifestações como a homofobia encontram nessa mentalidade patriarcal terreno fértil, em especial quando indivíduos são discriminados por apresentarem comportamentos relacionados ao pólo dominado.

Logo, a dicotomia entre razão e emoção é falsa. É a intuição o alvo da desconfiança racionalista, assim como os sentimentos, considerados manifestações inferiores. As emoções movem a ação do patriarcado, mas a intuição, associada ao feminino, é desvalorizada. O dualismo razão/intuição é apenas um dos pares que norteiam o paradigma da dominação. Assim, esse pensamento dualista e hierarquizante patriarcal reproduz outros pares que assentam as crenças do paradigma. Assim, cultura e natureza bem como corpo e mente são pares hierarquizados entre dominante e dominado, e sua associação ao masculino e ao feminino são consequência da estrutura de dominação.

A dinâmica cultura e natureza, que encontra no paradigma da modernidade um aprofundamento do paradigma patriarcal, é uma das portas de entrada para abordar o tema. Na modernidade, o homem deve, por meio da cultura, dominar a natureza, que, por sua vez, precisa submeter-se em benefício do que se convencionou chamar de progresso. A natureza é ameaçadora e precisa ser controlada pelo homem, ela é uma máquina externa que tem um funcionamento independente dele. Por não saber-se parte da natureza, o homem a vê como rival ou serva. Por outro lado, como pólo dominante, a cultura não é apenas o conjunto de práticas de uma determinada sociedade em determinado momento histórico, mas também os valores atribuídos a essas práticas. Por isso, é falacioso ou, no mínimo, ingênuo, atribuir à categoria da cultura propriedades essencialmente positivas. Talvez isso se deva por uma visão difundida

pelo senso comum que confunde cultura com manifestação artística, o que é reducionista e equivocado.

A dicotomia cultura/natureza reflete-se, num primeiro momento, na relação com o meio ambiente, cujas agressões que têm sofrido se manifestam numa crise ecológica sem precedentes, incluindo a recente pandemia de covid-19, que especialistas consideram reflexos do tóxico modo de vida ocidental. Mas o conflito cultura/natureza também reverbera no âmbito do indivíduo. Uma vez que a cultura manifesta-se nos mais diversos aspectos da vida social, desde os modos de lidar com o espaço à prevalência da religião, não se deve subestimar o impacto da herança judaico-cristã no que diz respeito às interdições e tabus relacionados à natureza do corpo. Esse também formará um par dicotômico com a mente: enquanto àquele é vedada qualquer participação no processo de compreensão e interpretação da realidade, a esta atribui-se quase a totalidade da mediação com o real e, por conseguinte, sua racionalização, classificação e hierarquização.

O corpo é o pólo dominado porque enseja características de um pólo dominado superior — a natureza —, enquanto a mente da mesma maneira associa-se a outro pólo dominante superior correspondente — a cultura. O pensamento patriarcal rejeita então o conhecimento que vem do corpo, porque interdito, porque ligado à natureza que precisa ser dominada, à paixão, que também se compreende como sentimento de ordem inferior, logo a ser dominado pela razão. E, apesar disso, essas inter-relações não se dão de forma simétrica.

Quando o corpo, a intuição e a natureza são associados ao feminino, a interdição ganha *status* de tabu. Os mecanismos de controle e subordinação do paradigma patriarcal operam, dessa forma, em uma complexa rede de relações que conseguem ocultar, na maior parte das vezes, que nada do que se considera condição natural da vida em sociedade o é de fato. O paradigma patriarcal se atualiza no paradigma da modernidade, e tem nele seu mais fiel defensor. As crenças que se firmaram no Ocidente a partir do século XVI reiteram o pensamento dualista patriarcal e se baseiam na mesma lógica hierarquizante entre pólos dominantes e dominados (Plastino, 2017).

O paradigma patriarcal, dessa forma, para compreender o real, limita-o a categorias identificáveis e mensuráveis, desconsiderando a complexidade das imbricações entre essas categorias. A crise do paradigma patriarcal é, independente do julgamento que se faça a ela, real. Por isso, a reflexão sobre suas implicações é importante na busca desse paradigma emergente, dessa nova mentalidade que preveja também novas formas de ser e agir no mundo. Nesse sentido, a arte, pensada não apenas como expressão, mas como modalidade de

pensamento, tem um papel determinante neste processo, e a literatura seria, defendo, uma alternativa epistemológica válida para fazer essas novas leituras de mundo.

Por isso, Plastino (2016, p. 39) adverte para a necessidade de buscar uma nova mentalidade, em que a complexidade do real seja acolhida de forma não dicotômica, em que o conhecimento científico e as conquistas tecnológicas compartilham com outras formas de conhecimento a busca pelo equilíbrio. A essa mentalidade emergente o autor, evitando dicotomias que o termo “matriarcal” poderia suscitar, deu o nome de “paradigma do cuidado”.

Neste trabalho, busco analisar um recorte do romance latino-americano à luz dessa crise real e observar como ela é representada, em sua complexidade e heterogeneidade, em seus movimentos de avanço e recuo, de transgressão ou manutenção do *status quo*. Parto de um Telêmaco eurocêntrico clássico que se integra ao patriarcado, mas não me interesso por ele. Quero me aprofundar nesse Telêmaco latino-americano vacilante, que ora se resigna ao poder do patriarca e ao peso de sua mão, ora se opõe ao paradigma e expõe suas fissuras, mesmo que para isso se torne um herói trágico, que precisa purgar seus pecados e dos de seus antepassados com sua própria destruição.

Dessa forma, não será estranho que partamos de *Pedro Páramo* para vislumbrar, por meio da análise de seus temas, *topoi* e motivos, representações do patriarcado. Pedro Páramo, que aglutina a narração do romance, é, nas palavras de Rulfo, um

[...] cacique de los que abundan todavía en nuestros países: hombres que adquieren poder mediante la acumulación de bienes y éstos, a su vez, les otorgan un grado muy alto de impunidad para someter al prójimo e imponer sus propias leyes (Rulfo apud Vital, 2004, p. 200)

O mundo fechado de Comala, que também podemos caracterizar como um topos peculiar, ainda que o possa ecoar num espaço-tempo relativamente circunscrito, não se limita a ele⁵. Como recorda González Boixo, a obra de Rulfo é permeada pela angústia, pela desesperança e pela incomunicabilidade, unidas por uma visão negativa da realidade em que o fracasso das personagens parece ser regra. “La vida se desprecia y la muerte, unida a la violencia, es algo cotidiano [...]. En alguna ocasión la muerte se cita como libertadora, pero aún después de la muerte siguen penando” (1984, p. 36).

Interessa-me mais investigar como as representações deste mundo patriarcal em *Pedro Páramo* dialogam com o topos da ruína: o ritmo da Comala de Rulfo é o do tempo petrificado, imóvel e eterno dos mortos. Pela inação e pelo ressentimento de Pedro Páramo, toda a cidade

⁵ Com efeito, trato do conceito do *cronotopo*, cf. Bakhtin (2018), sobre o qual nos aprofundaremos no capítulo 4.

morre, muito tempo antes do retorno fracassado do filho que, ao descobrir-se numa cidade fantasma, também sucumbe e é envolto pelas vozes dos espíritos em pena que recontam seus fracassos e, por conseguinte, o fracasso de uma comunidade, da própria cidade, transformada no personagem que compõe a tríade dramática do romance.

Assim, filho, pai e cidade são ecos do fracasso ou da prevalência do patriarcado em suas mais diversas manifestações, seja por meio da usurpação, da traição, do desamparo, da culpa; de um mundo em que, ante a violência dos poderosos, não se vislumbra rebelião (González Boixo, 1984, p. 38). Para alcançar essas representações, tento traçar uma trajetória que me leve ao locus inicial de minha jornada, Comala. É sobre isso que trato no capítulo seguinte.

3 CAMINHOS PARA COMALA: BREVES ANTECEDENTES

Ainda que, quando tratamos das literaturas da América Latina, seja difícil estabelecer marcos temporais que coadunem, por exemplo, a literatura produzida no Brasil e em outros países de língua espanhola, de uma forma geral, no contexto da narrativa latino-americana, pode-se falar de duas épocas literárias, separadas pela Segunda Grande Guerra, para sua mínima periodização no século XX (Martin, 2011, p. 329). Candido (2010), por outro lado, pensa a literatura brasileira do século XX a partir de três fases: uma que vai de 1900 a 1922, outra de 1922 a 1945 e uma última dali em diante. É uma periodização que não se opõe à proposta por Martin, mas que ressalta o impacto da Semana de 22, até a geração de 45 num sentido de descontinuidade, que o autor parece não considerar em relação ao resto do continente hispânico. Bosi (2006, p. 383) afirma que, a despeito da importância da Semana de 22, a realidade econômica, social, política e cultural à qual nos vinculamos hoje só se estruturaria a partir da década de 1930. Nesse sentido, marcar a década de 1940 como ponto de uma virada mais universalista segue sendo viável.

Na América hispânica, o romance social, herdeiro do *costumbrismo*, do realismo e naturalismo, prevalece — ainda que não exclusivamente — entre 1915 e 1945, incluindo um período de transição marcado por 1930, ano em que “padrões e opções estabelecidos na década de 1920 se robustecem temporariamente à medida que o social se solidifica no político e o meramente divertido descamba para o fantástico e para o metafísico” (Martin, 2011, p. 330). Será a partir da década de 1930 que um realismo sociologicamente mais crítico ganhará força à medida que a fé cega no desenvolvimento e na modernização começa a ruir no esteio do colapso mundial vivido em 1929, nos anos que precedem a Segunda Grande Guerra. É neste decênio em que o romance amadurecerá na construção das personagens, na exploração tanto de temas que põem em questão problemas nacionais, de aspecto regionalista e de origem agrária ou étnica, como também numa vertente mais espiritualista, em especial em suas últimas décadas no Brasil (Candido, 2010, p. 132).

Mas o país que se tornou independente graças a uma manobra familiar e que foi a única monarquia entre as diversas repúblicas a seu redor, e só se tornou República quando a festa já estava quase no fim, é um paquiderme continental que absorve transformações num ritmo muito particular. Será preciso que mudanças mais profundas operem no tecido social, econômico, político e cultural do Brasil, a partir da década de 1930, para que emergja uma narrativa de maior rudeza de linguagem na ficção brasileira. Fenômenos como a crise cafeeira, a deterioração econômica do Nordeste, a Revolução de 1930 e cisões nas estruturas sociais locais

“condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos”, ou seja, “por uma retomada do naturalismo, bastante funcional, no plano da narração-documento que então prevalecia” (Bosi, 2006, p. 389). Mais que retomada, Bosi refere-se a uma atualização, já que ressalta que já não se propõe o modelo mimeticamente ingênuo do *realismo absoluto*, preferindo esses autores uma visão crítica das relações sociais.

O que a partir da década de 1930 passou a chamar-se de romance da Revolução Mexicana (1910–1920) antecede o romance de 30 no Brasil. Originado como um levante contra o regime ditatorial de Porfirio Díaz (1876–1911), o movimento revolucionário foi caracterizado por uma multiplicidade de facções políticas e sociais que buscavam a transformação da ordem política e econômica existente. Bachmann (2014, p. 61) esclarece que os chamados narradores da revolução são aqueles autores que, não apenas levaram a temática para suas obras, mas vivenciaram também a experiência da revolução, o que confere a suas narrativas, ademais “de uma interpretação de memória, dado o elemento transfigurador peculiar”, certo *status* de testemunho. Nesse sentido, uma obra que se insere como marco testemunhal desse conflito político e social complexo que moldou significativamente a história do México, é o romance *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela. Há ainda, nos romances pertencentes a esse subgênero, uma prevalência do aspecto político sobre o estético, o que não raras vezes os levará ao limite perigoso do panfleto.

Da mesma forma, outro conflito mexicano deu luz a certa produção romanesca politicamente engajada, ainda que esteticamente nem sempre bem-sucedida, conforme afirma Silva (2009). *Guerra de los cristeros* ou *Cristiada* (1926–1929) foi um conflito que se desenvolveu no contexto pós-revolucionário em Jalisco e estados fronteiriços, envolvendo a Igreja e o Estado, contra medidas anticlericais do presidente Plutarco Elías Calles (1924–1928), que restringia as manifestações públicas do culto católico. O sacerdote David Ramírez, um dos instigadores da Cristera, sob o pseudônimo de Jorge Gram, publicou *Héctor* (1930), novela em que tentava justificar a guerra (Silva, 2009, p. 71), dando início ao ciclo dos romances *cristeros*, que em sua maioria apoiavam as causas católicas, mas que também eventualmente defendiam o regime pós-revolucionário. *Pedro Páramo* é comumente associado aos Romances da Revolução e aos Romances *Cristeros*, ainda que de forma um pouco controversa, como pretendo defender adiante.

Obras realistas de tom social com temática indígena proliferaram ainda na década de 1920, mas claro que com nenhuma proposta que superasse o paradigma da dominação ou a percepção do indígena como um povo insubmisso e não integrado. Em 1934, o equatoriano Jorge Icaza (1906—1976) publicará *Huasipungo*, que, ao sabor do projeto de “realismo

socialista” proposto por Zhdanov, analisa a crueldade do sistema de *hacienda*, predominante do período colonial até o século XX (Martin, 2011, p. 347). Assim como em outras repúblicas andinas, a literatura produzida neste período já tinha a crueza de representações que só se tornariam fortes no Brasil a partir do romance de 30.

Assim, é natural pensar que a década de 1930 na América hispânica teria uma dicção que aos poucos se afasta do regionalismo. Essa prosa mais centrada no eu da cidade não deixa de trazer representações do patriarcado, mas as paisagens das *haciendas* e das casas-grandes são suplantadas pelos sobrados decadentes, pelos espaços urbanos opressores, não raras vezes povoados de personagens marginais que são também vítimas desse modo de vida. Além disso, aos poucos, vai-se abrindo espaço para romancistas do gênero feminino, muitas vezes silenciadas ou com seu espaço de circulação limitado por sua condição de mulheres.

3.1 NOVO ROMANCE E PRÉ-BOOM

Na América Latina, a emergência da segunda época da narrativa, a partir da década de 1940, do “Novo Romance” latino-americano, que se estenderá até pelo menos a década de 1990, caracteriza uma produção em busca de um sabor mais cosmopolita — para o bem ou para o mal. Isso não significa que há uma produção homogênea. Como nos lembra Bosi (2006, p. 390), a classificação das tendências de um romance social-regional em contraste com um romance psicológico é frágil, pois várias obras poderiam, sem grande esforço, serem enquadradas em ambos os espectros, como *Fogo morto* (1943), obra prima de José Lins do Rego, que encerra também o ciclo da cana-de-açúcar, quando a melancólica decadência da casa-grande já se tornara quase um lugar comum, mas que lança um olhar profundo na construção psicológica das personagens. Tão temporão como *Fogo morto*, o romance indigenista *El mundo es ancho y ajeno* (1941), do peruano Ciro Alegría (1909—1967), apresenta um final melancólico em que os indígenas são relegados a um não-lugar — é também, o próprio romance, o ocaso de um regionalismo “à moda antiga”, que já se via em plena decadência.

Esses dois marcos de um regionalismo tardio não são pás de cal, mas marcam um horizonte distinto na década da virada do “Novo Romance”, lembrando, por outro lado, as assimetrias das realidades culturais do continente — basta lembrar que um ano antes de *El mundo es ancho y ajeno*, Bioy Casares publicaria seu *A invenção de Morel* (1940), e que um ano depois de *Fogo morto*, Borges levaria à luz seu *Ficciones* (1944). Nesse sentido, a estreia de Clarice Lispector, (1920—1977) com seu *Bildungsroman Perto do coração selvagem*

(1943), título sugerido pelo amigo e leitor de Joyce, Lúcio Cardoso, segue a linha intimista já presente na prosa do mineiro na década anterior, mas dá um passo além na experimentação de linguagem.

Por isso, o romance da década de 1940, mais que uma ruptura, é uma extensão e amadurecimento do Modernismo, e não há como pensar esse estágio do Novo Romance sem remontar a suas raízes na década de 1920. O próprio “realismo mágico” pode ser pensado como uma forma de discurso modernista, cuja essência seria

[...] a justaposição e a fusão, em termos iguais, do mundo literário e pré-literário, do futuro e do passado, do moderno e do tradicional, da cidade e do campo: ou, em outras palavras, a fusão de elementos modernistas e naturalistas, rigidamente atualizados, num único discurso unificador. (Martín, 2011, p. 354-355)

De modo que a novidade em *Macunaíma* (1928) e em *Ecué-Yamba-O* (1933), de Alejo Carpentier (1904—1980), demoraria décadas para penetrar o coração da tradição romanesca e, em alguma medida, até hoje não foram totalmente absorvidos. Considerando o romance como o paquiderme dos gêneros literários, não é de estranhar que as experimentações de tom cosmopolita que proliferavam, principalmente na poesia, e em rara prosa dos anos 1920 demorem a abrir espaço na grande narrativa. Desse modo, há uma dilatação do modernismo periférico no romance, e pensar no *Boom* como estágio máximo de amadurecimento do projeto modernista é argumento válido, ainda que Joyce já tivesse, a seu tempo, como já disse, superado o modernismo.

El señor presidente (1946), do guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899—1974), foi escrito entre 1920 e 1933, e se inspira na figura do ditador Manuel Estrada Cabrera (1857–1924). Nele, podemos perceber a representação do paradigma da dominação em sua manifestação moderna mais nefasta: a das ditaduras que suprimem os direitos dos indivíduos não alinhados aos interesses dos que detêm o poder, fazendo de todo tipo de instrumento de opressão, da censura de discordantes à tortura e ao assassinato.

Ainda que se credite a Asturias a inauguração do que viria a ser o subgênero do “romance de ditador”, o uso do arquétipo do ditador e do tema da ditadura e do autoritarismo em romances latino-americanos remonta de *Amalia* (1851), do poeta argentino José Mármol. Apesar disso, até a década de 1970, com raras exceções — entre elas o romance de Asturias⁶ —, predomina nesses romances um tom panfletário, onde os conflitos tendem a dicotomizar o processo histórico, “reduzindo-o a uma simples guerra maniqueísta de luz e sombra”

⁶ Excluo *Tirano Banderas* (1926), do galego Ramón del Valle-Inclán, considerado por muitos o romance inaugural do subgênero, por não se tratar de uma obra escrita por um latino-americano.

(Castellanos e Martínez, 1981, pp. 79–80, tradução nossa). Nesse sentido, *Cem anos de solidão* (1967) e *O outono do patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, são exemplos do amadurecimento da representação dos ditadores no romance latino-americano, talvez os que com a mais bem-sucedida recepção do subgênero.

Da mesma forma, defendem Castellanos e Martínez, os personagens desta fase tendem a ser abstratos, beirando o nível simbólico, e sua caracterização é mínima, e disso os autores não salvam sequer Asturias, que ainda que convença pela experimentação de linguagem, deixa o problema da caracterização do personagem do ditador sem resolução (1981, p. 84). O raciocínio, com o qual tendo a concordar, é de que até 1974, quando surgem *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos, dois romances que têm o ditador como personagem principal, com uma complexidade até então não explorada, pode-se falar, de forma genérica, de *romances de ditadura*, mas não de *romances de ditador*.

No culto aos líderes populistas — de direita principalmente, mas não apenas deles —, os quais parecem vender essa restauração da ordem, defender a integridade do lar e da família, parece haver essa mesma emanção, em escala amplificadas, da busca de Telêmaco por um tutor, por alguém com autoridade para colocar ordem no caos. O arquétipo do ditador, e não há nada de novo nisso, seria também a figura do *grande pai*, sob a qual repousa a capacidade de resolver todos os problemas de forma simples. Os ditadores, esses patriarcas políticos, se cercam de uma aura mítica e conseguem incorporar os desejos de uma parte das sociedades que submetem.

A partir do arquétipo do ditador, “[a] noção de poder é ressacralizada. As ditaduras se tornam, nesses novos discursos políticos, o princípio último de explicação dos acontecimentos” (Brunel, 2005, p. 249). Mas, esclarece Brunel, é um erro reduzir a história das ditaduras a um processo de banalização do poder ou ainda a “meros atos políticos de mistificação”. A dimensão quase religiosa que adquire a veneração aos líderes autoritários pode ser uma chave para compreender como se subestimou o poder do mito no imaginário moderno.

Apesar disso, no âmbito desta tese, interessou-me mais analisar obras em que a sombra do grande pai paira sobre pais e filhos mais complexos como personagens do que analisar a complexidade da psicologia dos ditadores. As representações do patriarcado que busco se dão no nível da casa, não do palácio de governo. Essa é a razão pela escolha que faço, nesta tese, por focar não nos ditadores. Uma vez que a análise de Castellanos e Martínez se centra na figura do ditador, escapa de seu radar outra espécie da fauna dos líderes autoritários: os caudilhos locais, os coronéis, os “caciques” a que se referia Rulfo ao denominar Pedro Páramo. Aqui reside meu foco de interesse. O que busco não é a análise do arquétipo do ditador monocromático, do grande pai que oprime os que estão sob seu jugo, ou mesmo do ditador mais

complexo, mas ainda isolado em seu mundo. É sobre eles que trato no tópico seguinte, e que fecha este capítulo.

3.2 SOBRE CAUDILHOS, “CACIQUES” E JAGUNÇOS

Quando, ao final do século XIX e começo do século XX, as elites agrárias se transformam na crescente burguesia industrial ou se adaptam a ela, o patriarcado precisa também encontrar novos meios de manter o controle. O caudilhismo de raiz vira primeiro um “caudilhismo esclarecido”, envernizado de positivismo, que não deixa de ser um modelo ditatorial. Uma meia verdade ainda é uma mentira inteira, afinal. Mas antes do caudilhismo, digamos, “nacional”, um coronelismo é a manifestação mais presente quando pensamos em representações do pensamento patriarcal, e a literatura latino-americana é bem servida de personagens construídas a partir desse arquétipo.

No caso da literatura brasileira, um exemplo curioso, em que o individualismo da modernidade se funde com o pensamento paternalista autoritário, é o de Paulo Honório, protagonista narrador de *São Bernardo* (1936). O proprietário com arroubos caudilhescos não é um herdeiro, personagem comum no romance regionalista de 30, mas uma espécie de *self-made-man*. Obcecado pela ideia de propriedade, faz de tudo para alcançar seus objetivos, e a falta de escrúpulos do personagem-narrador parece ser compensada pelo remorso da personagem, ao final do livro. A tese da “humanização” de Paulo Honório, no entanto, é controversa, e uma leitura machadiana do narrador pouco confiável parece mais rica, mas independente de qual leitura se acolha, o anti-herói Paulo Honório é mais redondo que arquétipos autoritários que o antecedem e de vários que virão depois dele.

O tema e a ideologia do desenvolvimento prosperam no pensamento brasileiro a partir da primeira parte da década de 1950, com a morte de Getúlio Vargas (1882–1954) e a ascensão de Juscelino Kubitschek (1902—1976), e o nacionalismo deixa de ser uma bandeira da Direita para ser apropriado pela esquerda (Bosi, 2006, p. 386). Há, então, segundo Bosi, uma renovação do gosto pela cultura popular e por aspectos regionais que pareciam anacrônicos apenas uma década antes. Mas é também a década em que se vê florescer a pesquisa etnográfica do folclore — o *Dicionário do folclore brasileiro* (1954) de Câmara Cascudo (1898—1986) é um dos pontos altos de um trabalho iniciado também na década anterior. É também quando estreia na ficção o dramaturgo Ariano Suassuna, com seu *A história de amor de Fernando e Isaura* (1956), sua releitura de Tristão e Isolda.

No entanto, é incontornável lembrar que o grande nome desta década propõe uma leitura do regional que antecipa a superação do regionalismo. Como antecipei no capítulo anterior, *Grande sertão: veredas* (1956), único romance de João Guimarães Rosa, nos permite problematizar o paradigma da dominação a partir de dicotomias entre macho e fêmea, movimento e inação, agressividade e passividade etc., como também por meio da busca pela essência, nem sempre identificável, do bem e do mal. Mas não se resume a isso: graças ao grau de tensão da linguagem-abismo que Rosa conseguiu erguer para dar voz a seu herói relutante Riobaldo, a ficção brasileira reencontrou a chave do mito. Ao se afastar do realismo social e do psicologismo burguês, Rosa abre uma genealogia que, pelo tratamento da linguagem e do mito, defendo que ressoará vinte anos depois em *Lavoura arcaica*.

A publicação de *Grande sertão* revela-se uma “sintonia quase perfeita” entre a literatura brasileira e o resto do continente hispânico, nos dizeres de Martin (2011, p. 374). Um ano antes da publicação da obra prima de Rosa, o mexicano Juan Rulfo (1917—1986) traria a público também sua pedra fundamental: seu *Pedro Páramo* (1955). Trata-se de uma obra que se insere, como aliás a obra de Rosa, na gênese do chamado *Novo Romance* latino-americano. Esse, como vimos, se circunscreve a partir do final da década de 1940, após uma primeira fase em que predominou, salvo raras exceções, uma ficção de realismo social, os chamados “romances da terra”, de cunho americanista e nacionalista (Martin, 2011, p. 340), com o período de transição de obras regionalistas ou de cunho psicológico da década de 1930.

O Novo Romance será marcado pela recusa da sugestão do folclore, do telurismo ou mesmo do documentalismo como fins mesmos da ficção, e por uma busca mais profunda pela compreensão da condição humana no momento mais inquietante de sua existência (Bellini, 1997, p. 469). Não espanta, então, a importância dada à obra seminal de Juan Rulfo, porque sua *Comala* é um corpo vivo grávido de mortos que diz menos como cenário referencial do real do que como alegoria da condição humana, antecipando a outra mais bem-sucedida cidade imaginária, o *pueblo* de García Márquez, como *topos* latino-americano.

O que passaria a ser chamado, a partir da década de 1960, de romance do “*Boom Literário*”, — expressão usada pela primeira vez pelo crítico argentino Luis Harss em 1966, na revista *Primera Plana* — seria um estágio de amadurecimento e desenvolvimento do modernismo latino-americano (Martin, 2011, p. 357). Seus antecedentes remontam da década de 1920, da qual é devedor sem dúvida do Surrealismo (Loveluck, 1984, p. 12), e os herdeiros dessa tradição ver-se-iam diante do desafio imperativo de construir uma prosa que sublimasse o experimentalismo e fugisse da mimetização das sombras joyceanas ou faulknerianas — talvez as segundas mais que as primeiras —, ao mesmo tempo que pudesse engendrar romances que

dessem conta do conflito entre cosmopolitismo/americanismo de forma genuinamente autóctone (Shaw, 2017, p. 13).

As soluções encontradas se colocam num *continuum* de espectro amplo, ora eurocêntrico, ora autocentrado nas culturas originárias, e é nesse sentido que *Pedro Páramo* antecipa de forma madura o que seria o *boom*. Ainda assim, falta consenso entre os que veem, em Rulfo, a predominância das questões mexicanas e os que o colocam como um autor que problematiza questões humanas essenciais e atemporais. Ora, o autor opera a partir de alicerces mais profundos, sedimentados pelo mito, mas orientados a partir de uma reestruturação do tratamento do tempo narrativo que, mais que apenas renovar a narrativa mexicana, como defende Bellini (1997, p. 551), criou raízes profundas de uma nova tradição romanesca pós-colonial. Realmente, Juan Rulfo construiu um mundo que, a despeito dos regionalistas, possui um sentido “profundamente universalista” (González Boixo, 1984, p. 38), posição com a qual corroboro e que aprofundarei ao longo desta tese.

4 DESCENDO A COMALA

Quando um romance consegue encerrar, em seus primeiros parágrafos, a síntese dos temas que propõe e estabelecer as bases de sua premissa, normalmente estamos diante de uma obra promissora. Quando o faz a partir de metáforas poderosas, plantando motivos que se repetirão ao longo do livro, talvez seja a sinalização de que estamos diante de uma grande realização. Se os símbolos apresentados nas primeiras páginas reverberam ao final do romance e são ressignificados, provavelmente estaremos diante de algo próximo a uma obra prima. É o que acontece, a meu ver, com *Pedro Páramo*, cujos primeiros fragmentos⁷ apresentam as chaves que nortearam sem número de análises, e que dialogam claramente com o fechamento da obra. Nesta introdução, proponho uma análise do começo e do fim do romance, onde, defendendo, encontraremos as bases de nossa análise e as principais chaves de acesso a Comala, para onde desceremos e subiremos ao longo deste trabalho.

O romance conta a ascensão e ruína de Pedro Páramo, que se confunde com a ruína da cidade imaginária de Comala. Pedro Páramo é um arquétipo comum do patriarca latino-americano, o típico caudilho ou “coronel” local, para usar uma imagem mais próxima, dono da terra e dos corpos, senhor do destino dos seres que vivem sob seu jugo. Ao longo do romance, à medida em que o leitor conhece a história de Comala e de Pedro Páramo, a personagem deixa de ser um tipo e adquire profundidade, humaniza-se, mas, nem por isso, é redimida. Conforme defendo, no micro-universo construído por Rulfo, as ruínas do indivíduo e da cidade podem ser lidas como uma representação do paradigma patriarcal e, mais que isso, de sua ruína.

O começo de *Pedro Páramo* é *in media res*: Juan Preciado, filho legítimo de Pedro Páramo, mas abandonado por ele com sua mãe, Dolores, vai a Comala para cobrar o pai pelos anos de abandono. É o primeiro narrador a que temos acesso no romance e *supostamente* está no caminho de Comala, cidade natal de sua mãe, quando se inicia a narrativa. Na medida em que o leitor vai sendo apresentado às personagens, percebe que estão todos mortos e que Juan Preciado voltou, na verdade, a uma cidade-fantasma, que abriga “almas” atormentadas pelos erros do passado. Comala seria, então, uma estação de passagem ou um purgatório onde os pecadores deveriam expiar por seus erros, e a chegada do visitante serve para que os mortos narrem suas desventuras ao descendente do homem autoritário que detinha o poder sobre as vidas dos habitantes e da própria cidade e que, ao cruzar os braços, ceda seu fatídico destino.

⁷ Adoto o termo “fragmento”, preferido por González Boixo (1984) a “capítulo”.

À altura da metade do romance, o leitor descobre que Juan Preciado narrava tudo em um ponto do futuro, desde uma tumba. Mais: que na cosmogonia de Rulfo, em vez de almas que penam longe de seus corpos, em Comala temos corpos desalmados presos às tumbas. É o que revela o diálogo entre Dorotea e Juan Preciado:

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas. Cuando me senté a morir, ella rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: “Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más”. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón. (Rulfo, 2018, 132–133)

A opção do autor, no entanto, é coerente com um dos temas centrais da obra, qual seja, a corrupção a que a cidade se deixa levar pelo senhor da Media Luna. Na sequência em que o padre Rentería se confessa com o Padre de Contla, a metáfora que associa a corrupção de Pedro Páramo à ruína de Comala é reafirmada: os sacerdotes lamentam que, apesar da fertilidade da região em que vivem, tudo que ali cresce, é ácido. Rentería complementa, explicando que, na verdade, as frutas deixaram de crescer em sua cidade, e o atribui à providência. O padre de Contla, no entanto, discorda, e sugere que o fato tem relação com o domínio do perverso Pedro Páramo (Rulfo, 2018, p. 138). Se compreendemos que em *Pedro Páramo* as personagens vão sendo paulatinamente corrompidas pelo insidioso personagem título, e que todas têm responsabilidade pela ruína moral em que a cidade se afunda, faz sentido a metáfora dos corpos sem alma.

No entanto, os primeiros parágrafos do romance não são claros em denotar a circunstância espaço-temporal da narração, a não ser pelas pistas oferecidas por um dêitico e um verbo, este último repetido em duas formas diferentes, nas primeiras linhas do romance: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera.” (Rulfo, 2018, p. 73, grifos meus). Parece claro, então, que o narrador está na cidade quando inicia a história, assim como sabemos, por inferência, que a narração se dá num tempo posterior à morte de sua mãe, e que o filho estaria cumprindo a promessa que lhe fizera. Como observa González Boixo (2018, p. 198), na versão da revista *Letras Patrias* (1954), anterior à primeira edição do livro, Rulfo escrevia “Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía...”, o que reforça uma situação

em que Juan Preciado estaria fora do local onde a narrativa se daria. A mudança, então, é significativa, como veremos adiante.

A primeira questão que nos interessa é outra: diz respeito à vontade do herói em empreender essa jornada. Podemos, outra vez, tirar algumas conclusões a partir da narração de Juan Preciado:

Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en plan de prometerlo todo. «No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de otro modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte». Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.” (Rulfo, 2018, p. 73, grifo meu)

A imagem grifada é uma metáfora sutil, mas poderosa: a “recomendação” da mãe era tomada a contragosto pelo filho, que não queria se indispor com a mãe moribunda e por isso estava “en plan de prometerlo todo”. Juan Preciado tenta livrar-se das mãos mortas da mãe, como da demanda que ela lhe tinha incumbido. Mais: a voz de Dolores Preciado, ao longo do romance, em diversas ocasiões, é apresentada por meio de interpolações aspeadas⁸. Os ecos do passado, assim, confundem-se com a voz do narrador, situação diferente da que ocorre quando se apresenta o primeiro diálogo do livro:

Todavía antes me había dicho:
—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.
—Así lo haré, madre. (Rulfo, 2018, p. 73)

Desta vez, a voz de Dolores Preciado, mãe e figura de autoridade para o filho, aparece não como uma interpolação entre aspas francesas, mas presentificada num diálogo sem muita circunscrição temporal, a não ser o fato óbvio de ter acontecido antes da recomendação. Logo, sabemos que esta era uma ideia reiterada por Dolores, desejosa por vingança. Ao mesmo tempo, embora seja um diálogo que, cronologicamente ocorre antes da recomendação do primeiro parágrafo, o contraste entre as formas “haría” e “haré” mostram uma mudança na disposição do filho em atender o pedido, o que atende à manobra narrativa proposta, que leva o filho da inação ao movimento.

Apesar disso, a reação de recusa de Juan Preciado, como insinuada na primeira metáfora do romance — o filho livrando-se das mãos da mãe morta — é reiterada adiante: “Pero no pensé cumplir mi promesa”. Esse titubeio do herói, no entanto, é passageiro, já que, em seguida, toma a decisão:

⁸ Ao longo do romance, são oito interpolações de Dolores Preciado, cf. González Boixo (2018, p. 25).

Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala. (Rulfo, 2018, p. 73)

Temos, então, novas pistas: pouco antes de sua chegada, “ahora pronto”, o filho alimenta a *esperança* de encontrar “aquele senhor”, o “marido de sua mãe”. Há, então, ao mesmo tempo, uma aceitação vacilante da jornada, mas uma distância marcada entre filho e progenitor, este, claramente desconhecido. Assim o primeiro fragmento de *Pedro Páramo*, sintetiza as grandes chaves do romance: sem que tenhamos muitas informações sobre as circunstâncias espaço-temporais da narração, lemos sobre um filho que, atendendo ao pedido insistente de sua mãe, figura de autoridade que assume um tom fantasmagórico ao longo do romance, aceita voltar à sua terra natal em busca do pai desconhecido, cobrar pelos anos de abandono ao qual ele os submeteu.

Se dois dos temas aqui propostos são familiares e remontam à aurora da literatura ocidental — *nostos* e *telemaquia* —, Rulfo já impõe ao leitor alguns desafios, cuja resolução será determinante para a interpretação da obra. Em primeiro lugar, a forma ousada como brinca com a temporalidade e com a espacialidade: como vimos, narrador não oferece muitas pistas sobre as circunstâncias a partir das quais narra. Em segundo lugar, neste momento, ainda não fica claro quem é o narratário, ou seja, qual a entidade narrativa para qual Juan Preciado dirige sua história.

Esse dado nem sempre ocupa um papel de relevância num romance, já que o narratário pode ser uma entidade virtual, ocupada pelo suposto leitor, que a reinaugura cada vez que abre o livro. Não é o que acontece, por exemplo, com o narratário de *Grande sertão: veredas*, o visitante que chega ao alpendre de Riobaldo e em cuja pele nos colocamos para ouvir seu uróboro. Como veremos, tampouco é o que acontece em *Pedro Páramo*, mas de uma forma que, sabemos os leitores da obra, é inusitada.

No segundo fragmento, temos as primeiras indicações mais precisas sobre as circunstâncias espaço-temporais da jornada do filho:

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.
El camino subía y bajaba: “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”. (Rulfo, 2018, p. 74)

A primeira interpolação de Dolores Preciado, aspeada, é no sentido de servir de guia, mas predomina o desnorтеio: é um caminho, em certa medida, labiríntico, de subidas e descidas, segundo se vai ou se vem. Não nos detenhamos ainda no simbolismo desses movimentos de

subida ou descida, já que será retomado adiante. O que importa, aqui, é que o leitor segue sem muitas pistas, e a desorientação predomina: a mãe moribunda afirma que “para el que va, sube”, mas o filho diz que o caminho “subia e descia”. Afinal, o caminho para Comala é de subida ou de descida? Juan Preciado aproxima-se ou se afasta de Comala?

Sabemos, no entanto, que a ida a Comala é representada, de forma simbólica, por uma descida, graças ao segundo diálogo do livro, que se dá com o tropeiro Abundio:

- ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?
- Comala, señor.
- ¿Está seguro de que ya es Comala?
- Seguro, señor.
- ¿Y por qué se ve esto tan triste?
- Son los tiempos, señor. (Rulfo, 2018, p. 74)

Rulfo apresenta novas pistas, num trabalho sutil de construção simbólica. Para compreendê-las, precisamos observar as expectativas de Juan Preciado: o que o moveu foi certa “esperança” de encontrar Pedro Páramo, mas desde o primeiro momento, há uma sinalização de que a Comala das lembranças da mãe não corresponde ao que o filho encontrará, intui-se que suas expectativas serão frustradas. Por outro lado, as imagens de que Juan se vale para descrever o lugar não são suas, mas de sua mãe, e parecem pintar uma cena edênica:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche”. Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (Rulfo, 2018, pp. 74–75)

A chegada de Juan Preciado a Comala representa uma tentativa frustrada de tornar sagrado para o filho aquele que seria o solo sagrado da mãe. Como esclarece Libanori (2004, p. 50), “[s]imbolicamente, Juan imagina transformar o caos em centro portador de sentido, mediante o resgate da cosmogonia já efetuada pela mãe, o que efetivamente não acontece. O espaço sagrado perdeu seu estatuto na diluição do tempo circular de Comala, na ruptura do mundo dos vivos e dos mortos. Como consequência, complementa Libanori (2004, p. 51), se Comala não é um espaço sagrado, ou seja, se não é mais o espaço da mãe, não há espaço para o filho, que se torna “um ser sem espaço”. Nesse sentido, Dolores ocupa um papel central na relação telúrica de Juan Preciado com Comala, um arranjo muito distante da relação entre Telêmaco e Penélope. Dolores, na verdade, já havia expulsado Pedro Páramo de sua vida, na

medida em que seu filho não leva o nome do pai: Juan é *Preciado*, não *Páramo*, é um terreno de frutificar, não um deserto.

No trecho anterior, a resposta à última pergunta de Juan a Abundio contém outra chave: “Son los tiempos, señor”. A frase, do ponto de vista prosaico, é um lugar comum, para representar uma época de pouca bonança, mas nada em Rulfo é sem propósito. Do ponto de vista simbólico, pode tratar-se de uma antecipação sutil de outro motivo crucial em *Pedro Páramo*. Afinal, Juan Preciado vive aqui a sobreposição de dois tempos: o tempo imediato que vislumbra no caminho, antes de “descer” a Comala, marcado pela tristeza; e o tempo de sua mãe, de uma Comala mítica que, aparentemente, só existe em suas lembranças. Como veremos, a obra de Rulfo se articulará em dois níveis narrativos, que intercalam de forma não linear vários tempos. Apesar disso, o “son los tiempos” de Abundio não perde o sentido prosaico: não é tempo de bonança em Comala, efetivamente, e nada do que Juan Preciado esperava encontrar ali existe mais. São tempos de ruína.

Há, no entanto, um terceiro significado, ainda oculto para o leitor nesta abertura de romance, por trás do diálogo com Abundio. Em seguida, lemos: “¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? —oí que me preguntaban” (Rulfo, 2018, p. 75). Percebemos que, ainda que não se informe a presença de outro personagem na cena, Rulfo opta por usar uma forma verbal sem sujeito definido — “preguntaban” —, em vez de simplesmente atribuir a voz ao tropeiro, que o acompanha na descida a Comala. Na mesma página, depois de revelar que vem em busca do pai, Juan obtém a seguinte resposta: “Bonita fiesta le va a armar —volví a oír la voz del que iba allí a mi lado—. Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí”. Rulfo, com mão firme, insiste em certa presença ausente: “voltei a ouvir a voz do que ia ali ao meu lado”, o tropeiro é uma voz, um eco fantasmagórico, mais que um indivíduo.

A resposta de Abundio contém, no entanto, outra chave para a ruptura das esperanças do visitante: há anos ninguém vem a Comala. É quando Rulfo volta a descrever o cenário desértico dos arredores da cidade. Se sabíamos do ar quente de agosto, agora se afirma que:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía. (Rulfo, 2018, p. 75)

O *comal* (do náhuatl *comalli*) é um disco de barro ou metal de 40 a 50 centímetros, ligeiramente côncavo que se coloca sobre as brasas para preparar tortilhas (González Boixo, 2018, p. 199). Ora, a onomástica em *Pedro Páramo*, veremos ao longo deste trabalho raramente é desprovida de sentido, e o topônimo Comala, então, revela-se outra chave: a paisagem desértica e quente, “deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris”, não é o *locus*

amoenus que a mãe plantara nas retinas do filho. Mas Rulfo ainda não entrega todos os símbolos, apenas os semeia no solo fértil do imaginário para que o leitor construa o que efetivamente é Comala. A cidade, para Rulfo um verdadeiro “lugar sobre as brasas” (Roffé, 1992, p. 27), não corresponde, conforme esclarece o próprio autor, não corresponde ao município mexicano homônimo, uma cidade “progressista e fértil”. A Comala de Rulfo é um *locus horribilis*.

O símbolo, nos lembra Durand (1993, p. 18, apud García-Peña, 2015, p. 130), “es un caso límite del conocimiento indirecto”, ou seja, aquilo que é representado concretamente expressa um significado que não está posto de forma explícita. Assim, a encruzilhada remete ao símbolo elemental da cruz, que, embora seja marcado de significados por conta do cristianismo, como vimos, antecede-o. Ao longo de *Pedro Páramo*, o símbolo da cruz é utilizado, a partir de diferentes estratégias narrativas, com múltipla significação, mas com especial atenção para o uso recorrente da forma verbal “cruzar”, seja para denotar a intersecção entre os caminhos dos personagens, até a imagem que simboliza a inação de Pedro Páramo diante de Comala, que simboliza sua destruição: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (Rulfo, 2018, p. 179).

Mas no começo do romance, a configuração do símbolo da cruz é a da encruzilhada. Rulfo planta este símbolo como outra pista para nos conduzir à natureza de Comala. É a partir da encruzilhada onde a jornada de Juan Preciado toma contornos mais claros, e é lá onde se dá um encontro também permeado de grande significação. É o que sabemos quando Juan informa haver-se encontrado com Abundio “en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos”. A encruzilhada é um símbolo que remete às múltiplas direções que se pode tomar destino, a um lugar de confluência de destinos, mas, de forma complementar, é uma alegoria às escolhas que um indivíduo precisa tomar e, num sentido mais negativo, como lugar onde se pode estabelecer uma emboscada (García-Peña, 2015, p. 131).

O cruzamento de caminhos, ou mesmo de linhas ou objetos é um signo que remete tanto à comunicação, mas também à inversão simbólica (Cirlot, 1984, p. 198). A partir dele, produz-se uma mudança transcendental ou ao menos o desejo por ela, daí superstições em que o ato de cruzar os dedos ou certos objetos têm simbolismo de proteção ou de conjuramento. Por sua relação com o movimento, a encruzilhada envolve não apenas uma dimensão espacial, mas temporal, em que ações levam a consequências positivas ou nefastas, o que torna a encruzilhada um *topos* ambíguo. Édipo mata Laio numa encruzilhada, ao mesmo tempo que era nelas onde Hécate, a deusa de forma tríplice, das terras selvagens e dos partos, recebia oferendas. Por ser ponto de encontro, a encruzilhada é dotada de uma noção de centralidade — a cruz é um dos

quatro símbolos fundamentais, juntamente com o centro, o círculo e o quadrado (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 309).

Por extensão, lhe é atribuído, em muitas culturas, como nas de matriz africana, um caráter de lugar sagrado. Considerando seu aspecto interseccional, a encruzilhada pode marcar também um espaço de conexão entre mundos, notadamente entre a vida e a morte (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 367). Mas se em *Grande sertão: veredas*, a encruzilhada está associada ao pacto de Riobaldo com o demônio, em *Pedro Páramo*, Juan Preciado se encontra com um guia: o tropeiro Abundio. Não parece haver sentido de sagrado, mas apenas para o leitor que ignora a ontologia do personagem Abundio e seu papel na narrativa.

Chama a atenção que, logo depois de sabermos que Juan e Abundio são irmãos, “[u]na bandada de cuervos” passa “cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.” (Rulfo, 2018, p. 75). O corvo é tradicionalmente um símbolo de mau-agouro, também uma ave que se associa ao poder criador e demiúrgico e às forças espirituais e, na simbologia cristã, pode associar-se à solidão (Cirlot, 1984, pp. 187–188). Solidão como a que vivenciará Juan Preciado na cidade fantasma, habitada de almas penadas, e que está prestes a enlouquecê-lo. Assim, todos os símbolos plantados por Rulfo no caminho a Comala parecem atravessados pela sombra da tragédia.

Aqui, talvez seja importante um breve parêntese sobre a noção de trágico que adotamos e sua relação com o romance, uma vez que não há consenso da crítica sobre a pertinência do trágico no gênero romanesco. Se assumirmos que a história do romance se confunde com a ascensão da burguesia e com o rebaixamento do drama sério, como quer Steiner (2006, p. 118), proporíamos que não há espaço para a tragédia numa sociedade em que predomina o individualismo ante o sentido coletivo, o interesse pela vida comezinha de pequenas vitórias burguesas contra a vexação pública diante da falha do líder. Nesse cenário, Eagleton (2003, p. 249) observa que o “trabalho e o lar, não a corte, a Igreja e o Estado, tornam-se os cenários principais, e a alta política rende-se às intrigas da vida cotidiana”. Onde havia a grandiloquência do drama trágico, a voz diminuta e burguesa da ficção romanesca; a irônica e expansiva linguagem cotidiana da prosa ficcional toma lugar da esfera pública, de “retórica estridente e fatídica economia” que servia de cenário para a tragédia.

Ainda que o *Werther* possa se considerar um dos mais influentes romances trágicos da história do gênero, apenas a partir do final do século XIX, com o declínio significativo da burguesia, que o sentido do trágico passa a povoar novamente o romance com maior significância (Eagleton, 2003, p. 250). Ainda assim, a modernidade torna sofrível o reconhecimento do peso que a tragédia representava para o homem clássico, conquanto perdeu-

se a noção de absoluto irredutível, do destino inexorável, do erro que justifica a queda do herói. Se o herói é naturalmente falho, rebaixado ao humano, sua hamartia soa como um pastiche. Daí que, como sinaliza Eagleton (2003, p. 256), a prosa romanesca de tom trágico é particularmente prolífica em cenários que conseguem anular os impactos da enfadonha vida moderna: poderia o ficcionista, então, “erigir o conflito em algum cenário mais simples, em que honra e sentimento de culpa pelo crime ou lamentação ritual ainda prosperam”, citando a obra de Faulkner e seu “patriarcal e dinástico Sul”. Eagleton poderia ter citado Rulfo, Nassar, Brito ou Rosa, mas cá está o periférico exigindo demais do metropolitano. Fecho parênteses.

A verdadeira natureza da Comala de Rulfo começa a revelar-se nas primeiras páginas do romance. O lugar que “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (Rulfo, 2018, p. 75) talvez represente o mais terrível *locus horribilis*. Mas se assumimos essa natureza infernal de Comala, precisamos ainda entender o papel de Abundio para chegar a uma plena exegese destes fragmentos. Em primeiro lugar, Abundio, o tropeiro das encruzilhadas, é quem levava e trazia mensagens para Comala, quem recomendava pessoas para a casa de Eduviges, como ela esclarece a Juan Preciado:

[...] Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa. Y a los dos nos iba bien. Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros. [...] [...] Era quien nos acarrea el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. (Rulfo, 2018, p. 86)

Começamos a analisar o trecho pela última informação: a surdez de Abundio. Na cena em que Abundio mata Pedro Páramo, insinua-se sua surdez, mas o fato parece mais ligado à confusão mental. No momento em que Eduviges fala da condição do tropeiro a Juan Preciado, ele diz que talvez não seja a mesma pessoa, pois o homem com quem se encontrou ouvia bem. A essa altura da narrativa, começam as primeiras pistas de que os interlocutores de Juan Preciado estão mortos, pois Eduviges esclarece: “No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él.” (Rulfo, 2018, p. 86). Trata-se de uma pista falsa, sabemos, mas é relevante observar, no conjunto da obra, como a surdez, mais que um dado informacional, é um motivo, dialoga com um dos temas importantes da obra: a incomunicabilidade e a insensibilidade do mundo patriarcal para com o outro, mimetizadas por Pedro Páramo.

Com efeito, a jornada do senhor da Media Luna é permeada pela incomunicabilidade, pelos silêncios e pela incompreensão do outro. Mesmo com a chegada do amor de sua vida, Susana San Juan, não se dá conexão, e a mulher passa a viver na Media Luna envolta em delírios e lembranças. Por outro lado, o abandono de Comala, por parte do caudilho local, se dá porque

a população não entende que o repicar dos sinos era um sinal de luto pela morte de Susana, e inicia-se uma festa na cidade. Por ressentimento, Pedro Páramo decide deixar Comala morrer:

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más. La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allí había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo. (Rulfo, 2018, p. 179)

Rulfo escreveu *Pedro Páramo* antes da primeira publicação de *On death and dying* (1969), escrito pela psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross, de modo que não foi baseado em leituras teóricas que conseguiu representar a raiva, segundo estágio do luto segundo o modelo que leva o nome da médica, e que descreve as etapas pelas quais normalmente os indivíduos passam para vencer uma perda. Mais que isso, a atitude final de *Pedro Páramo*, naturalmente deprimido, dá a entender que a morte de Susana nunca foi totalmente assimilada. Afinal, no Modelo de Kübler-Ross (1996, p. 99), a *depressão* é o estágio que antecede a aceitação. A partir de seu estágio depressivo, Pedro Páramo isola-se, torna-se cada vez mais refratário ao mundo exterior, torna-se efetivamente incomunicável.

Não é de estranhar, então, que o tropeiro Abundio, como filho de Pedro Páramo, também seja atravessado pelo tema da incomunicabilidade. Como todo o romance, a cena do assassinato de Pedro Páramo é também permeada dessa atmosfera de pesadelo que vimos, num crescendo, na sequência que narra a chegada de Juan Preciado a Comala. Apesar disso, note-se: se Abundio não se comunica com o pai, sua interação com o meio-irmão se dá sem ruídos. Claro, podemos advogar que o espírito de Abundio já não guarda a deficiência adquirida, mas parece-nos uma leitura pobre. Simbolicamente, insinua-se um sentimento vicário entre os dois filhos, que desempenham papéis distintos no destino de Comala.

A partir do encontro na encruzilhada, Abundio e Juan descem rumo a Comala. Nesse sentido, Abundio também é uma espécie de guia. Mas, se ele é quem conduz o filho Juan Preciado em sua *descida* à cidade onde se dão os eventos do romance, não parece fortuito que seja ele também o agente da morte do maléfico Pedro Páramo, ao final da obra. Assim, se Juan Preciado, filho legítimo e mas abandonado, reverbera Telêmaco, em busca do pai, Abundio, filho ilegítimo e ignorado, é Telégono.

Como sabemos pelo resumo da *crestomatia* de Proclo, na *Teogonia*, Teógono, filho ilegítimo de Ulisses com Circe, desembarca em Ítaca à procura do pai, e começa a devastar a ilha. À essa altura, o Ulisses maduro, em decadência, é uma afronta à métis do jovem Ulisses, é uma paródia de si mesmo. O velho Ulisses tenta defendê-la e enfrenta o invasor, os dois lutam sem naturalmente se reconhecerem e Telégono mata o pai (Gatti, 2012. pp. 146). A anagnórise, ou seja, o reconhecimento, só se dá depois de Telégono cometer o parricídio, é tarde demais.

Na cena final de Pedro Páramo, o patriarca e o filho tampouco parecem reconhecer-se. Depois de sair de uma mercearia, onde acabara de beber, Abundio se encontra em outra encruzilhada:

Salió de la tienda dando estornudos. Aquello era pura lumbre; pero, como le habían dicho que así se subía más pronto, sorbió un trago tras otro, echándose aire en la boca con la falda de la camisa. Luego trató de ir derecho a su casa donde lo esperaba la Refugio; pero torció el camino y echó a andar calle arriba, saliéndose del pueblo por donde lo llevó la vereda. (Rulfo, 2018, p. 183, grifo meu)

O contraste entre as trajetórias de Juan Preciado — que *desce* a Comala — e de Abundio — que *sobe* na direção da Media Luna — parece óbvio. Para Eliade ([s.d.], apud Cirlot, 1984, pp. 104–105), no simbolismo espacial da verticalidade, a ascensão, nos mais diversos conjuntos religiosos, está associada à transcendência da condição humana, à penetração de níveis cósmicos superiores, e não há, para Bachelard, de acordo com o mesmo Cirlot (1984, p. 597), como prescindir da verticalidade quando se pretende expressar valores morais, o que, por oposição, nos faz inferir que a queda se relaciona com a encarnação do espírito, com a passagem para um nível inferior de existência ou de estágios inferiores de moralidade. A oposição entre alto e baixo também se relaciona com o status e o poder ou a ausência deles: os castelos muitas vezes ocupam a posição mais alta dos vilarejos medievais, e desde lá os senhores defendem-se dos invasores e dominam os súditos.

Juan Preciado *desce* a Comala, no começo do romance. Abundio *sobe* à Media Luna, ao final dele. No primeiro caso, as pistas textuais sinalizam o status de locus horribilis infernal de Comala; no segundo, após o efeito de acumulação que a leitura do romance permite, o leitor já terá a imagem consolidada do poder de Pedro Páramo, e a posição da Media Luna mimetiza este poder, que está prestes a ser destruído. De uma forma sutil, mais uma vez Rulfo estabelece um elo entre o começo e o fim do romance, entre o futuro e o passado. De toda forma, a essa altura podemos tirar algumas conclusões.

O movimento de Juan Preciado a Comala é sem dúvida uma telemaquia. Apesar disso, caracterizar essa ida como um *nóstos* não é tão preciso. Em primeiro lugar, Juan Preciado não

parece nutrir qualquer sentimento pela cidade que, afinal ele desconhece: sua mãe deixara a cidade ainda grávida dele e para lá ele nunca havia voltado. Ora, o tema do retorno parece estar associado a um sentimento — positivo ou negativo, é certo — que se ancora a memórias desse lugar de ancestralidade, mas Juan Preciado é apático com relação a Comala. As imagens que tem são as que ela lhe deu, imagens de uma cidade que não existe mais ou, como se disse, jamais existiu, de verdade para ele.

Quando percebemos como Rulfo reitera o movimento descendente de Juan Preciado a Comala, e cotejamos os símbolos com os quais cerca o lugar, a ida a Comala parece dialogar com outro tema, o da *descida ao inferno*, ou seja, uma *catábase*. Apesar disso, esse *topos* clássico presente nas epopeias e representado como uma das etapas da jornada do herói de Joseph Campbell (2007), tem peculiaridades das quais Juan Preciado escapa: falamos de uma catábase quando o herói desce ao submundo a fim de realizar uma missão — buscar conhecimento (Ulisses), realizar um resgate (Dante) etc. —, que é seguida de uma anábase, ou seja, a saída do submundo. A catábase não é apenas uma descida ao caos ou à destruição, mas também uma jornada de renascimento e renovação. Ao enfrentar os aspectos sombrios, o indivíduo pode encontrar *insights* profundos, compreensão e uma maior conexão consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. Mas se Juan Preciado não sai de Comala, sua descida é apenas um movimento de destruição e morte. Comala é um não-lugar onde as almas penam num não-tempo.

Mas falávamos de como Abundio muda de caminho e em vez de ir para casa, sobe até a Media Luna, no final do romance. A reiteração do motivo da bifurcação, variação do motivo da encruzilhada, reforça a ligação que este personagem tem não só com o destino do filho que busca o pai, mas com os rumos de Comala. Sua aparição se dá no início e no fim do romance reitera a ideia de que Comala é um não-lugar preso a um não-tempo circular. Na sequência da cena, Pedro Páramo chama Damiana Cisneros, funcionária do rancho, para que veja quem é o homem que se aproxima. Reitere-se: o patriarca *parece* não reconhecer o filho bastardo. Com foco narrativo em Abundio, e é a partir de seus olhos que subimos, a trancos e barrancos, aos domínios da Media Luna. Para emular sua percepção claudicada da realidade, Rulfo, em primeiro lugar, apresenta seu andar trôpego numa espécie de travessia onírica:

Abundio siguió avanzando, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir [...] (Rulfo, 2018, p. 183)

A recuperação da imagem da terra desfazendo-se é simbolicamente importante: trata-se de um eco de outra cena, que acontecerá cronologicamente depois, mas que a essa altura do

romance já fora narrada: um Juan Preciado delirante vê a irmã edênica se desfazer em terra diante de seus olhos: “El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo.” (Rulfo, 2018, p. 124). A terra desfazendo-se é um motivo, então, que antecede cenas de morte, e que será reiterado na cena final. Mas me anticipo.

Se já sabíamos que Pedro Páramo não havia reconhecido Abundio, a narração insinua que o filho tampouco reconhece o pai: “[...] hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta”. Por meio do estilo indireto livre, reforça-se na cena o ponto de vista de Abundio e sua percepção do pai-desconhecido — afinal, Pedro Páramo não foi verdadeiramente um pai para o tropeiro, nem para todos os filhos bastardos de Comala. Abundio e Pedro Páramo não são pai e filho nesta cena, não se evoca esse símbolo para o leitor. Logo não estamos diante de um parricídio *stricto sensu*, com as implicações psicológicas que isso poderia acarretar na personagem, como em *Édipo* ou mesmo na *Teleogonia*. Os dois homens são estranhos que se encontram no momento mais importante de suas vidas, sem que isso pareça ter importância.

A esse “senhor sentado”, Abundio pede uma caridade para enterrar sua mulher, mas Pedro Páramo nada diz. Não há comunicação entre ele e o tropeiro. Damiana reza, e mais uma vez o símbolo da cruz, gesto católico de proteção, marca a cena, enquanto ela pede que os livrem “[d]e las asechanzas del enemigo malo” e “le apuntaba con las manos haciendo la señal de la cruz” (Rulfo, 2018, p. 183). Os murmúrios da reza de Damiana Cisneros introduzem uma atmosfera de delírio — outro eco da cena da morte de Juan Preciado —, sobrepondo a ação propriamente dita, que fica apenas sugerida.

A menção ao demônio introduz alguma comicidade à cena, mas, na sequência, Rulfo faz algo inusitado, e que potencializa a tensão e reitera o tema da incomunicabilidade. No próximo parágrafo, o narrador parece abandonar o ponto de vista de Abundio: “La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, [...]” (Rulfo, 2018, p. 183). Note-se que, agora, o narrador volta a chamar Pedro Páramo pelo nome. Antes, quando o foco narrativo recaía sobre Abundio, era apenas “la figura de un señor sentado junto a una puerta”. Ao afastar-se de Abundio, neste momento final, o narrador coloca deliberadamente o leitor à deriva: o tom de pesadelo, de incomunicabilidade e delírio chega ao clímax, porque somos privados dos sentidos de Abundio — afinal, o tropeiro estava, ele mesmo, fora de seus sentidos —, e não sabemos o curso da ação.

Abundio parece não compreender a reação de Damiana, e o narrador, ainda em estilo indireto livre, segue pelos olhos do tropeiro:

Abundio Martínez vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración. Al no ver a nadie, repitió:

—Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta. (Rulfo, 2018, p. 183)

A economia linguística que Rulfo confere à cena deixa o leitor sem pistas sobre o que efetivamente acontece, mas é certo que não há resposta de Pedro Páramo, ao longo da cena, ele se mantém em silêncio. O silêncio de Pedro Páramo ao final da vida é o silêncio da Comala que Juan Preciado encontra no começo do romance:

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. (Rulfo, 2018, p. 77)

Aqui, outra chave importante, que reitera a ligação entre o começo e o fim do romance, é o fato de que a chegada de Juan Preciado ter-se dado ao entardecer, o oposto ao que acontece na sequência final de *Pedro Páramo*, desenrolada ao amanhecer: “El sol le llegaba por la espalda. Ese sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra” (Rulfo, 2018, p. 184). Se, normalmente, a morte e o ocaso são associados ao crepúsculo, não ao amanhecer, essa inversão parece ser mais que uma simples fuga do lugar comum, pois implica o uso deliberado da troca de sinais: a morte do patriarca (alvorecer) e de seu último descendente (crepúsculo), poderiam, então, representar a ruína de um paradigma?

Outro paralelismo chama a atenção: a morte de Pedro Páramo, tal qual é descrita, assemelha-se muito à de seu pai, Lucas Páramo, conforme podemos ver através de sua lembrança:

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. Y a una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces, diciéndole: “¡Han matado a tu padre!”. Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo. (Rulfo, 2018, p. 133, grifos meus)

É relevante que essa lembrança venha ao personagem no dia em que ele recebe a notícia da morte de seu filho Miguel. Isso porque, na sequência dessa lembrança, a reflexão de Pedro Páramo sinaliza a compreensão de que o evento é catalisador de várias tragédias:

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara. (Rulfo, 2018, p. 133)

A morte do filho violento Miguel, como veremos adiante, é tomada por Pedro como o começo de sua ruína, ao mesmo tempo que podemos dizer que representa a interrupção do ciclo de violência iniciado com a morte de Lucas Páramo, já que não haveria a figura do filho vingador do pai. Nesse sentido, reforça-se também como a morte de Juan Preciado é efetivamente a última etapa que faltava para finalmente silenciar Comala.

Abundio tem o Sol às costas, ou seja, chega com sua luz — detém a luz e todo seu simbolismo positivo —, mas, ao mesmo tempo, seu rosto é escurecido pela contraluz, ao *subir* à Media Luna. Adicionalmente, a sombra de Abundio se projeta no pai: “[I]a cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz”, e é nesse momento, nos segundos entre a sua última fala e a visão do rosto de Pedro Páramo que se esconde da luz — metáfora que parece uma ressonância da imagem do mal — que o tropeiro apunhala Pedro Páramo.

A luz do Sol, da qual o patriarca se esconde, é um símbolo associado à vida, mas aqui antecipa o momento em que sua morte fica explícita para o leitor. Simbolicamente, então, mais que representar a morte de Pedro Páramo — e conseqüentemente tudo o que representa — como trágica, os motivos de caráter positivo, escolhidos por Rulfo, dão à cena um caráter ambíguo. Pedro Páramo, no entanto, não é o único a ser morto nesta cena.

Ao final da sequência, o narrador muda mais uma vez o foco, restaura o nexos da cena e revela seu clímax: “mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: ‘¡Están matando a don Pedro!’” (Rulfo, 2018, p. 183). Damiana pede por ajuda, enquanto Abundio, confuso, lembra de sua mulher. Eros e Tântatos se misturam: a imagem do cadáver da mulher, que ele retira do quarto para que não exale mau cheiro, se sobrepõe à cena em que lembra cenas de lascívia. Evadido da cena imediata, Abundio lembra do filho que tiveram, também morto, de como vendeu os burros para tentar tratar da mulher, e de como ela não veria o amanhecer, “ni este sol ni ningún otro” (Rulfo, 2018, p. 184). Em seu solilóquio, Abundio reflete sobre a injustiça de sua perda, enquanto esfaqueia Pedro Páramo e ouve os gritos incômodos de Damiana. Ele insiste em pedir ajuda para o enterro, mas não ouve sua própria voz, pois: “Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo”. Aproximam-se homens e o leitor percebe que Damiana também havia sido atacada: “Damiana Cisneros dejó de gritar. Desejó su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara” (Rulfo, 2018, p. 184). O símbolo da cruz desfeita é o último símbolo invertido: se realizar o gesto traz proteção, Damiana não foi salva por ele, não há sacralidade possível na Media Luna. Se a cruz remete à

centralidade do poder e à sacralidade, desfazê-la simboliza o desnorteio que a morte impõe, a decadência do *status quo*.

A participação, na cena final, de Damiana Cisneros, também é digna de nota. Afinal, ela cuidou brevemente de Juan Preciado quando criança, antes de Dolores partir da Media Luna, e é uma das primeiras almas que ele encontra em sua descida a Comala. Sua morte se dá enquanto ela servia a Pedro Páramo, um homem que alçou-se ao poder maltratando mulheres. Damiana acaba por ser, simbolicamente, um dos fios condutores da vida e da morte, do cuidado matriarcal e da violência patriarcal, temas caros ao presente trabalho. Ela reitera o caráter circular do tempo em Comala.

O *status* de Damiana como protetora do patriarcado, em certa medida, se opõe ao de Abundio: ele é responsável pela morte do patriarca no passado, e seu fantasma conduz seu último filho para a ruína em Comala. Mas, em nenhuma das suas duas aparições no romance, abrindo-o e fechando-o, Abundio-Hermes *age* com intencionalidade destrutiva, o que torna sua natureza também dúbia, mas não tanto. Ao abrir as portas entre os mundos, o bastardo de Pedro Páramo não encarna Nêmesis, a deusa da vingança. Nesse sentido, a natureza do tropeiro das encruzilhadas de Comala parece mais afim ao arquétipo do psicopompo, encarregado de conduzir as almas na passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos. Como Hermes, Abundio, mensageiro e guia, favorece o trânsito das almas condenadas de ou para Comala. Afinal, ainda que Juan Preciado esteja vivo ao encontrá-lo em *Los Encuentros*, é graças a sua condução que o filho faz sua jornada e finalmente morre, em sua descida a Comala.

Depois de ser esfaqueado, Pedro Páramo parece também confuso, e quando os homens perguntam se está bem, ele apenas move a cabeça. Os homens saem, levando Abundio, sem perceber que o líder está ferido de morte. Pedro Páramo tem um último vislumbre de seu amor inalcançável, Susana San Juan, com quem nunca efetivamente conseguiu se comunicar. A descrição do cenário reitera a suspensão do tempo que a morte impõe:

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida. (Rulfo, 2018, p. 186)

Rulfo se vale da prosopopeia mais uma vez, na medida em que o mesmo motivo de terra envolta de caos, de uma terra arruinada, que não parece ter a solidez e a segurança que se espera dela, retorna. Lembremos da cena da mulher que se desfaz em terra (p. 124) e a subida de Abundio à Media Luna — “Sentía que la tierra se retorcía, le daba vueltas y luego se le soltaba” (p. 183). E também quando da chegada de Abundio se descreve o “sol recién salido, casi frío,

desfigurado por el polvo de la tierra” (p. 183). Reitera-se, pelo motivo da areia movediça ou do pó que desfigura a luz do sol, o perigo da morte e da incomunicabilidade.

Enquanto a consciência do patriarca “salta de uma lembrança a outra”, a natureza, símbolo matriarcal primordial, parece ignorar sua morte, com símbolos positivos — o sol devolvendo a forma às coisas, o calor aquece o corpo — ao mesmo tempo em que o homem que levou Comala a destruição ao cruzar os braços, contempla as ruínas — imagem que será importante ao longo deste trabalho —, ou seja, o resultado da desolação que acabou por ser seu legado. Na atitude do cacique há uma prepotência de que, pela inação, destruirá a todos que dependem dele; é sua pulsão de morte, sua volta ao inorgânico freudiano, o retorno, enfim, à condição de “pedra”. Preso às memórias, a ruína do corpo de Pedro Páramo se confunde com a ruína que tem diante de si e, mais que isso: ao usar o símile que aproxima a parada cardíaca do homem que morre só em suas terras à própria suspensão do tempo, Comala é condenada a essa prisão espaço-temporal circular.

Nesta cena final, quando o foco narrativo se volta pela última vez para Pedro Páramo, a imagem da terra arruinada mais uma vez é uma antecipação da morte. O vazio que se antevê aqui, antecipa um vazio temporal, ou, melhor dizendo, uma realidade de tempos sobrepostos:

‘Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué.
Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo, hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz’.
Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo.
—Soy yo, don Pedro —dijo Damiana—. ¿No quiere que le traiga su almuerzo? (Rulfo, 2018, p. 186)

Só depois de morto, observemos, descobrimos que Pedro Páramo sim havia reconhecido Abundio — aqui, chama-o pelo nome, ao antecipar o uróboro intemporal que a morte —, mas decidiu silenciar ante sua súplica. Na morte, igualado a todos a quem maltratou, não terá meios de ignorar as vozes. Como as elites patriarcais, o senhor da Media Luna negou-se a ter empatia, interessava-se apenas em saciar seus desejos. Assim como Juan Preciado, Pedro Páramo não poderá ignorar os lamentos das almas com quem se encontra, e passará a ser uma delas, dividindo eternamente o túmulo com uma das vítimas da violência de Comala. Da mesma forma, ao final do romance, Damiana Cisneros, protetora de Pedro Páramo, é seu psicopompo, pois o senhor da Media Luna, como o gato de Schrödinger, está simultaneamente vivo e morto. Assim, começará sua eterna jornada silenciosa no purgatório de Comala:

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar.
Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir

una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (Rulfo, 2018, p. 186)

A narrativa do retorno de Juan Preciado a Comala e a do declínio e morte de Pedro Páramo estabelecem um paralelismo tal que torna o patriarca o eixo gravitacional que mantém a vida da cidade. Paradoxalmente, era sua inclinação para a morte que a mantinha viva e, com seu desaparecimento, não resta nem à cidade nem aos demais viventes outra saída senão desaparecer no vórtice de pedra de Pedro, desmoronando com ele, mesmo Juan Preciado, também sugado na jornada que, como Hamlet, duvidava se deveria empreender.

Essa primeira aproximação que faço a Comala reitera a afirmação de González Boixo, que apresentei no final do tópico anterior, pela defesa de uma perspectiva universalista que permeia o romance de Rulfo, da prevalência dos elementos literários sobre os sociológico-históricos. Mas se parto desta perspectiva como um dos pontos fundamentais de minha análise, decido aproximar-me da obra levando em conta dois aspectos. O primeiro diz respeito a como no romance os aspectos estético-estilísticos prevalecem sobre os histórico-miméticos, na medida em que o trabalho de linguagem de Rulfo se sobrepõe a questões historiográficas que os referentes imediatos demandam.

O segundo aspecto é de ordem tematólogica, e implica numa abordagem: os temas aos quais nos aproximamos nesta breve análise da abertura e do fechamento do romance, dialogam com uma tradição, mas reinventam caminhos próprios. Por isso, *Pedro Páramo* é nossa pedra angular e será a partir dele que se fará o cotejo com outras obras latino-americanas focadas que margeiam os mesmos temas, ainda que também de formas diferentes. Como já afirmei, trata-se menos aqui de buscar fontes ou influências, e mais de cercar os temas antes de perceber como se comportam em diversos ambientes.

Assim, nesse momento, Telêmaco se transforma. Ele já não sai de Ítaca a Esparta: desce a Comala, esse *pueblo* fantasma que está em todos os lugares e em nenhuma parte. Aqui, os pressupostos ontológicos são de que: 1) *Pedro Páramo* deve ser analisado a partir de uma chave estética em que se fundam aspectos espaço-temporais, ou seja, numa perspectiva *cronotópica*; 2) o lugar só se mostra se se compreendem seus sujeitos e o que os move, ou seja, só se chega a Comala se se compreende a natureza de Telêmaco e o que o faz voltar. No capítulo seguinte preocupo-me com a primeira questão, na defesa do que chamo de Cronotopo-Comala.

4.1 CRONOTOPO-COMALA

Conforme afirmar no começo deste capítulo, o verbo que introduz a primeira frase de *Pedro Páramo* estabelece o lugar de onde Juan Preciado narra sua história. No entanto, a opção de Rulfo por “vine” fará sentido para o leitor na metade do livro, a partir da reviravolta do romance em que se revelará uma narratária até então oculta: Dorotea. Em linhas gerais, Dorotea, la Cuarraca, é uma mulher desamparada que durante sua vida em Comala buscava um filho que imaginava ter, mas que não passava de um delírio. Explorada e humilhada, ela não é livre de pecados: é cooptada por Miguel Páramo, único filho bastardo e único reconhecido por Pedro Páramo, herdeiro de sua misoginia e crueldade, que trata mulheres como animais, como quando fala em “ordenhá-las” a Fulgor Sedano (Rulfo, 2018, p. 128).

Dorotea é corrompida por Miguel para que ela alicie mulheres em troca de comida na Media Luna (Rulfo, 2018, p. 139). Levada ao purgatório, mesmo que tenha feito o que fez pela necessidade, ela é a chave para precisar não apenas o local de onde parte a narração, mas o tempo: um futuro de tempo suspenso, em que tanto o narrador como a narratária estão mortos. Assim, temos o seguinte: Juan Preciado narra sua história em Comala, para onde veio em busca de seu pai, num futuro que não é possível precisar, em que ele já está morto. Estabelecidas essas certezas, abre-se outra dúvida, que tem dividido os intérpretes de *Pedro Páramo*: em que momento se dá a morte de Juan Preciado, antes ou depois de sua chegada a Comala?

Dentro da fortuna do romance, não serão raras as interpretações de que o filho já chegara morto a Comala, como sugere a leitura de Libanori (2004, p. 51). Apesar disso, o próprio Rulfo já esclareceu que, ao chegar a Comala, Juan Preciado está vivo e morre ali (Rulfo, 2018, p. 256)⁹. Se queremos ignorar o autor, González Boixo reitera que os indícios de que Juan Preciado chega vivo a Comala também são suficientes (2018, p. 29). Se ainda não nos convencemos, uma pista textual oferece uma luz: a partir da leitura, podemos afirmar que, quando da chegada de Juan Preciado, apesar da afirmação de Abundio de que ali não vivia ninguém (Rulfo, 2018, p. 77), ainda existem pessoas vivas em Comala, já que sua narração da tumba pressupõe, a bem da verossimilhança, que alguém o enterrou. Mas quem estaria vivo em Comala quando Juan Preciado a visita? O relato de Dorotea pode ser esclarecedor:

Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa

⁹ Cf. entrevista concedida por Rulfo a José Carlos González Boixo, gravada em abril de 1983.

noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos. (Rulfo, 2018, p. 125)

Mas ao mencionar a casa de Donis e dizer que, com ele enterrou Juan Preciado, Dorotea poderia pôr por terra outra afirmação de Rulfo: a de que os irmãos edênicos são fruto da imaginação de Juan Preciado (González Boixo, 2018, p. 256). Apesar disso, Rulfo nos dá pistas suficientes para acreditar que Dorotea tampouco é uma narradora confiável, que também é marcada pelo delírio e pela loucura. Lembremos que, em vida, a personagem também delira com um filho imaginário (Rulfo, 2018, p. 127), o que nos faz associá-la ao conto popular mexicano de La Llorona, o fantasma de uma mulher que vaga pelo mundo sem parar, em busca das almas de seus filhos, que ela afogou. A história de Dorotea não corresponde exatamente à narrativa folclórica, mas a mensagem geral é a mesma: a esperança de La Llorona de reunir sua família acaba sendo uma ilusão e ela não suporta viver com o desespero da realidade. A partir desses símbolos, conceder total credibilidade à narração de Dorotea parece temerário. Tal procedimento, aliás, deveria ser o padrão para a maioria das personagens do romance.

Curiosamente, Dorotea parece ter encontrado na vida ultratumba esse filho perdido na figura de Juan Preciado.

Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti.

E aqui, entramos em outra rua sem saída de Comala: pela cronologia detalhada de González Boixo, Juan Preciado teria 41 anos na época da morte de Pedro Páramo (2018, pp. 189–190). O autor também defende que as datas da saída de sua mãe de Comala e de seu regresso não podem ser determinadas pelas pistas textuais, ainda que se saiba, conforme diz Abundio, que àquela altura Pedro Páramo havia morrido havia muitos anos (Rulfo, 2018, p. 77). Sabemos, apenas, que ele retorna sete dias após a morte da mãe (p. 80), o que, por um lado, dificulta o estabelecimento da idade da mãe neste momento, bem como a idade de Dorotea, já adulta 16 anos antes da morte de Pedro Páramo.

Essas encruzilhadas temporais nos ajudam em nossa análise para corroborar com o fato de que, ainda que se possa considerar o trabalho de Rulfo no estabelecimento de uma cronologia bem estruturada, não se pode perder de vista o significado alegórico de algumas dilatações espaço-temporais. A noção de espaço-tempo em Comala, com efeito, é uma chave importante para a interpretação de *Pedro Páramo*. Por isso, Se podemos discordar da versão de Libanori (2004, p. 55) sobre Juan Preciado chegar morto a Comala, concordamos com a autora quando afirma que:

[...]a temporalidade registrada no texto remete-nos à experiência da vida como expansão do enovelado que tem, na cosmovisão mítica, relação com o Uroboros [...]. O final da obra liga-se com seu início.

Juan Preciado empreende uma jornada iniciática, a partir da qual, ao buscar seu pai, busca sua própria identidade. Se essa alegoria parece óbvia, neste momento de nossa análise, acrescente-se que, enquanto empreende essa jornada, narrada por ele de forma presentificada, vai tendo acesso a uma história coletiva de Comala, ou seja, vai aproximando-se, pelas vozes e pelos murmúrios da cidade em pena, de uma ancestralidade que não conhecia. Ao mesmo tempo, enquanto as almas penadas — ou os corpos desalmados, conforme dissemos — purgam seus pecados, confessando-os ao herdeiro de Pedro Páramo, fundem-se os tempos, e as sombras o rodeiam, levando-o à morte, à união desse passado (González Boixo, 1984, p. 229).

Como observamos na análise feita do começo e do fim de *Pedro Páramo*, essa noção de tempo circular parece pacificada. Ainda assim, permito-me complementar: no fim do tópico anterior, sinalizei que considero que a ontologia de Comala se baseia numa noção espaço-temporal peculiar, que a transforma num sistema estético fechado. É em torno desta ideia, de uma Comala que se converte em cronotopo, conceito bakhtiniano que desenvolveremos mais adiante neste tópico.

Sabemos que, embora não se estabeleçam datas precisas, é possível montar um mínimo ordenamento cronológico, ainda que hipotético, dos eventos do romance, tomando como base referências históricas que são intuídas por algumas cenas, bem como deduções feitas a partir dos próprios eventos narrados¹⁰. Como antecipei no capítulo 3, *Pedro Páramo* dialoga com o ciclo dos chamados Romances da Revolução Mexicana e com os romances *cristeros*. A Cristiada afetou a infância de Rulfo e, como lembra González Boixo, arruinou sua família (1984, p. 44). Apesar disso, em *Pedro Páramo* o autor não se vale de um tom documental ou confessional. Como afirma Marques (2010, p. 58),

Da tradição literária dos narradores da Revolução Mexicana, Juan Rulfo nos apresenta em sua obra *Pedro Páramo* a renovação e a superação das limitações deste romance convertendo em linguagem poética a temática do mundo rural latino-americano.

Da mesma forma, embora tenha revelado a Roffé como encontrar desabitada San Gabriel, no estado de Jalisco, a cidade em que viveu parte da infância ofereceu uma das chaves para a escrita de *Pedro Páramo* — “[e]ntonces comprendí yo esa soledad de Comala [...]”

¹⁰ Sobre a cronologia de *Pedro Páramo*, convém consultar González Boixo, 2018, pp. 189–198, e 1984, pp. 221–248.

(1992, p. 27), não limitou a transubstanciação desta em Comala simbólica e atemporal que urdiu.

De modo que essa referência aos movimentos revolucionários e pós-revolucionários não nos força a caracterizar, *a priori*, o romance como pertencente a esses subgêneros. Isso porque,

[p]ara algunos autores, Rulfo cierra el ciclo de la novela de la Revolución. Alguien podría decir que Rulfo cierra el ciclo de la novela cristera, pues la Cristiada sí fue una experiencia directa para el Rulfo niño. Pero nada hay en Pedro Páramo que pueda emparentarse con la intención de propaganda de la literatura cristera, ni con la actitud testimonial de la novela de la Revolución. Más que cerrar nada, Rulfo abre un nuevo ciclo. Junto con Azuela, Yáñez, Revueltas y Arreola inaugura un nuevo modo de escribir cuentos y novelas (Garrido 2004, p. 46 apud Bachmann, 2014, p. 60).

Mesmo que se enquadre a obra num segundo período não-testemunhal, de narrativas já não *da* revolução, mas *sobre* a revolução, como observa Bachmann (2014, p. 60), poder-se-ia argumentar que essa temática é abordada no romance *en passant*, em alguns poucos episódios. Mas esse não é o principal argumento. Na verdade, o tema tem uma função mais estético-estilística que político-documental, que ajuda a estruturar a obra e a dar pistas simbólicas em função da transformação das personagens. Nesse sentido, o contexto histórico e a localização geográfica me servem como ferramentas de análise, mas de uma forma periférica.

A partir de Kant, compreendemos que, ao lado do tempo, a espacialidade é uma categoria que determina toda nossa percepção sensível da realidade e colabora para nossa estruturação do conhecimento, o que faz com que tempo e espaço sejam essenciais para a compreensão do fenômeno literário. Como questionam Agraz Ortiz e Sánchez Hernández, não seria a literatura uma “especial forma de apreender el mundo, una especial forma de percibir y conocer este mundo, aun desde su reabsorción, reformulación y creación de mundos otros?” (Agraz Ortiz e Sánchez Hernández, 2017, p. 17). Espaço e tempo, no entanto, não são meras categorias cognoscíveis, pois há uma infinidade de aproximações que podemos fazer aos textos por meio delas, seja a partir da própria materialidade do texto, posto na página em branco com configurações das mais diversas, seja por meio de certa função estrutural ou temática, que convertem espaço em símbolo que conseguem transcender, ressignificar ou saturar de conteúdo sua condição de referente.

Não se pode confundir, desta forma, o que seriam tempo e espacialidade em função de seus referenciais miméticos com os arranjos de tempo e espaço que as obras literárias conseguem produzir. O referente deveria ser, no plano de uma obra, símbolo, linguagem, não um puro dado informacional. O cotejo com os elementos miméticos não deveria sobrepor a

análise dos elementos estéticos do romance. Ao mesmo tempo, a análise estética não deveria ignorar totalmente que a obra é atravessada por questões espaço-temporais de seu contexto de produção. Nessa encruzilhada teórica, o crítico não pode fugir da mimesis, mas sua análise não deve ser mera escrava dela. Daí ser importante uma categoria que dê conta disto: analisar como espaço e tempo, na economia da obra, ajudam na construção do conhecimento dentro da obra literária, mesmo que o espaço-tempo extra-literário tenha que ser, em alguma medida, considerado.

Por isso, recorro ao conceito do *cronotopo*, que atualizo como unidade estética para nossa análise. Segundo Bakhtin (2018, p. 11), entende-se o cronotopo como a “interligação fundamental das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas em literatura”. Como esclarece o autor:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Bakhtin, 2018, p. 12)

O cronotopo é, assim, uma ferramenta analítica de análise estética que estabelece uma relação dinâmica, inseparável e significativa entre espaço e tempo na narrativa, moldando a maneira como os eventos são percebidos, interpretados e experimentados pelos leitores. O conceito não se restringe apenas à representação de um ambiente físico, mas também abrange a organização temporal da narrativa e as interações entre personagens e eventos. Entendo, no entanto, que o conceito apresenta algumas problemáticas.

Uma delas diz respeito à sua aplicação prática, já que a identificação e análise de cronotopos em obras literárias podem ser subjetivas e ambíguas. Além disso, sua compreensão pode variar de acordo com o contexto cultural e histórico, o que torna difícil estabelecer uma definição universalmente aplicável. Assumo, então, que será importante adotar uma abordagem interdisciplinar do cronotopo na análise comparativa, visando a uma mediação menos engessada, levando em conta as complexidades inerentes à sua aplicação e fornecendo uma base mais sólida para a análise literária cronotópica.

A percepção do tempo e do espaço no romance podem ser apreendidas mais efetivamente a partir da análise cronotópica, pois não se ignoram os referentes extra-literários, mas se privilegia o trabalho de linguagem na construção da obra. Essa primeira aproximação nos servirá para antecipar a abordagem que darei, ao longo deste trabalho, para a análise das relações de espaço-tempo nos romances que compõem o *corpus*. Uma vez que incorre no

cronotopo tanto aspectos espaciais como temporais, proponho que os tratemos inicialmente de forma isolada, para em seguida percebê-los como indissociáveis. Por exemplo, no complexo arranjo cronológico de *Pedro Páramo*, nem sempre as relações de causa e consequência, presente e passado são claras. Tempo e espaço se dilatam ou se comprimem, mas sempre buscando efeitos estéticos.

O romance de Rulfo se estrutura em dois planos que González Boixo (1984) convencionou chamar de níveis narrativos. O nível A corresponde à narrativa de Juan Preciado, dividida por sua vez em dois momentos: desde a ida de Juan Preciado a Comala até sua morte (fragmentos 1–5, 9, 11, 17 e 24–35), e as narrativas *post mortem* (fragmentos 36, 38, 41, 42, 52, 55 e 64) desenvolvidas num não-tempo, quando já se tem consciência de que, desde o começo, Juan Preciado narrava tendo como interlocutora sua companheira de tumba e também moradora de Comala, Dorotea¹¹. Se na primeira parte é possível estabelecer que a ação transcorre em três dias, ao cruzar a fronteira da morte, Juan Preciado também cruza a noção do tempo e os eventos narrados já não obedecem a uma cronologia convencional. Assim, já não se trata de uma simples alternância de foco narrativo, pois aqui a própria natureza do tempo é fraturada e esse limiar que cruza Juan Preciado o leva a um “não-tempo”, a uma intemporalidade (González Boixo, 1984, p. 221).

Já o nível B gravita em torno da figura de Pedro Páramo, um tempo passado e fechado de acontecimentos. Ainda que aqui não tenhamos uma narrativa linear, é possível, com algum esforço e com alguns buracos intransponíveis, estabelecer uma cronologia dos eventos¹². Acompanhamos sua trajetória desde a infância, passando pelo crescimento de seu poder em Comala (o casamento com Dolores Preciado e a morte de Toribio Aldrete, a vingança contra os assassinos de seu pai), a morte de seu único filho reconhecido, Miguel Páramo, a história de Susana San Juan, a decadência do cacique e sua morte. Nesse sentido, os poucos eventos

¹¹ Há uma ligeira diferença entre os esquemas de níveis propostos por González Boixo — (1984, p. 195) e (2018, 23) —, uma vez que foram baseados em edições diferentes — a primeira edição, de 1983, e a décima sexta, de 2002, respectivamente. Adotamos neste trabalho, naturalmente, a versão mais recente, baseada na edição da Cátedra.

¹² Trata-se aqui de problemas de cronologia interna. Um deles reside no suicídio de Eduviges e sua relação com a morte de Miguel Páramo. Por não se tratar do foco da análise, não me alongarei. Para maiores detalhes, consultar González Boixo (2018, pp. 203–206), nota ao fragmento 16. Outro problema é a cronologia da morte de Dorotea. Ela afirma que começa a morrer de fome na época da guerra Cristera (1926–1929), próximo ao período em que morreu Pedro Páramo (Rulfo, 2018, p. 146). Ao mesmo tempo, ela informa a Juan Preciado que ajudou a enterrá-lo (p. 125). Ela também informa que foi enterrada depois dele, o que justifica a posição de seus corpos — ela está aninhada entre seus braços (p. 128). Como sabemos, o Juan Preciado chega a Comala muitos anos depois da morte do pai, quando a cidade já está vazia, o que torna a afirmação de Dorotea no mínimo problemática do ponto de vista de uma cronologia verossímil.

históricos mencionados, como a Revolução Mexicana e a Guerra Cristera, e sua relação com as cenas centrais de *Pedro Páramo* permitem estabelecer a ordem da sucessão dos fatos e o referente espacial em que se desenvolve a ação do romance.

É no nível B em que é possível identificar as marcas da progressiva decadência da cidade — já consumada na primeira parte do nível A — e, conseqüentemente, da vida social do lugar. Assim, o nível A é um cronotopo de morte, estático, atemporal, marcado primeiro pela presentificação da narrativa em primeira pessoa e logo na transformação do narrador em eterno ouvinte dos múltiplos monólogos das almas penadas. Enquanto o nível B se contrapõe como um cronotopo de vida-morte, dinâmico e decadente, que impõe ao leitor grande esforço para conectar as unidades narrativas intercaladas, nem sempre cronologicamente ordenadas. Esses dois cronotopos se retroalimentam para caracterizar o grande personagem oculto de *Pedro Páramo*: Comala. De modo que, segundo compreendo, o cronotopo decorrente da fusão desses dois níveis de narração complementares, serve menos para estabelecer conexão entre referentes historiográficos e mais de urdir uma atmosfera espaço-temporal para a ação/inação no romance.

Tema e forma, sabemos, são duas faces de uma mesma moeda. Por isso, a estrutura que Rulfo utiliza no romance atende a uma função de ordem estético-estilística, mais que histórico-sociológica. Isso reforça a necessidade de uma abordagem cronotópica, em detrimento de uma predominantemente mimética. Como observa o próprio Rulfo, na *Autobiografía armada* de Reina Roffé: “En realidad, no era de tratar de involucrar ninguna época, ni revolución, ni nada. Ninguno de esos materiales. Simplemente involucrar los hechos que habían pasado ahí. Y nunca se menciona una fecha” (Roffé, 1992, p. 29), o que nos abre caminho para uma abordagem mais atemporal.

Apesar disso, não se pode negar que, pelo efeito da mímesis, o leitor tende a retomar o referente imediato, ou seja, o México da Revolução e da Guerra Cristera. Não será raro, então, que por mais que possamos ler *Pedro Páramo* como uma metáfora para a condição humana, não apenas da condição do homem mexicano, algumas leituras de sua fortuna valorizam mais a última que a primeira. Mais que isso: o fato de, vez ou outra, Rulfo demonstrar seu afã por certa concretude temporal por meio de datas que não têm grande repercussão no plano global da obra, parece contraditório. Esse detalhamento espaço-temporal, nos alerta González Boixo (1984, p. 222–223), acaba por resultar num paradoxo rulfiano, já que num plano macro, o detalhe se perde num ambiente pouco definido, ao mesmo tempo em que pode ser considerado pela chave do universalismo (ambigüidade) e do mexicanismo (concretude). No entanto, podemos considerar a articulação dos eventos como uma estratégia de paralelismo que fortalece o cronotopo fechado de Comala? Entendo que sim.

O contexto do começo da Revolução Mexicana (1910) é mencionado pela primeira vez apenas no fragmento 45, nível B, quando se narra o retorno de Susana San Juan a Comala com seu pai, quando “Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada de armas” (Rulfo, 2018, p. 147). Além disso, Pedro Páramo afirma: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo” (Rulfo, 2018, p. 147). Embora o personagem não explicita o início dessa contagem, González Boixo apresenta a teoria de que este fragmento dialoga com o fragmento 10 — “El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver [...] Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca’” (Rulfo, 2018, p. 90) —, quando Pedro Páramo devia ter 15 anos, aproximadamente em 1880¹³.

O motivo da revolução, do ponto de vista simbólico, remete a transformações drásticas de um corpo social. No plano narrativo de *Pedro Páramo*, essa chave da Revolução Mexicana serve à narrativa mais para pontuar transformações na vida do personagem, em diferentes aspectos, do que como simples recurso mimético de verossimilhança. Lembremos: o retorno de Susana San Juan se dá quando Pedro Páramo “já tem tudo”, ou seja, já domina Comala e aqueles que nela vivem. Esse domínio, em tese, é ameaçado pela chegada dos primeiros revolucionários (fragmento 52, nível B), que matam seu capataz Fulgor Sedano. Essa morte, no entanto, não é lamentada por Pedro Páramo, que acha que o serviçal idoso “[h]abía dado de sí todo lo que tenía que dar” (Rulfo, 2018, p. 158). Parece uma falha trágica, pois essa morte também tem um valor simbólico. Afinal, Fulgor havia servido ao pai de Pedro Páramo e seu assassinato pelos revolucionários, no plano da obra, associa-se a uma nova ordem também para a vida do filho. Aqui, Pedro Páramo é menos Telêmaco e mais um Édipo sem Jocasta.

Logo, a morte de Fulgor — “fulgor”, *brilho* — tem uma dupla função: por um lado, fecha o ciclo iniciado por Lucas Páramo, já que o capataz seria o último elo com o antigo patriarca (transformação positiva). Ao mesmo tempo, a chegada dos revolucionários a Comala ameaça o domínio do latifundiário. Apesar disso, ambas funções são reflexos complementares do motivo da revolução, compreendida por seu caráter de transformação.

Nesta sequência, Pedro Páramo aproveita a oportunidade para fortalecer sua milícia pessoal na figura do personagem Damasio, *El Tilcuate*, que passa a liderar seu pequeno exército. Simultaneamente, o cacique coopta o pequeno grupo de revolucionários, a quem recebe na Media Luna, consolidando seu poder. No encontro, o diálogo com Pedro Páramo

¹³ Para um estudo detalhado da cronologia de *Pedro Páramo*, consultar González Boixo (2018, pp. 189–198).

revela a falta de clareza sobre a causa pela qual os homens do começo da Revolução Mexicana lutavam:

- Como usted ve, nos hemos levantado en armas.
- ¿Y?
- Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?
- ¿Pero por qué lo han hecho?
- Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Agúardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguamos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí. (Rulfo, 2018, p. 161)

Logo, o motivo da revolução pode ser interpretado num caminho que vai do particular para o geral, do campo pessoal para o nacional, na medida em que a cena expõe as próprias contradições que o paradigma patriarcal impõe à Revolução Mexicana, em sua relação com os latifundiários armados e endinheirados como Pedro Páramo.

Quando, na mesma cena, um dos revolucionários explica que a revolução representa uma revolta contra o governo e contra proprietários de terra como Pedro Páramo, este responde com cinismo, perguntando quanto precisam para fazer sua revolução, e lhes promete dinheiro e mais homens (Rulfo, 2018, p. 161–162). O grupo então é facilmente corrompido e se vai, passando a defender o oposto do que pregava a Revolução: em vez de buscar distribuir a terra de forma igualitária, passam a ser defensores de um grande proprietário que oprime seu povo com violência. A cena corrobora com a afirmação de Bachmann, para quem o domínio de Pedro Páramo, por meio de seu “caciquismo” é tão eficaz que a revolução sequer arranha as paredes da Media Luna, esse

[...]espaço territorial por onde circulam as personagens e a saga de Pedro Páramo, é uma terra em suspenso, por onde a história passa pelos bordes, sem, contudo, penetrar; lugar em que nem de longe a revolução opera transformação (Bachmann, 2014, p. 61).

Mas podemos ir além: não apenas a Media Luna, toda Comala é um espaço fechado que se torna o centro gravitacional do romance, que atrai os personagens e os aprisiona, como num labirinto, os personagens centrais. Será assim com Susana San Juan, que mesmo tendo fugido do lugar na juventude, acaba voltando para lá morrer; assim será com Juan Preciado, que não consegue encontrar saída, mesmo depois de desistir de sua telemaquia. Na casa dos irmãos edênicos, uma espécie de centro cósmico de sua jornada, Preciado pergunta à irmã de Donis, cujo nome nunca é mencionado, como deixar Comala:

- No se preocupe por mí —le dije—. Por mí no se preocupe. Estoy acostumbrado. ¿Cómo se va uno de aquí?
- ¿Para dónde?
- Para donde sea.
- Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfilea derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que

no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.

—Quizá por ése fue por donde vine.

—¿Para dónde va?

—Va para Sayula.

—Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo. Dicen que por allá hay mucha gente, ¿no?

—La que hay en todas partes.

—Figúrese usted. Y nosotros aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida. (Rulfo, 2018, p. 118)

Evocando mais uma vez o motivo da encruzilhada, a irmã de Doni aponta caminhos, mas uma das direções é o céu, que ela não sabe para onde irá, enquanto o caminho para Sayula, de onde vinha Juan Preciado, “es el que va más lejos”. Como fronteira mais distante, Sayula é uma espécie de ponte dimensional entre o território mítico de Comala e o mundo comum. Sayula, no entanto, é igualmente inalcançável, uma vez que Juan Preciado agora está em Comala, esse sorvedouro. É para Sayula também que o advogado da família Páramo, Gerardo Trujillo, pretendia ir em sua velhice, após anos de serviço à família, quando começam os ataques dos revolucionários. Sendo ele quem ajudou o cacique a forjar documentos de posse para arrebatar as terras de Comala, acaba por permanecer na cidade quando Pedro Páramo se recusa a pagar o que lhe deve (fragmentos 57 e 58).

Talvez se possa afirmar que Dolores Preciado é uma exceção, já que deixou Comala para nunca mais voltar. Nesse sentido, consegue o maior feito de libertação: deixar de gravitar em torno da presença insidiosa de Pedro Páramo. Essa liberdade, no entanto, é relativa: ela sonha com o lugar e transmite para o filho a imagem idílica que guardara, a imagem de um lugar que já não existe. Mas se pensarmos que em Comala as fronteiras entre os vivos e os mortos são quebradas, sua demanda por justiça transcende a morte. Além disso, quando Juan Preciado fala com seu espírito, mas ela não consegue ver o filho, fica claro, no fragmento 33 (p. 124), que ela também é uma das almas que penam em Comala. O mesmo se aplica a Bartolomé San Juan, pai de Susana, morto nas minas, mas que surge para a filha na Media Luna (fragmento 50, p. 156), como uma alucinação ou, por que não, um fantasma.

Comala então pode caracterizar-se como esse espaço fechado, mas poderíamos aprofundar o raciocínio: mais que tratar do território, consideramos que para compreender Comala devemos analisá-la como também uma categoria temporal. Assim, como um cronotopo peculiar, Comala propicia uma espécie de suspensão de tempo, não apenas um espaço fechado, mas, como já afirmara González Boixo, no romance existe um tempo fechado e circular quase imperceptível. Há, ali, uma visão de mundo em que só existe o passado, ou seja, um mundo

fechado em si mesmo, ao mesmo tempo em que as histórias são postas em um presente eternizado, em um presente contínuo (1984, p. 244). Ao mesmo tempo, Comala se ancora em referentes contemporâneos, trata do homem, de seus medos e frustrações, da vida e da morte. É, então, um cronotopo fechado, urobórico, mas não épico. Em vez disso, afirmo, pela carga simbólico-imagética de que este espaço-tempo é impregnado, que este cronotopo ganha um aspecto mítico.

Logo, a despeito das notas espaço-temporais que possam identificar o estado mexicano de Jalisco ou o contexto da Revolução Mexicana/Guerra Cristera, predomina a implosão da cronologia linear e da conexão do território de Comala real ou mesmo com o povoado de San Gabriel que inspira Rulfo com o resto do México, configurando uma espécie de *mundo fechado mítico*. As opções estéticas de Rulfo em *Pedro Páramo*, como veremos adiante, reiteram a natureza desse cronotopo quase pouco afetado pela circunstância mimética evocada, ou seja, pelo contexto da Revolução Mexicana e seus desdobramentos, o que podemos perceber pelas relações que os eventos estabelecem entre si na economia da obra.

O ponto a que quero chegar é este: a *Revolução*, em Pedro Páramo, historicizada com maiúsculas, é menos importante que a *revolução*, estetizada em minúsculas. Como *Revolução*, é um referente mimético importante para circunscrever eventos do romance e ajudar a estabelecer sua cronologia. Como *revolução*, é um motivo que faz mover o tema da queda de Pedro Páramo e dá unidade à jornada da personagem. Isso porque, sob o espectro do *motivo da revolução*, ou seja, sob o símbolo de transformação, pode-se apreender que o mundo interior de Pedro Páramo, suas perversões e obsessões, são mais importantes que a historicidade dos eventos que o rodeiam.

Para compreender como o motivo da revolução dialoga com o mundo interior da personagem que dá nome ao romance, e como ajuda a construir o cronotopo fechado e mítico de Comala, podemos estabelecer relações entre os referentes miméticos e dois personagens centrais para a vida de Pedro Páramo: Susana San Juan e Miguel Páramo. A aparição ou desaparecimento das personagens estão, como veremos adiante, ligados ao motivo em questão.

4.1.1 *Susana San Juan e a reformulação do passado*

Um dos conjuntos de interpolações feitas na narrativa do romance corresponde aos comentários em aspas francesas de um Pedro Páramo maduro às cenas narradas de seu passado no nível narrativo B, e nesses trechos Susana ocupa o papel principal, como se pode perceber pela primeira delas:

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’.” (Rulfo, 2018, p. 82)

Susana San Juan fora a grande fixação de Pedro Páramo, que parecia justificar sua sede de poder pelo desejo de ter recursos materiais para desposar a filha de Bartolomé San Juan. Entendo, no entanto, a fixação de Pedro Páramo por Susana, como mais um reflexo do paradigma da dominação: se houve um amor platônico infantil, ele se transforma em um desejo de posse, extensão de seu desejo pelo poder. Ainda assim, Rulfo considera que Susana pesava mais na mente de Pedro Páramo que os crimes que cometeu, tomados por ele como instrumentos para sua ascensão (Vital, 2004, p. 201).

A volta da enfermeira Susana San Juan a Comala, coincide com o começo da Revolução Mexicana¹⁴. A conjunção dos dois eventos, por sua vez, parece expor que a ruptura com o mundo de Lucas Páramo, simbolizada pela morte de Fulgor, sobre a qual tratamos no início deste capítulo, e a consolidação de Pedro Páramo como caudilho local, cobram um preço amargo. Seu sucesso em manipular os homens, explorar as mulheres e em fazer todo tipo de atrocidade para ter o que deseja — inclusive, mandar assassinar o pai de Susana —, de nada lhe servirá para garantir a conquista de seu objeto de desejo mais íntimo.

O poder do patriarca em Comala, lembremos, se faz pelo domínio de terras e de mulheres: Dolores Preciado é ludibriada para casar-se com o jovem senhor da Media Luna, o que acaba por cessar as imensas dívidas que os Páramo tinham com os Preciado. Em paralelo, os vários filhos bastardos que se multiplicam ao longo de sua vida são reflexos da repetida prática do estupro, uma das faces mais perversa do paradigma da dominação. Como nos lembra Beauvoir, a noção da propriedade da terra está intimamente ligada à percepção também da mulher como propriedade:

Particularmente, quando se torna proprietário do solo, é que reivindica também a propriedade da mulher. Antes ele era possuído pelo mana, pela terra; agora ele tem uma alma, terras; liberto da Mulher, quer uma mulher e uma posteridade para si próprio. Quer que o trabalho familiar que utiliza em proveito de seus campos seja totalmente seu e, para isso, é preciso que os trabalhadores lhe pertençam: escraviza a mulher e os filhos (Beauvoir, 1970, p. 99)

Susana, amor platônico da infância de Pedro Páramo, permanece então como um objeto de desejo, que o cacique imagina poder possuir, como as terras que conquistou a troco de

¹⁴ Cf. esquema de González Boixo, anteriormente citado.

tramoias e assassinatos. Sobre Susana San Juan, no entanto, que se afastou de Comala ainda na juventude, Pedro Páramo não consegue exercer seu poder. Primeiro, por conta da distância física e afetiva que os dois mantêm ao longo dos anos. Ela viveu com seu pai e, supostamente, afirma ter-se casado com outro homem, Florencio, com quem teria uma vida junto ao mar, longe de Comala e de Pedro Páramo.

Susana é inalcançável para Pedro Páramo e, no plano simbólico, Rulfo mimetiza essa inalcançabilidade de forma sutil, mas com uma mão firme, ao longo do romance. Ela escapa das mãos do cacique por meio da evasão num mundo onírico, mas, ao mesmo tempo, sua conexão com o transcendental e com o mundo dos mortos apaga gradativamente as fronteiras com a realidade enquanto sua sanidade vai se perdendo. Nesse sentido, toda presença de Susana é também uma ausência. Por isso ela vive, como Juan Preciado, não só num não-lugar, mas num não-tempo, que a coloca num espaço limítrofe entre a vida e a morte. A estratégia narrativa de Rulfo vale-se, então, de motivos que criam uma atmosfera intangível em torno da personagem, sem, necessariamente, descrevê-la.

Observemos como, na primeira cena em que ela é o tema central, Rulfo usa o cenário como motivo:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. [...]

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’.

“El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

“Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.” (Rulfo, 2018, pp. 81–82)

Como sabemos, motivos são imagens reiteradas que ajudam na construção do tema. A exemplo do que ocorre no trecho anterior, as cenas em que Susana aparece, frequentemente, remetem a motivos aquáticos ou aéreos: “El agua que goteaba de las tejas”; “Ya se había ido la tormenta”; “la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa”; “se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento”; “El aire nos hacía reír”; “como si hubiera

sido trozado por las alas de algún pájaro”; “el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho”; “Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío”.

E há mais exemplos: “A centenaes de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana” (p. 83), diz Pedro Páramo, numa fala que funde passado e presente ou a visão da Susana adolescente e da Susana morta. Também é assim quando se fundem os dois motivos em sequências particularmente imagéticas: ““Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana’ La lluvia se convertía en brisa” [...] (p. 85). Mesmo numa metáfora com motivo aéreo que se refere à Revolução, “Ya para entonces soplaban vientos raros” (p. 147), o retorno de Susana a Comala acaba sendo o foco da cena: ““Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías.”” (p. 148).

A água simboliza, nas mais diferentes culturas, três temas dominantes, quais sejam, a água como fonte de vida, como meio de purificação ou, ainda, centro de regeneração (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 15). Na tradição judaico-cristã, sua associação com a criação faz da água um símbolo normalmente relacionado ao princípio feminino, uterino do nascimento, ainda que, em certas manifestações, a água pode associar-se à morte e à destruição, águas calmas contrastam com águas turbulentas, águas límpidas e rasas com águas escuras e profundas etc. Bachelard aprofunda a simbologia multifacetada da água, na medida em que, sob o signo de Caronte ou por meio do complexo de Ofélia, a morte se relaciona com a água como um elemento aceito ou como um elemento desejado (2002, pp. 71–92). Da mesma forma, o ar remete a imagens diáfanas, ao que não pode ser capturado, enquanto também se associa ao sopro inicial da vida nas culturas judaico-cristãs. O ar é invisível, mas essencial para a existência, dele depende a vida. Mais que isso: o ar se associa ao voo, à liberdade, à capacidade de mover-se pelo mundo sem cabrestos. Símbolo ambivalente, como a água, o ar também se associa à queda, como nos lembra Bachelard (2002, p. 15), ao devaneio do sonho, seu dinamismo têm a mesma medida dos aspectos positivos da brisa marinha como da tempestade que destrói.

Desse modo, nas memórias de Pedro Páramo, Susana é evocada por meio de motivos que a envolvem de uma aura e constroem essa atmosfera vital que a coloca num plano distinto de matéria de Pedro Páramo. Susana é inalcançável porque Pedro Páramo é, à sua vez, impermeável às emoções dos que o rodeiam. Susana San Juan (água e ar) se contrapõe a Pedro (pedra) Páramo (terreno desolado): a rigidez deste parece, então, mimetizar a rigidez

paradigmática do patriarcado, enquanto naquela os motivos aquáticos e aéreos mimetizam a flexibilidade amorosa do mundo maternal.

Deverá notar que evito o contraponto entre um *mundo patriarcal* e um *mundo matriarcal*, por concordar com o postulado de Beauvoir, quem, diferente de Hegel, defende que, de fato, nunca houve uma hegemonia feminina que justificasse o uso do termo “matriarcado” para classificar um arranjo social. Dessa forma, diante do esquema hegeliano que admite um passado matriarcal que teria sido superado pelo patriarcado, prefiro concordar com Plastino (2016), para quem o paradigma patriarcal hegemônico será superado por outro, emergente. Ou seja, muda-se a perspectiva, porque interessa menos o que teria precedido o patriarcado e nos voltamos para seu futuro declínio e suplantação. Assim, se queremos associar o que o autor classifica como “paradigma do cuidado” com um suposto paradigma matriarcal, estaríamos falando de um arranjo social ainda utópico e, logo, colocado no campo do porvir.

Para Plastino (2016, pp. 29–30), a falência dos pressupostos que sustentam o paradigma patriarcal reside na sua concepção dualista fundamental, o que acaba por negar a riqueza e a complexidade dos processos de relação com o outro e apreensão da realidade. Num caminho diferente, o paradigma do cuidado seria sustentado no reconhecimento do outro e de sua alteridade, ou seja, no exercício da empatia e na percepção de que o processo de individuação envolve uma complexa rede relacional de emoções. Assim, os motivos aquáticos relacionados a Susana San Juan nos servem, epistemologicamente, para antever um paradigma, ainda que não se possa chamar de emergente ou matriarcal, mas avesso ao patriarcado pétreo de Pedro Páramo.

Ressalto também que, referindo-se especificamente aos motivos aquáticos e a outros derivados, ligados ao viés da fertilidade, há um aspecto espaço-temporal que deve ser considerado, para além do estabelecimento de uma incompatibilidade de paradigmas entre Pedro e Susana. Na simbologia de *Pedro Páramo*, os motivos aquáticos podem servir para estabelecer, no cronotopo-Comala, um contraponto entre passado e presente. Ainda que não haja uma marcação temporal explícita, motivos aquáticos e relacionados à plantação nos mostram uma Comala cheia de vida, nas memórias narradas no nível B e em algumas do nível A. No seguinte trecho, por exemplo, o jovem Pedro conversa com sua avó sobre os afazeres da fazenda, que ele negligencia por pensar em Susana:

- Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.
- Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.
- Estaba en el otro patio.
- ¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?
- No, abuela, solamente estaba viendo llover. (Rulfo, 2018, p. 83)

Da mesma forma, é assim que o lugar é evocado pela memória de Dolores Preciado, que descreve Comala a seu filho: “... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos [...]” (p. 88). Essa representação, é importante ressaltar, em nada parece com a Comala que Juan Preciado encontra no início de sua telemaquia:

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija. (Rulfo, 2018, p. 75)

Assim, no cronotopo-Comala, a fertilidade da água e o verde dos campos associa-se a um passado mítico, inatingível, enquanto a secura da terra e o calor infernal da Comala presente refere-se ao não-tempo fechado da morte. No sentido alegórico, podemos construir a seguinte imagem: o passado fértil, que Pedro Páramo busca recuperar ao tentar possuir Susana, desfaz-se porque por meio da violência do patriarcado, foi destruindo essa fertilidade vital e feminina da terra.

À época da chegada de Susana, o poder de Pedro Páramo já estava em declínio, reflexo, entre outras coisas, do esvaziamento da cidade por conta da revolução, tanto que não consegue impedir que seu sofrimento pela morte da amada se transforme numa festa (Vital, 2004, p. 201–202). Nesse sentido, sua resignação ao “cruzar os braços” com o objetivo de destruir Comala é uma tentativa, em certo ponto patética, de um líder em declínio para demonstrar um poder que, na verdade, já havia ruído.

Susana San Juan *seria* o amor da vida de Pedro Páramo e supostamente o motivo de sua sede pelo poder. A personagem viveu em Comala até a adolescência, quando a mãe morreu e ela se mudou com seu pai, Bartolomé San Juan, para a mina de Andrômeda. Temos acesso a sua primeira narração apenas no fragmento 41 (Rulfo, 2018, p. 141), quando percebemos que, como Juan Preciado, ela é um dos corpos desalmados que, em tese, narra desde sua tumba suas memórias, normalmente perpassadas por uma atmosfera onírica ou mesmo irreal.

Comala é um purgatório para indivíduos que se corromperam em vida e que murmuram sua culpa no pós-morte. Se não há redenção em Comala, e uma vez que Susana San Juan é um desses “corpos desalmados”, intui-se que também se corrompeu. No entanto, diferente de outros personagens que narram seus crimes ou que têm suas falhas reveladas por outros personagens,

não parece haver nos monólogos de Susana ou nos relatos de outros personagens sobre ela uma indicação explícita nesse sentido. Assim, ou Susana seria um caso especial dentro do cronotopo-Comala, uma falha na cosmogonia rulfiana, ou nos escapa algo que possibilite igualá-la à condição dos demais moradores de Comala. Argumento que há duas questões que podem elucidar a relação de Susana San Juan frente à purgação: seu estado mental e sua condição de narradora morta.

Susana é caracterizada na maior parte do romance por seu alheamento da realidade, e esse estado mental alterado é reiterado em vários fragmentos. A Juan Preciado, Dorotea esclarece que a voz de mulher que ele ouve na tumba ao lado é da “[...] última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida” (Rulfo, 2018, p. 143). Justina, que cuidava dela desde criança e que retoma esse cuidado em seu regresso, diz que pretende abandoná-la pois outros lhe darão trabalho e “[n]o todos son maniáticos como tú”(p. 153). Até a própria Susana parece ciente de sua condição: quando o pai lhe comunica seus planos de enviá-la a Pedro Páramo, num diálogo tenso em que ela recusa-se a tratar Bartolomé como pai, ele pergunta se ela está louca, ao que ela responde: “Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?” (fragmento 45, p. 149).

Um motivo é uma reiteração de símbolos que visa à construção de um sentido. Se a loucura de Susana é reiterada, não deve ser ignorada pelo leitor, e, do ponto de vista narrativo, ela tem duas consequências. Primeiro, é por conta dela que a posse de Pedro Páramo nunca chega a se concretizar, já que nos três anos em que convive com ele a doença a acompanhou, como esclarece o diálogo entre as duas anciãs (fragmento 62):

[...] Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad. Y mire: ahora mismo se ha apagado la luz. ¿No será un mal suceso?
—Tal vez haya muerto. Estaba muy enferma. Dicen que ya no conocía a la gente, y dizque hablaba sola. Buen castigo ha de haber soportado Pedro Páramo casándose con esa mujer. (Rulfo, 2018, p. 174)

O passado que ela narra seria atravessado pela fabulação, pelo delírio. Mas como o leitor tem acesso à história de Susana San Juan? Há poucas informações sobre o que aconteceu com a personagem em seus anos de ausência de Comala. Por isso, há também poucas pistas que possam sinalizar o motivo de seu adoecimento mental, nem a partir de que momento isso se dá. Sabe-se, no entanto, que sua loucura antecede o retorno à Media Luna, como o diálogo com o pai, citado anteriormente, insinua. A princípio, a loucura de Susana parece ser uma forma de libertação e transcendência, como uma resistência ao domínio de Pedro Páramo, cujo poder que

exerce sobre os habitantes de Comala não garante a reciprocidade do amor que diz nutrir por ela. Mas ainda que Susana não pareça satisfeita com a iniciativa de seu pai de oferecê-la a Pedro Páramo, uma evasão da realidade deliberada poderia ser uma marca de fingimento, o que o texto não permite afirmar que existe. Além disso, essa hipótese é enfraquecida pelos indícios de que Susana já enfrenta um processo de enlouquecimento antes de sua convivência com Pedro Páramo,

As cenas que narram a infância e adolescência de Susana são apresentadas pelas interpolações de Pedro Páramo, ainda na primeira parte do romance. Não é possível, a partir da leitura dessas cenas, antever qualquer distúrbio. Em parte, a visão idealizada de Pedro Páramo pode interferir na compreensão daquela que julga amar, mas poderíamos ir em outro caminho: defender que Susana perde sua sanidade ao longo dos anos, depois de sua saída de Comala, a partir da convivência tóxica com seu pai. Que informações apresentadas no texto corroboram com essa hipótese?

Ainda que seja forçoso, dadas as lacunas que Rulfo deixa na narrativa, pode-se dizer que há insinuações de uma relação incestuosa ou minimamente abusiva do pai. Rulfo nega tal questão (Rulfo, 2018, p. 258), mas sabemos que a palavra do autor sobre sua obra importa menos que a autonomia do texto e as pistas que são plantadas nele. Mas, de fato, ainda que não seja um consenso entre os críticos, é certo que o leitor pode ser induzido à interpretação do incesto. Por exemplo, quando Fulgor informa a Pedro Páramo que Bartolomé San Juan estava alojado em sua casa em Comala, diz que vinha com sua mulher. Quando Pedro pergunta se não seria sua filha, Sedano responde: “Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer” (Rulfo, 2018, p. 146). Não é o suficiente para defender claramente a relação incestuosa, pois se trata da percepção de um personagem que não conhece pai e filha. Mas a relação fria que Susana parece ter com o pai sinaliza, minimamente, que há algum passivo emocional entre os dois. Em um *flashback*, logo após a cena em que Susana tem a impressão de ouvir o espírito do pai recém falecido, percebe-se que a ambição de Bartolomé levou a filha a vivenciar momentos traumáticos:

Estaba colgada de aquella soga que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera.

—No veo nada, papá.

—Busca bien, Susana. Haz por encontrar algo.

Y la alumbró con su lámpara.

—No veo nada, papá.

—Te bajaré más. Avísame cuando estés en el suelo.

Había entrado por un pequeño agujero abierto entre las tablas. Había caminado sobre tablones podridos, viejos, astillados y llenos de tierra pegajosa:

—Baja más abajo, Susana, y encontrarás lo que te digo.
 Y ella bajó y bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando en el «no encuentro dónde poner los pies».
 —Más abajo, Susana. Más abajo. Dime si ves algo.
 Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo. La lámpara circulaba y la luz pasaba de largo junto a ella. Y el grito de allá arriba la estremecía:
 —¡Dame lo que está allí, Susana!
 Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó.
 —Es una calavera de muerto —dijo.
 —Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.
 El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.
 —Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.
 Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre. (Rulfo, 2018, p. 155)

O texto não estabelece quantos anos tinha a personagem nesta cena, mas González Boixo (2018, p. 189) propõe em sua cronologia que, quando deixam Comala e partem para a mina de Andrômeda, ela deve ter 15 anos. Anteriormente, o crítico utilizava uma data mais elástica para a idade de Susana, entre 10 e 15 anos (González Boixo, 1984, p. 223–224), o que parece mais verossímil com esta cena, que remonta a “[m]uchos años antes, cuando ella era una niña” (Rulfo, 2018, p. 155). Some-se a isso o registro linguístico de Pedro Páramo nas cenas em que rememora seu amor juvenil, e podemos imaginar que as vivências na mina podem ter sido anteriores à adolescência. Apesar disso, quando relembra a morte da mãe, Susana diz: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias *al tocar mis senos*” (Rulfo, 2018, p. 142). Considerando que Dorotea diz não passar muito tempo entre a morte da mãe de Susana e sua saída de Comala, ao mesmo tempo que diz que ela saiu de lá pequena (Rulfo, 2018, p. 128), não há como precisar o momento de sua ida à Andrômeda.

De toda forma, o importante, neste caso, é que a cena da descida à mina tem elementos que remetem ao horror e ao desconforto, ainda que o narrador se mantenha à parte dos sentimentos da personagem. Chama a atenção, no entanto, a utilização do motivo da dissolução ao referir-se à caveira, imagem que se assemelha à da irmã de Doni, feita de terra, dissolvendo-se pouco antes de Juan Preciado também perder a sanidade e a vida na cidade fantasma. O elemento fantasmagórico da caveira também permite um paralelo entre as duas cenas e, em certa medida, une as duas personagens. De fato, enquanto se contorce na cama, atormentada pelo delírio, a vida de Susana se parece muito com os últimos dias de Juan Preciado, em especial aquele que vemos na casa dos irmãos edênicos. Não há como ignorar que suas vidas e suas

mortes são determinadas por seu relacionamento com Pedro Páramo (e especificamente por seu desejo de se libertar de seu poder tirânico), mas esta é uma realidade compartilhada por muitos personagens que gravitam em torno da maldade do patriarca.

Retomando o raciocínio sobre a cena da mina, o que se tem é pouco para determinar que essa seria, pelo menos do ponto de vista simbólico, crucial para definir o ponto zero do estado mental de Susana. Apesar disso, a escassez de cenas que ajudem a construir o processo de enlouquecimento fazem com que recaia sobre esta o peso de marcar, se não os possíveis danos psicológicos que esse tipo de incursão possa ter causado à personagem, mas o afastamento entre ela e o pai, com seus “olhares cheios de gelo”. Então, se podemos assumir que, quando chega à Media Luna, Susana já se encontra mentalmente fragilizada e a loucura não é uma simples estratégia de evasão deliberada, as cenas narradas por Susana no ultratumba são todas feitas por um narrador pouco confiável.

Diante disso, para descobrir o que é real ou não, deveríamos basear-nos no relato de outros narradores ou por meio de outros personagens. Não parece que a narração em terceira pessoa da mina seja falsa, ou pelo menos não encontramos no texto justificativa para tal interpretação, ainda que seja o atravessamento indireto de uma memória de Susana. Mas em nada se aproxima o tom desta cena ao que é empregado nos fragmentos em que surge o monólogo onírico de Susana, esses sim, permeados de uma carga delirante, com interpolação de vozes nem sempre identificáveis. E qual seria o tema principal das memórias de Susana?

A personagem se refugia em suas lembranças e fantasias, onde *revive* o amor por seu *suposto* marido Florencio, por meio de cenas idílicas junto ao mar e permeadas de erotismo. Os itálicos na frase anterior precisam de um esclarecimento, que tem a ver com a da assunção da loucura de Susana: se a personagem é louca, seu compromisso com a realidade e, conseqüentemente, a credibilidade daquilo que informa ao leitor podem ser questionados. Assim, podemos nos perguntar quanto do que é relacionado ao passado de Susana pode ser interpretado pelo leitor como verdadeiro e quanto seria delírio. Desse modo, podemos nos perguntar se existiria realmente um Florêncio com quem ela se casou e foi feliz junto ao mar ou tudo seria fruto de sua imaginação.

Outra vez, se fôssemos depender apenas da palavra do autor, Rulfo já respondeu em entrevista essa questão: “Ese fulano que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar, nunca se casó con nadie, siempre vivió con su padre” (Rulfo, 2018, p. 258). Mas poderíamos insistir: se a palavra do autor vale mais que o texto, melhor acabar com a crítica literária. Neste caso em especial, entretanto, se o texto não responde claramente a esse ponto, tampouco se fecha na interpretação de que sim ela foi casada e de que

existiu um Florencio. De fato, como veremos a seguir, o texto deixa margem para uma exegese que põe em dúvida a reconstrução do passado feita por Susana.

O leitor sabe que Susana foi casada por meio de uma narração truncada, feita a partir de um relato do emissário de Pedro Páramo: “Pero por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre” (Rulfo, 2018, p. 147). A informação é reiterada por Bartolomé para Susana, quando lhe relata o frequente assédio de Pedro Páramo para levá-la de volta a Comala:

“Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas; he tratado de disuadirlo, pero se le hace torva la mirada cuando yo le hablo, y en cuanto sale a relucir tu nombre, cierra los ojos” (Rulfo, 2018, p. 149)

Da forma como se apresenta, o relato de Bartolomé poderia ser uma mentira para dissuadir Pedro Páramo. Isso é reforçado porque a própria justificativa que ele dá a Susana é falsa, já que sua intenção era entregá-la para poder reativar a mina com o investimento de Pedro Páramo. Ao mesmo tempo, quando Susana lembra da morte de Florencio, há certa interpolação de vozes não marcadas, que podem sugerir sua não existência: “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?” (Rulfo, 2018, p. 164). Ora, a lembrança da morte do marido é apresentada por meio de um sonho, não como um relato direto dos eventos, o que reforça a atmosfera que rodeia a personagem. Se assumirmos, então, como quer Rulfo, que não existiu nenhum marido e que Susana está fantasiando, é preciso tratar do segundo aspecto: sua condição de narradora morta.

Como isso impacta na construção do cronotopo-Comala? Ora, Susana narra seus momentos com o suposto marido desde o nível A, ou seja, a partir do não-tempo da morte, eternamente presentificado pelas vozes dos antigos habitantes. Nele, supomos que Susana volta sempre a esse passado para purgar seus supostos pecados, como os demais moradores de Comala. Mas sua narração não revela crimes, apenas fabulações de um passado inexistente, inclusive com um marido imaginário. Desse modo, sua punição transcenderia a lógica utilizada para os demais e parece injusta, dentro da economia da obra. Mas não há pistas textuais que, repito, proponham que Susana San Juan tenha sido injustiçada e que purgue no cronotopo-Comala por crimes que não cometeu. Susana San Juan representaria, assim, um ponto fora da curva temporal circular desse purgatório. Mas, na medida em que ela foge de seu passado e recria um novo, não temos acesso ao que fez para merecer a pena. Que outra informação podemos oferecer para reforçar o caráter de narrador não confiável de seu próprio passado? O

trecho a seguir é o primeiro dos monólogos de Susana, quando se estabelece claramente sua condição de narradora ultratumba:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos. Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte... Pero esto es falso. Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. Siento el lugar en que estoy y pienso... (Rulfo, 2018, p. 141)

A condição corpórea, reforçada pela consciência de estar “de boca para cima”, parece dialogar com a cosmogonia dos “corpos desalmados”, apresentada por Dorotea. Mas outro dado chama a atenção na cena: na primeira intervenção de Susana em seu monólogo *post-mortem*, ela parece confusa no que diz respeito à percepção da realidade ultratumba, ao imaginar-se inicialmente deitada na cama onde sua mãe morreu. Simbolicamente, podemos advogar que há uma percepção da personagem de continuidade da sina da mãe¹⁵, no entanto, logo a seguir, Susana afirma: “Pero esto es falso”, e revela sua condição de corpo em pena, que pensa “naquele tempo” para esquecer sua solidão. Nesse caso, mesmo depois de passada a vida de silenciamento e opressão por figuras masculinas, repete-se em Susana o mecanismo de evasão. A partir desse mecanismo, interdita o acesso do leitor a seu passado verdadeiro.

Ainda que siga pensando no passado, Susana recusa-se a pensar efetivamente no que lhe aconteceu e nos motivos de sua pena. Mas se Susana se evade da realidade para ocultar um passado doloroso, Pedro se evade de um presente doloroso por meio de suas lembranças de Susana. Unem-se, assim, na prisão do passado fechado, dois personagens que habitam universos distintos — a água e o ar, para Susana; a terra, a pedra, para Pedro. O destino de Susana San Juan, presa a um passado imaginário, determina o futuro de Pedro Páramo e sua ruína, antecipada pela morte do filho, Miguel.

O uso estético dos motivos, em *Pedro Páramo*, pode ter a função narrativa de colaborar com o estabelecimento de uma linha temporal mínima, que ajuda o leitor a elaborar, por meio dos elementos simbólicos, pontos de referência no cronotopo-Comala. Nesse sentido, uma vez

¹⁵ Aqui parece haver outro paralelo entre Juan Preciado e Susana San Juan: ela rememora quando a mãe dormia a seu lado e a envolvia num lugarzinho debaixo de seus braços, enquanto Dorotea descreve a inversão da posição entre ela e Juan Preciado: “Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos” (Rulfo, 2018, p. 128)

que Susana está associada a motivos que evocam um tempo fechado no passado, sua morte representa não apenas a destruição do amor platônico de Pedro Páramo, mas aquilo que parecia ser seu último traço de humanidade, ainda que atravessado pelo doentio desejo de posse patriarcal de que sua paixão por Susana é feita. Ela era a redenção de suas atrocidades, sua única chance de redimir-se de tudo o que fez para alcançar o poder. Como afirma Rulfo, uma vez que a perde, “sente-se o mais desventurado dos seres humanos” (Vital, 2004, p. 202). A morte de Susana, símbolo feminino ungido pela água e pelo ar, é o que faltava para que Comala descenda finalmente ao *status* de terra árida e infértil, esgotada pela exploração e pela violência, o purgatório dos corpos desalmados dos que colaboraram com sua destruição.

4.1.2 *Cristiada como motivo*

Entre o declínio de Pedro Páramo e sua morte há um grande intervalo de tempo. Conforme afirma Dorotea a Juan Preciado, “[...] pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna” (Rulfo, 2018, p. 145). O trecho reitera o que afirmamos, a partir do endosso de Rulfo: perto de sua morte, ou mesmo antes disso, quando morre Susana, Pedro Páramo já não dominava Comala. Isso fica mais claro ao observarmos a evolução de suas reações aos movimentos revolucionários.

Um evento que, do ponto de vista histórico, está associado às mudanças sociais vividas no México do começo do século XX, mas que adquire, no cronotopo-Comala, uma função estética é a *Guerra de los Cristeros*, ou simplesmente, *Cristiada*. A *Cristiada* (1926–1929) é um movimento de caráter contra-revolucionário, uma vez que advém de uma reação às propostas anticlericais do governo do presidente Plutarco Elías Calles, mas no plano simbólico da obra, serve, como o motivo da revolução, para marcar uma transformação interna da personagem de Pedro Páramo.

A primeira menção a este conflito surge quando Dorotea diz a Juan Preciado como o recrutamento dos *cristeros* levou os últimos homens de Comala e a condenou a morrer de fome:

“Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’ y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar.

“Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió la mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería” (Rulfo, 2018, p. 146).

A narração de Dorotea deixa claro que, na cronologia de *Pedro Páramo*, a Cristiada coincide com os últimos anos de vida do senhor de Comala, mas ainda podemos confirmá-lo no fragmento 68, no diálogo entre Abundio e a dona do bar onde bebe antes de seguir para a Media Luna, onde mata Pedro Páramo:

- ¿Qué, no fuiste a ver al padre Rentería?
- Fui. Pero me informaron que andaba en el cerro.
- ¿En cuál cerro?
- Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta. (Rulfo, 2018, p. 182)

Esses eventos têm lugar muitos anos depois do primeiro encontro do cacique com os revolucionários (c. 1911), logo, três anos antes da morte de Susana, o que deve ter acontecido por volta de 1914¹⁶. Como observamos anteriormente, a Revolução Mexicana coincide, no romance, com os dois eventos que marcam o declínio de Pedro Páramo no cronotopo-Comala, ou seja, as mortes de Miguel Páramo e de Susana San Juan. No fragmento 66, próximo ao final do romance, temos um curioso diálogo entre Pedro Páramo e o líder de sua milícia, *El Tilcuate*.

El Tilcuate siguió viniendo:

- Ahora somos carrancistas.
- Está bien.
- Andamos con mi general Obregón.
- Está bien.
- Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.
- Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.
- Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él?
- Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.
- Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes
- Entonces vete a descansar. Con el vuelo que llevo?
- Haz lo que quieras, entonces.
- Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva una ganada la salvación.
- Haz lo que quieras. (Rulfo, 2018, p. 179)

A cena é a última, antes da sequência de três fragmentos em que veremos a morte de Pedro Páramo, assassinado por um de seus filhos bastardos, Abundio, e nela, um Pedro Páramo apático ante as movimentações políticas que antes lhe interessavam, reiterando que seu poder já não era o mesmo, bem como a vontade de interferir nos ventos que mudariam a estrutura social a partir da qual chegou a ser um grande latifundiário. A essa altura do romance, o leitor já sabe que *El Ticalte* foi morto num confronto com os Villistas (fragmento 57, nível B), o que é informado a Pedro Páramo por seu advogado Gerardo Trujillo. Logo, poder-se-ia pensar, sem

¹⁶ No fragmento 63, sabemos que “[h]ace más de tres años que está aluzada en esta ventana” (Rulfo, 2018, p. 174). Seguimos tomando como base a cronologia proposta por González Boixo (2018, p. 190)

uma análise mais profunda, que este fragmento corresponde a um simples *flashback*. No entanto, apesar de a perífrase verbal “siguió viniendo” não esclarecer a que período se refere o diálogo, pode ser paradoxalmente esclarecedora: embora não fique explícito, o diálogo cobre um longo espaço de tempo, o que pode ser verificado nas referências às adesões do exército miliciano de Pedro Páramo aos líderes revolucionários. No fragmento 60 (pp. 170–172), *El Tilcuate* informa que se haviam alinhado a Pancho Villa:

- Supe que te habían derrotado, Damasio. ¿Por qué te dejas hacer eso?
 —Le informaron mal, patrón. A mí no me ha pasado nada. Tengo mi gente enterita. Ahí traigo setecientos hombres y otros cuantos arrimados. Lo que pasó es que unos pocos de los «viejos», aburridos de estar ociosos, se pusieron a disparar contra un pelotón de pelones, que resultó ser todo un ejército. Villistas, ¿sabe usted? [...]
 —¿Y por qué no te juntas con ellos? Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando.
 —Ya estoy con ellos. (Rulfo, 2018, p. 170)

Como esclarece González Boixo (1984, p. 225), Pancho Villa começa suas ações por volta de 1913 e é assassinado em 1923, mas a evolução temporal do romance sugere que a associação do *Tilcuate* aos villistas se dá aproximadamente em 1913, período que coincide com a doença de Susana, e alguns anos após a morte de Miguel Páramo. No entanto, no fragmento 66, há uma grande dilatação temporal, sem que isso seja marcado explicitamente. Isso se pode deduzir pelas diversas filiações que são mencionadas: “Ahora somos carrancistas”, “Andamos con mi general Obregón”, “Se ha levantado en armas el padre Rentería”. As alusões são, respectivamente, a Venustiano Carranza Garza, um dos líderes revolucionários que tornou-se presidente em 1917; a Álvaro Obregón Salido (1920–1924); e à *Guerra de los Cristeros* (1926–1929). Assim, todos os eventos têm em comum o fato de acontecerem cronologicamente depois da morte de Susana, algo reforçado pela reação monocórdica de Pedro Páramo, já desinteressado pelo poder, sem qualquer interesse nas disputas: “Haz lo que quieras”, diz a *El Tilcuate*, que diz querer seguir o padre Rentería.

Ao apagar as marcações explícitas da passagem do tempo, reforça-se a imagem de Pedro Páramo como um “espantalho” da Media Luna, alheio em seus pensamentos sobre o passado com Susana San Juan, sem perspectiva de um herdeiro que desse sequência a seu legado. É curioso imaginar como as escolhas de linguagem que Rulfo faz nesta cena seriam adaptadas para uma obra audiovisual. O uso de uma montagem talvez não conseguiria reproduzir a sensação de apatia e impotência do patriarca, transmitida por Rulfo com os saltos temporais não marcados. Nesse sentido, é pertinente lembrar a resposta de Rulfo, ao ser questionado sobre a falta de sequência temporal convencional no romance. Responde o autor que “solo en el cine

hay secuencias. En la vida no las hay, porque se vive a saltos, con grandes lagunas... Y si se trata de narrar sólo hechos, éstos jamás son continuos” (Vital, 2004, p. 203). De modo que, em *Pedro Páramo*, o componente histórico serve à estética e à narrativa, e não o contrário. Se a experiência, ou seja, o passado precisa ser virtualmente ficcionalizado para ser pensado, a literatura torna-se alternativa epistemológica viável para tal refletir sobre esse passado, *a priori* prenhe de ficcionalidade.

Isso corrobora com o que afirma Rancière (2013, p. 159), quem defende, de forma clara, que “uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência, pois, assim, a própria ideia de memória coletiva não teria sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos”. Ora, se a experiência humana, i.e., o passado, para ser devidamente processado e pensado, requer ferramentas da ficção, confunde-se, aliás, com ela, reforçamos a ideia de que a literatura, como forma de pensamento, lembrando Agraz Ortiz e Sánchez Hernández (2017), é uma alternativa epistemológica para refletir sobre a História.

Por outro lado, no arco do personagem Pedro Páramo, é relevante observar que, conforme a cronologia proposta por González Boixo (1984; 2018), além da morte de Susana, outro evento crucial no romance está circunscrito no período que corresponde à Revolução e, conseqüentemente, a seu motivo: a morte de Miguel Páramo¹⁷.

4.1.3 Miguel Páramo e o enterro do futuro

Quando a mãe de Miguel morre no parto, o padre Rentería o leva a Pedro Páramo para que o cuide, pois se recusa a criá-lo na igreja. Pedro Páramo determina que sua funcionária Damiana Cisneros cuide da criança, que crescerá sendo uma extensão da misoginia e da maldade de seu pai. Pedro Páramo era o pai de inúmeros bastardos, gerados a partir das violações que cometia desde que se tornou adulto, como lembra o padre Rentería:

El asunto comenzó —pensó— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: “Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo”. “Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo”. “De que le presté mi hija a Pedro Páramo”. Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. (Rulfo, 2018, p. 135)

¹⁷ A coincidência entre a morte de Miguel e a chegada de Susana, aproximadamente no ano de 1910, ano da passagem do cometa Halley e que justificaria o trecho “[h]abía estrellas fugaces” (Rulfo, 2018, p. 99) é defendida por Volek (1990 apud González Boixo, 2018, P. 196) e pelo próprio González Boixo.

O único filho legitimado é justamente Miguel, considerado pelo padre Rentería como uma extensão da maldade de Pedro Páramo, que o reconheceu “sólo Dios sabe por qué”. As atrocidades que Miguel cometerá em sua curta existência sobre a Terra confirmarão teoria do padre, que se sentirá culpado por ter levado a criança para que o dono da Media Luna cuidasse, depois de informar que a mãe morreu ao dar-lhe à luz: “lo que si sé es que yo puse en sus manos ese instrumento”. Ao levar o bebê a Pedro Páramo, este pergunta por que o padre não fica com ele e o transforma num padre. O padre Rentería responde que, com o sangue que a criança carrega, não quer ter tal responsabilidade. O diálogo seguinte é esclarecedor sobre as motivações de Pedro Páramo para reconhecer Miguel:

- ¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?
 —Realmente sí, don Pedro.
 —Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo.
 —En eso pensé, precisamente. Al menos con usted no le faltará el sustento. El muchachito se retorció, pequeño como era, como una víbora.
 —¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo. (Rulfo, 2018, 135–136)

Com um símile, associa-se o movimento do bebê ao de uma víbora, o que reforça o tom premonitório da maldade de Miguel. Assim como o amor por Susana está atravessado pelo sentimento de posse, percebe-se que não é um verdadeiro amor paternal o que leva Pedro Páramo a acolher Miguel. A exacerbação da húbri, que leva Pedro a querer provar ao padre que seu sangue não era ruim — algo em que não terá sucesso — é mais um reflexo do paradigma da dominação. A cena encerra uma dupla falha trágica: se é a arrogância de Pedro Páramo que o leva a cuidar da criança, é também graças ao desprezo do padre Rentería que ela crescerá no solo da Media Luna e cometerá crimes que, ironicamente, se voltarão contra o padre: seu irmão será morto por Miguel, e sua sobrinha, violada por ele.

A morte de Miguel terá, então, impacto sobre o sacerdote, que entra numa crise por saber que é imoral rezar para que Miguel vá para o céu. Apesar disso, o padre Rentería cede ante o suborno de Pedro. Diante da culpa, confessa-se a um padre em Contla, que o recrimina:

- Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. Quiero aún más estar contigo en la pobreza en que vives y en el trabajo y cuidados que libras todos los días en tu cumplimiento. Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que

aquellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para darte la absolución. Tendrás que buscarla en otro lugar.

—¿Quiere usted decir, señor cura, que tengo que ir a buscar la confesión a otra parte?

—Tienes que ir. No puedes seguir consagrando a los demás si tú mismo estás en pecado.

—¿Y si suspenden mis ministerios?

—No creo que lo hagan, aunque tal vez lo merezcas. Quedará a juicio de ellos.

—¿No podría usted...? Provisionalmente, digamos... Necesito dar los santos óleos... la comunión. Mueren tantos en mi pueblo, señor cura.

—Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.

—¿Entonces, no?

Y el señor cura de Contla había dicho que no. (Rulfo, 2018, pp. 137–138)

A crise de fé do padre Rentería não o afastará do sacerdócio, que exercerá por muitos anos, até unir-se aos *cristeros*. A natureza da guerra, já afirmamos, era a defesa da fé contra as medidas anticlericais. Parece subjazer dessa adesão do padre uma tentativa de recuperação da fé perdida, mas Rulfo não parece garantir redenção a nenhum dos moradores de Comala. Assim, a crítica velada à ausência do padre e de sua inutilidade em servir às almas dos fiéis é reiterada quando sabemos que Abundio não pôde ter auxílio do padre porque ele havia se revoltado e andava pela serra (Rulfo, 2018, p. 182). O futuro do padre é desconhecido, mas parece que sua saída da cidade simboliza também o abandono da igreja ao futuro purgatório.

Mas ainda precisamos voltar a Miguel. No plano da obra, mesmo que legitimado graças à arrogância, ele é o herdeiro de Pedro Páramo, e sua morte, reiteramos, marca o enterro do futuro do cacique. Vale ressaltar que, em contraponto, ainda que legítimo, nenhuma palavra sobre Juan Preciado é dita por Pedro em nenhum momento da narrativa depois da saída da Media Luna, o que o coloca no mesmo patamar de outros bastardos. O fato parece ser confirmado pela afirmação de Abundio: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?” (Rulfo, 2018, p. 76).

Um dado curioso estabelece um contraste entre Juan Preciado e Miguel Páramo: o primeiro é filho legítimo, mas é abandonado com sua mãe por Pedro, enquanto Miguel, um filho sem mãe, é criado por Pedro como seu. Não há pistas no texto de outro bastardo que compartilhe a peculiar situação de ser órfão criança. Isso nos faz lembrar outro personagem: Macduff, de *Macbeth*. Como lembramos, o rei cruel, que dá nome à peça, comete todas as atrocidades para chegar ao poder e ouve a profecia de que nenhum homem nascido de mulher poderia matá-lo. Macduff, nascido de uma cesariana, dribla a profecia e é o algoz do cruel rei. A aproximação Pedro Páramo/Macbeth e Miguel/Macduff, claro, é imprecisa, imprópria, até.

Quem mata Pedro Páramo é Abundio. Este, por sua vez, menciona sua mãe a Juan Preciado no começo do romance (Rulfo, 2018, p. 76), o que não o caracterizaria como um novo Macduff. A aproximação faz mais sentido se considerarmos não a morte física do cacique, mas uma morte simbólica de sua húbriis, motivadora da adoção de Miguel. A adoção acaba por ser uma espécie de falha trágica: ao adotar o filho sem mãe, tirada da equação pela circunstância da morte, Pedro Páramo também parece selar seu destino. O trágico aqui se dá na medida em que concordamos, a partir dos argumentos levantados, que recairia sobre Miguel o papel na sucessão.

Já tratamos de como, na perspectiva patriarcal, a partir do advento da propriedade privada, confundem-se os direitos à terra e à mulher. Beauvoir, no entanto, não considera que a escravização da mulher tenha se dado, necessariamente, por conta da propriedade privada. Corroborava para tal um desejo anterior de afirmação radical da singularidade do indivíduo, somado à percepção de que, nas coisas que possui, o homem encontra a si mesmo e lhe atribui uma importância fundamental (Beauvoir, 1970, p. 77). Trata-se, pois, de pensar a problemática para além da luta de classes, considerando a peculiaridade da situação da mulher nas relações que envolvem a repartição do trabalho ou o desenvolvimento tecnológico na aurora da civilização. A autora esclarece que o êxito do patriarcado não se deveu ao acaso nem foi resultado de uma revolução violenta. Foi, então, o resultado de uma construção simbólica lentamente macerada. A partir do advento do patriarcado, a reivindicação da posteridade do macho passa a ter papel preponderante. A mulher teria um papel da procriação, mas sua importância se resumiria ao de guardiã da semente viva, já que o pai era o único criador (Beauvoir, 1970, p. 29). Nessa perspectiva, os direitos sucessórios ganham novos contornos.

Outro fato que corrobora para a visão de Miguel seria o herdeiro de Pedro Páramo é o de que, apesar de um aparente distanciamento afetivo entre pai e filho, a despeito de seu comportamento cruel, Miguel é sempre protegido por Pedro, que usa de seu poder para que seus crimes sigam impunes, como o leitor sabe pela ação do advogado dos Páramo, Gerardo Trujillo:

Lo libró de la cárcel cuando menos unas quince veces, cuando no hayan sido más. Y el asesinato que cometió con aquel hombre, ¿cómo se apellidaba? Rentería, eso es. El muerto llamado Rentería, al que le pusieron una pistola en la mano. Lo asustado que estaba el Miguelito, aunque después le diera risa. Eso nomás ¿cuánto le hubiera costado a don Pedro si las cosas hubieran ido hasta allá, hasta lo legal? Y lo de las violaciones ¿qué? Cuántas veces él tuvo que sacar de su misma bolsa el dinero para que ellas le echaran tierra al asunto: “¡Date de buenas que vas a tener un hijo güerito!”, les decía.” (Rulfo, 2018, 167–168)

Essa condescendência também se percebe no diálogo com Fulgor Sedano, que reclama do comportamento do jovem ao patrão:

“¡Ese muchacho! Igualito a su padre; pero comenzó demasiado pronto. A ese paso no creo que se logre. Se me olvidó mencionarle que ayer vinieron con la acusación de que había matado a uno. Si así sigue...”.

Suspiró y trató de imaginar en qué lugar irían ya los vaqueros. Pero lo distrajo el potrillo alazán de Miguel Páramo, que se rascaba los morros contra la barda. “Ni siquiera lo ha desensillado”, pensó. “Ni lo hará. Al menos don Pedro es más consecuente con uno y tiene sus ratos de calma. Aunque consiente mucho a Miguel. Ayer le comuniqué lo que había hecho su hijo y me respondió: ‘Hazte a la idea de que fui yo, Fulgor; él es incapaz de hacer eso: no tiene todavía fuerza para matar a nadie. Para eso se necesita tener los riñones de este tamaño’. Puso sus manos así, como si midiera una calabaza. ‘La culpa de todo lo que él haga échamela a mí’.” (Rulfo, p. 2018, p. 131)

Aqui, talvez seja pertinente abrir um pequeno parêntese, para avaliar o papel de Fulgor, que delineamos no começo deste capítulo. Suas preocupações com respeito a Miguel, expostas na cena anterior, são na verdade a reiteração de seu papel como *coro* da Media Luna: Fulgor é, como dissemos, defensor do *status quo*, refratário à mudança. Sua inflexibilidade não lhe permite ver no jovem Pedro Páramo o sucessor de Don Lucas, ainda que este último tenha levado os negócios da família quase à bancarrota, o que levará o primeiro a tomar atitudes drásticas para manter as posses que herdou. Mas o experiente capataz se surpreende não apenas com as atitudes, mas com a postura do jovem:

Era la segunda ocasión que se veían. La primera nada más él lo vio; porque el Pedrito estaba recién nacido. Y ésta. Casi se podía decir que era la primera vez. Y le resultó que le hablaba como a un igual. ¡Vaya! Lo siguió a grandes trancos, chicoteándose las piernas: “Sabrá pronto que yo soy el que sabe. Lo sabrá. Y a lo que vengo”.

—Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma.

Estaban en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre y esperó:

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

—Como tú quieras. Pero no se te olvide el “don”.

¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo. Y de pronto éste, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues! (Rulfo, 2018, p. 104)

Se Fulgor representa a manutenção do *status quo* da Media Luna, o primeiro Pedro Páramo é a força da mudança, algo a que o patriarcado normalmente é refratário. No entanto, o jovem filho se mostra totalmente integrado ao paradigma, já se coloca na posição de “don”, com uma “maturidade” que surpreende ao velho funcionário. A ousadia de Pedro Páramo se reflete não só por sua capacidade de preservar as terras, como ampliá-las, por meio do golpe ou do assassinato — o que é exemplificado nos episódios do casamento arranjado com Dolores Preciado, credora da Media Luna, e da morte de Toribio Aldrete, depois de uma querela sobre demarcações.

Mas apesar da premonição de Fulgor de um destino trágico para Miguel, talvez uma morte levada a cabo pelos inimigos que granjeou, o filho de Pedro Páramo morre de uma queda de cavalo. Ao receber a informação, Pedro Páramo não parece transtornado. Mas seu egocentrismo é tão grande, que a morte do filho é compreendida como uma punição a ele próprio: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (Rulfo, 2018, p. 134). Assim, a morte de Miguel, legitimado não apenas como herdeiro das terras de Comala, mas do temperamento misógino e cruel do pai, dá início à derrocada do patriarca, ao enterrar seu futuro, sua sucessão. Morto o passado (Susana San Juan) e o futuro (Miguel Páramo), fecha-se o cronotopo-Comala, entra-se no tempo indeterminado da morte, da estagnação, da inação de Pedro Páramo que, em última instância, resultará na destruição da cidade.

Em seguida, retomo o segundo pressuposto ontológico anunciado no início deste capítulo, que nos ajudará a compreender as reverberações de Telêmaco e as representações do patriarcado nas obras que compõem este corpus: o cronotopo-Comala se mostra como um espaço-tempo fechado e mítico, mas precisamos nos aprofundar nos temas que movem esses telêmacos reinventados.

Se a imagem de um Telêmaco que fracassa é produtiva no *corpus* analisado, nossa abordagem não pode ser monocromática. Há, como antecipei, diversos telêmacos e, como há fracassos e fracassos, em alguns dos romances analisados o sentido do trágico¹⁸ pode ser a nota dominante, enquanto em outros subjaz a auto ironia ou mesmo o humor. Telêmaco fracassa, mas no centro desse fracasso estão alguns temas, motivos ou *topoi* centrais, quais sejam: 1) o retorno para buscar sua identidade fraturada; 2) as representações de uma casa hostil ou fugidia, que mimetiza a opressão do patriarcado; 3) uma atmosfera de ruína e desnorsteio que atinge o filho-habitante, normalmente inadequado; 4) a incapacidade deste filho de atender à demanda da figura de autoridade; 5) enfim, os descaminhos de seus planos de estabelecer-se como indivíduo. Esses são os temas, motivos, *topoi* que se apresentam nas obras analisadas, e serão o eixo gravitacional que orientará o próximo capítulo.

¹⁸ Opto por “sentido do trágico” em vez de “tragédia”, cf. Eagleton (2003), numa perspectiva de superar a historização do termo.

5 OS DESTINOS DE TELÊMACO

Estabelecemos, no capítulo anterior, as bases para nos aproximarmos de Comala. Compreendê-la em sua especificidade estética como um cronotopo peculiar será uma ferramenta que nos ajudará a compreender parte dos romances analisados, que gravitam em torno de *Pedro Páramo*, mas que não são meros satélites. Nesse sentido, devemos complementar a análise cronotópica com uma aproximação tematólogica, evocando algumas obras exemplares que podem nos orientar na solidificação dos conceitos que serão utilizados nas análises. Em todos os subtópicos, parto dos temas, motivos ou *topoi* gerais para delimitar categorias específicas. Em seguida, realizo a análise das obras em que esses aspectos são preponderantes e retomo, quando pertinente, aspectos de *Pedro Páramo* que ajudarão nos ajustes do astrolábio. Assim, trataremos, com mais detalhe, do *nóstos*; do cronotopo da casa; da confluência do motivo da ruína e do arquétipo do minotauro no cronotopo da Ruinamérica; do *topos* da demanda do fantasma; e, por fim, da telemaquia.

5.1 NÓSTOS E RETORNO PARA A CENTRALIDADE

O fato de o herói voltar para casa denota, *em tese*, a busca por uma centralidade, que encontra na ontologia da casa um reflexo. O *Nostoi* — “*Retornos*” — é um poema épico perdido, atribuído a Ágias de Trezene, do qual apenas cinco linhas e meia sobreviveram ao tempo e cujo sumário feito por Proclo (Gatti, 2012, p. 144–145) em sua *Crestomatia* é o máximo que conseguimos nos aproximar do enredo: o retorno dos aqueus pelo mar depois de Troia. A incompletude da fonte faz com que repouse sobre outra obra o título de inauguradora do tema do “retorno para casa” no ocidente.

A *Odisseia* foi escrita provavelmente no final do século VIII a.C. por um poeta que conhecemos como Homero, embora pouco se saiba de sua vida e, até pouco tempo, de sua existência real como único autor dos poemas que atravessaram mais de dois milênios até chegar a nós. De fato, a partir da queda do Império Romano, durante quase mil anos o conhecimento da língua grega perdeu-se na Europa Ocidental, tendo sido re-introduzido, a partir de Bizâncio, no século XIV (Knox, 2011, p. 8). Por isso, a primeira edição impressa de Homero só foi publicada em Florença em 1488, data que marca o início de uma história de manutenção do texto com poucas alterações, realidade distinta das edições manuscritas que circularam na Itália por cerca de 100 anos antes dessa primeira edição florentina.

Os 12.109 versos hexâmetros da *Odisseia* são, então, o registro ocidental mais completo — por conta do exposto sobre o *Nostoi* — do tema do “regresso ao lar”. No caso específico deste poema épico, inserido no Ciclo Troiano, do qual também a *Ilíada* faz parte, trata-se da volta do herói Ulisses a sua terra natal, Ítaca, de onde se ausentara para lutar a contragosto na guerra de Troia. De forma sucinta, Aristóteles (2008, p. 74), em sua *Poética*, resume assim o enredo (*mythos*) da *Odisseia*:

[...]certo homem anda errante muitos anos fora do seu país, vigiado por Poséidon e sozinho, e, entretanto, em sua casa, os seus bens são desbaratados por pretendentes que conspiram também contra o seu filho. Então, chega ele, depois de sofrer uma tempestade e, dando-se a conhecer a alguns, ataca e salva-se, matando os seus inimigos.

Como já afirmei, o tema clássico do retorno para casa é conhecido como *nóstos* (*νόστος*). O significado deste termo, em Homero, é principalmente o de descrever o “retorno para casa, vindo de Troia pelo mar”, fazendo referência tanto ao retorno em si experimentado pelos heróis aqueus como à narrativa poética dessa experiência (Bonifazi, 2009, p. 481). Por certo, Bonifazi esclarece que o conceito clássico de *nóstos* tem uma especificidade estrutural, e envolve, para além da viagem marítima, uma tempestade que causa um naufrágio, um desembarque em local imprevisto e a sobrevivência de quem vivencia tudo isso (Bonifazi, 2009, p. 486).

Um tema sobrevive por meio de sua reinvenção e adaptação às circunstâncias de um novo tempo. Ainda que se tenha perdido a dimensão do que significava sobreviver às jornadas marítimas, imbuídas de heroísmo a ponto de inspirar os *nóstos* mesmo antes de Homero, não seria o retorno para o lar — não necessariamente do herói — um tema que perpassou novos modos de vida e, com isso, a literatura ocidental? Uma análise tematológica que busque tomar o *nóstos* clássico como base, mas que pretenda atualizá-lo, deve considerar que as constantes identificáveis deverão ser outras, e inclusive os símbolos empregados serão reinterpretados a ponto de guardar pouca semelhança com seus antecedentes clássicos. Por exemplo, mesmo em obras antecedentes da *Odisseia*, o elemento marítimo não era uma variável sempre presente¹⁹, o que põe à prova a ortodoxia da pulsão catalográfica do tema. Visto assim, o tema ou motivo podem ser analisados a partir de uma lente que supere a catalogação historicamente situada e limitadora. Essa é a perspectiva que adotei neste trabalho, e não apenas porque atualizo o tema, mas porque uma teleologia do *nóstos* como “retorno para casa” implica numa redundância, se consideramos o simbolismo dos elementos que compõem esse sintagma.

¹⁹ Bonifazi (2009) lista vários antecedentes orientais do *nóstos*, ainda que não se encontrem neles, necessariamente, todos os elementos que caracterizam o *nóstos* em Homero.

O simbolismo cósmico do retorno, se considerarmos outros símbolos correlacionados como o labirinto, a mandala, a escada ou a alquimia, está atrelado à ideia da busca pelo centro, ao regresso à origem, ao Éden e a “uma reintegração da manifestação no seu princípio” (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 779). A ideia é que aquele que retorna busca uma centralidade, uma origem, ou pelo menos se confronta com ela, ainda que não se reintegre totalmente. O retorno é um movimento a uma centralidade, a um ponto de equilíbrio no qual o ser se encontrará em sua máxima potência. A emanção a partir do Uno e o conseqüente retorno a ele é o que torna dinâmico o esquema da filosofia neoplatônica, assim como é esse o modelo metafísico a partir do qual podemos compreender as grandes teologias, das sumas da Idade Média à de Santo Tomás de Aquino: parte-se do estudo de Deus e da criação para o subseqüente estudo da moral — retorno a Deus por Cristo (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 857). Subjaz, então, uma ideia de unidade cósmica que, pensada de forma circular e infinita, nos remete ao uróboro, à lemniscata, ao sem-fim.

Nietzsche, sem dúvida, bebeu não apenas de Heráclito, mas Empédocles, Platão, Aristóteles, Eudemo e dos estóicos, para alcançar a essência de sua doutrina do “eterno retorno” (Almeida, 2003, p. 28), mas a origem grega interessa menos que a percepção de que o retorno não é uma categoria exclusivamente espacial, e sim pode ser concebida no âmbito temporal, já que, para o alemão,

“tudo que já aconteceu no universo, tudo que está acontecendo agora e tudo que acontecerá no futuro já ocorreu um número ilimitado de vezes, e isso na mesma ordem, na mesma seqüência e obedecendo aos mesmos detalhes” (Almeida, 2003, pp. 24-25).

Parece haver, em *Pedro Páramo*, vestígios da doutrina nietzschiana, na medida em que o cronotopo-Comala, com seu tempo mítico e fechado, onde os corpos sem alma parecem repetir(-se) eternamente em sua pena, é, ao mesmo tempo, locus do retorno físico do filho e limbo temporal, espécie de purgatório eterno. Lembremos da fala final de Pedro Páramo, quando afirma que “dentro de poucas horas virá Abundio com suas mãos ensanguentadas” a pedir-lhe a ajuda que ele negou (Rulfo, 2018, p. 186), o que denuncia a repetição da cena que acabara de acontecer, como se a condenação do fantasma de Pedro Páramo fosse reviver este momento de incomunicabilidade por todo a eternidade. O eterno retorno é uma tentativa vã de busca por uma centralidade.

Ora, a casa também é munida deste simbolismo: ela está no centro do mundo, é uma representação em pequena escala do universo (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 196). Como defende Bachelard, a casa representa “nosso primeiro universo”, “[u]m cosmos em toda acepção do termo” ([s.d], p. 22), e é por isso que o francês afirma que a casa em que vivemos

a infância nunca nos abandona. A casa, defende Cirlot, adicionalmente, produz forte identificação com o corpo e os pensamentos humanos, numa perspectiva psicanalítica. A casa poderia, efetivamente, tomar-se como imagem da psique (1984, p. 141), uma centralidade não apenas física, mas espiritual.

Nesse sentido, o retorno para casa seria, na verdade, a “busca pela centralidade”, e se adotamos “retorno para casa” para designar o *nóstos*, o fazemos mais por comodidade, menos por precisão do termo. Cabe, no entanto, observar que essa centralidade pode ser perdida quando a casa se torna um lugar hostil, e aqui, cabe então a diferenciação entre casa e lar. A etimologia da palavra “lar” remonta aos Lares, deuses romanos protetores da casa, termo que dá origem à palavra “lareira”. Em espanhol, o termo “hogar” também é cognato de fogo. Cirlot define-o como “[f]orma de sol familiar, símbolo de la casa, de la conjunción de los principios masculino (fuego) y femenino (recinto) y, en consecuencia, del amor” (1992, p. 241). O simbolismo do lar está, então, associado à ideia de refúgio e proteção. Mas se o confundimos com o símbolo da casa, incorremos num deslize ontológico: nem toda casa em que se vive é um lar, nem tudo que consideramos lar é necessariamente uma casa física. Mas a ruína da casa como símbolo de proteção talvez tenha outros alicerces.

A condição pós-moderna se funda na diluição das meta-narrativas, da perda gradativa de estruturas simbólicas que antes norteavam a vida social e a História. Isso não significa, necessariamente, a perda de uma centralidade, mas a ruína de uma centralidade unívoca. Reformulo: a centralidade supostamente deixa de ser externa, referenciada por um discurso imposto e passa a ser virtualmente a centralidade do indivíduo, esse projeto romântico que sempre esteve à deriva, mas que nunca deixou o barco. Não é de estranhar, então, que nessa perspectiva o símbolo da casa perca seu status de centro do mundo, que o indivíduo já não reconheça nela a centralidade.

Mas, sabemos, o discurso é um campo de batalha e não se pode considerar que símbolos ancestrais são esvaziados de forma linear. Por isso, ao atualizar o tema do *nóstos*, ao dar-lhe um escopo moderno, insisto nas constantes possíveis: o *nóstos*, no âmbito deste trabalho, é um retorno físico na busca de uma centralidade, mimetizada pelo cronotopo da casa. Apesar disso, esse lugar pode ser ou não hostil, e pode não ser mais fonte de equilíbrio para o mundo do herói. A tese levantada no começo deste tópico, então, pode ser questionada, uma vez que o retorno pode implicar na destruição do herói. É sobre isso que discorrerei a seguir.

5.1.1 *O Quixote e a nostalgia*

Em *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615) inaugurador do romance moderno, o herói de Cervantes realiza três saídas, ao final das quais ele regressa à sua aldeia, ainda que o faça sempre contra sua vontade, mas seguindo um acordo pré-estabelecido das regras do jogo do cavaleiro andante. O retorno para casa não é um tema no *Quixote*, pensando no tema a partir de seu caráter estruturante e globalizador, mas é um motivo que merece observação e levanta questões que servem a este trabalho. Por exemplo: a vontade do herói de voltar a casa é determinante para caracterizar um *nóstos*? O regresso para casa, numa perspectiva moderna, implica necessariamente a busca pela restauração do *status quo*? O *nóstos* precisa ser sempre um tema estruturador ou pode ser um motivo que reitera ideias do outro tema geral? Proponho uma breve leitura dos três regressos do *Quixote* para aprofundar a discussão.

Resumidamente, os três regressos de D. Quixote se dão: a) no capítulo 5 da primeira parte, quando depois de discutir com mercadores e ser machucado, o “señor Quijana” é trazido de volta a sua aldeia por um vizinho; b) no capítulo 52 da primeira parte, quando após o episódio em que entra em conflito com um pastor de cabras e com grupo de beatos, D. Quixote é posto inconsciente e, ao voltar a si, pede a Sancho que o leve de volta a sua aldeia; c) ao final da segunda parte, a partir do capítulo 66 até o 74, que correspondem à volta para casa após a derrota contra o Caballero de la Blanca Luna/Sansón Carrasco em Barcelona até a morte do Quixote.

Nos três regressos, o cavaleiro da triste figura retorna à aldeia após ser derrotado pela realidade, mas há pequenas variações em cada um deles que merecem atenção, e que me servem para refletir brevemente sobre a atualização do *nóstos*. Em primeiro lugar, a perspectiva do herói frente a suas aventuras e à sua derrota é sensivelmente diversa: na primeira partida, depois de três dias de aventuras, nas quais distorce a realidade e é atacado por ela, o “señor Quijana” fantasia também sua derrota para acomodá-la a seu sonho: diante de sua condição, imagina-se o sobrinho do Marquês de Mântua, primeira identidade que ele atribui ao lavrador Pedro Alonso, que o encontra quebrado no caminho após a luta com os mercadores, e que o leva num burro de volta a sua aldeia. Logo, D. Quixote fantasia ser Abindarráez, prisioneiro de Rodrigo de Narváez, protagonista de outra novela de cavalaria, e segue discutindo com o lavrador, que tem o cuidado de chegar à aldeia à noite, “porque no viesen al polido hidalgo tan mal caballero” (Cervantes, 2004, p. 58). O cuidado quase paternal de Pedro Alonso parece servir à condição

inicial de fragilidade em que D. Quixote se coloca ficcionalmente, como sobrinho resgatado pelo Marquês de Mântua.

Neste primeiro regresso, marcado por uma primeira “morte” — antecipadora, como no segundo regresso, da verdadeira morte que se dá ao fim do romance —, o lavrador, ao chegar à casa do “señor Quijana”, escuta a conversa entre o padre Pero Pérez, o barbeiro Nicolás e a ama, e compreende a condição de loucura do senhor da casa, motivada pela leitura dos livros de cavalaria. Nesse momento, Pedro Alonso decide entrar na fantasia do Quixote, e anuncia, em tom heroico: “— Abran vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene malferido, y al señor moro Abindarráez, que trae cautivo el valeroso Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera” (Cervantes, 2004, p. 59). Ao emular dois modelos de heróis que dependem de uma figura protetora numa condição desfavorável, a dignidade de cavaleiro de D. Quixote é preservada. Há, neste primeiro regresso, uma prevalência da fantasia sobre a realidade e um ensaio da interpenetração da ficção na realidade, grande tema da obra.

O capítulo 52 marca o fim da primeira parte e, em alguma medida, antecipa a segunda, lançada apenas dez anos depois, quando teremos a terceira e última saída do Quixote. Neste segundo regresso, é mais marcada a contradição entre a fantasia do Quixote e a resposta violenta que recebe dos adversários, além, claro, da presença do contraponto de Sancho Panza. É ele quem intervém para que o beato pare de espancar seu amo, mas esse só para quando vê que “don Quijote no bulía pie ni mano, y, sí, creyendo que le había muerto” (Cervantes, 2004, p. 525). Outra vez, uma morte simbólica surge no momento que antecede o regresso, e essa reiteração não é inocente, pois, como sabemos, o final do livro — ao final do terceiro regresso — marca a verdadeira morte do herói.

O segundo regresso também carece de algo essencial ao *nóstos*: o *desejo* do herói de voltar. Afinal, é Sancho quem sugere, quando o amo recobra a consciência, que: “volvamos a mi aldea en compañía de estos señores que su bien desean, y allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama”, no que D. Quixote responde que “será gran prudencia dejar pasar el mal influjo de las estrellas que ahora corre” (Cervantes, 2004, p. 526). Ou seja, o herói derrotado, como na primeira saída, não assume essa derrota plenamente.

Apesar disso, já não há neste segundo regresso o uso do subterfúgio fantasioso para justificá-lo. Reiteram-se as críticas aos livros de cavalaria, quando da chegada de D. Quixote a sua casa, e a primeira parte termina com a antecipação de uma provável terceira saída do cavaleiro “que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento” (Cervantes, 2004, p. 529). A narrativa de tom apócrifo, ao final do livro, dá conta da suposta

morte do Quixote, após essa terceira saída, da qual não sabemos como terá sido o regresso a esta altura, mas que é confirmada burlescamente pelos epitáfios também apócrifos com os quais Cervantes encerra a obra (Cervantes, 2004, p. 530–534).

Como sabemos, Cervantes se veria vítima também de textos apócrifos, por meio da versão da segunda parte do *Quixote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Ao tomar conhecimento dessa versão plagiária, provavelmente na fase final de escrita da verdadeira segunda parte da narrativa que publicara cerca de dez anos antes, o autor decide pôr um fim digamos mais definitivo ao cavaleiro de La Mancha de modo a não permitir continuações.

Já no “Prólogo al lector”, Cervantes faz menções irônicas e às vezes diretas à continuação do *Quixote*, escrita à sua revelia, e apresenta seu plano:

[...]esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticia destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas: que la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo. (Cervantes, 2004, p. 546)

Ora, essa variável extra-literária — o fato de a segunda parte do *Quixote* conter respostas à versão apócrifa de Avellaneda, descoberta por Cervantes quando já avançada a escrita de sua segunda parte — é determinante no terceiro regresso, pois impõe, como o autor sugere, um caráter definitivo à morte do protagonista, apenas entrevista também na forma de narrativa pouco confiável ao final da primeira parte — solução, aliás, muito mais moderna — como também afeta o andamento da última parte, considerada por muitos críticos mais extensa que o necessário, incluída de última hora (Romero Muñoz, 1998).

O terceiro regresso do *Quixote* é aquele ao qual Cervantes dedica mais espaço na narrativa. Considerando o caráter definitivo que anunciou no “Prólogo”, poder-se-ia imaginar que o empenho maior do autor seria conferir a esse retorno uma dilatação que aprofundasse a carga dramática do tema do herói vencido. No entanto, a sombra do “efeito Avellaneda” na fase final de composição do *Quixote* não pode ser negligenciada. A estrutura do último regresso é influenciada por uma vingança não entre personagens, mas entre autores: já a partir do capítulo 59, quando D. Quixote tem conhecimento da versão apócrifa, os ataques ao plagiário tornam-se um *leitmotiv* nos episódios narrados.

Apesar desse elemento extra-literário importante, um padrão se repete no *nóstos* quixotesco: D. Quixote *não regressa por sua vontade*. Esse aspecto é importante pois apresenta

uma atualização, entre várias, do *nóstos*: assim como estamos diante de um herói que não quer regressar, apresentam-se forças antagônicas que, ao contrário do que acontece no *nóstos* clássico, não tentam impedir o herói de voltar para casa, mas antes lutam por fazê-lo voltar. Dessa forma, Sansón Carrasco tenta forçar D. Quixote a abandonar sua empresa nos capítulos 12-15, quando falha ao ser derrotado, e o leitor descobre sua identidade e o plano de ludibriar D. Quixote dentro de sua própria fantasia (Cervantes, 2004, p. 657). Após a derrota, Tomé Cecial, vizinho de Sancho que ocupara o papel de escudeiro na farsa de Sansón Carrasco, conversa com o arquiteto do plano:

—Por cierto, señor Sansón Carrasco, que tenemos nuestro merecido: con facilidad se piensa y se acomete una empresa, pero con dificultad las más veces se sale de ella. Don Quijote loco, nosotros cuerdos, él se va sano y riendo; vuesa merced queda molido y triste. Sepamos, pues, ahora cuál es más loco, el que lo es por no poder menos o el que lo es por su voluntad.

A lo que respondió Sansón:

—La diferencia que hay entre esos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere.

—Pues así es —dijo Tomé Cecial—, yo fui por mi voluntad loco cuando quise hacerme escudero de vuestra merced, y por la misma quiero dejar de serlo y volverme a mi casa.

—Eso os cumple—respondió Sansón—, porque pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza, que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos. (Cervantes, 2004, p. 658).

Esse diálogo oferece um vislumbre sobre como D. Quixote lida com seu regresso, pois aqui percebemos, com o vaticínio de Sansón Carrasco, que, em sua loucura, D. Quixote nunca voltará voluntariamente para casa, pois não conseguirá fugir de sua condição de louco nem de seu desejo pela aventura. Por outro lado, esse diálogo prepara o leitor para o retorno do Caballero de los Espejos/Sansón Carrasco no capítulo 64. Ele ressurgirá na figura do Caballero de la Blanca Luna para enfrentar pela segunda vez D. Quixote, quando o vence e o obriga a passar um ano em casa, longe das aventuras.

A cena da batalha entre D. Quixote e o Caballero de la Blanca Luna acontece numa praia de Barcelona e, ao voltar ao lugar, enquanto parte, D. Quixote afirma: “—¡Aquí fue Troya!” (Cervantes, 2004, p. 1054). A referência que Cervantes propõe, conforme nos esclarece Francisco Rico, é à *Eneida*, onde se lê “(...) sem rumo certo, a chorar, deixo os portos, as praias e os campos/ onde foi Troia, e ao mar alto me entrego, exilado, com os sócios” (Virgílio, 2016, livro III, 10-11, p. 193, grifo meu). Logo, antecipa-se que o que se terá não é um *regresso para o lar*, mas uma *fuga após uma derrota*, motivo da jornada de Eneias. Então, o terceiro regresso

do Quixote retoma outro motivo, que a entrada à vida de cavaleiro andante do protagonista já anunciava: o retorno ao passado.

Em 1688, o médico suíço Johannes Hofer (1669-1752) cunhou o termo “nostalgia”, como alternativa ao termo alemão *Heimweh*, para descrever a condição de dor psicológica enfrentada por mercenários suíços por conta da distância de suas casas (Fuentenebro de Diego e Valiente Ots, 2014, p. 404–411). Mas é a *nostalgia* das aventuras, não da casa, o que caracteriza as lembranças de D. Quixote na terceira volta: no começo da saída, o agora ex-cavaleiro está decidido a retomar as andanças após seu ano de retiro forçado. De fato, o gesto de acatar o conselho de Sancho, deixando suas armas ao pé de uma árvore, é simbólico e premonitório.

No capítulo 67, D. Quixote aparentemente rompe esse movimento nostálgico, prevendo o futuro: propõe uma vida pastoril para ocupar o seu ano de retiro. Esse motivo, no entanto, já havia sido apresentado na cena de sua visita à imprensa barcelonesa (II, 62), o que é, junto com outras repetições percebidas a partir do início do terceiro regresso, indício do esforço de Cervantes em “preencher” essa barriga do retorno para casa, sem demonstrar cansaço criativo e, ao mesmo tempo, dar uma resposta à altura ao falsário Avellaneda (Romero Muñoz, 1998). Bem observado, no terceiro regresso, Sancho Panza passa por mais provações que o próprio Quixote, como vemos no episódio do castelo dos duques, quando finalmente o escudeiro aceita fazer penitência para salvar Dulcineia do encanto (II, 71). O esvaziamento dos desafios para o herói seria reflexo da obsessão de Cervantes em responder ao plagiário ou uma representação do ocaso do cavaleiro da triste figura, uma lenta preparação para sua morte? Seja uma ou outra a resposta, é certo que as críticas à extensão deste arco de volta não deixam de ter alguma razão de ser.

Se nos dois primeiros regressos D. Quixote usa de subterfúgios para diminuir sua derrota, esta não é negada no terceiro: um Quixote resignado parece sentir o peso de ser derrotado em sua própria fantasia pelo Caballero de la Blanca Luna, e é como se fosse mais significativo esse fracasso que quando o Quixote enfrentava o real, modificado pelos encantadores. Por outro lado, se é recorrente na terceira saída que os antagonistas se divirtam às custas de D. Quixote, no último regresso sempre surgirão os ataques a Avellaneda, desestabilizando, a partir do capítulo 59, os limites entre realidade e literatura de uma forma distinta da que era apresentada na obra até então (Lerner, 1998). Por isso, é justo dizer que Cervantes não quer apenas, com esse extenso regresso da terceira saída, enterrar seu protagonista, mas, principalmente, afastar qualquer possibilidade de a obra plagiária roubar seu lugar na história. É, então, dos três regressos, o mais metalinguístico e o mais afetado por fatores

extra-literários. Assim, D. Quixote é o agente utilizado por Cervantes para recuperar a integridade da autoria de sua obra prima. Não podemos colocar seu retorno, então, nos mesmos parâmetros do personagem Telêmaco, que busca a primazia e a honra da casa ao buscar seu pai, fatos explicitados *dentro* da narrativa.

De modo que, considerando a sombra avellanedesca, que contamina a composição do terceiro regresso, e a forma apressada como são compostos o primeiro e o segundo regressos, é difícil advogar para um sentido de unidade do conjunto de retornos do *Quixote*. Além disso, os signos parecem trocados: ora, trata-se de um herói derrotado (não um vencedor de uma guerra) que, contra sua vontade (não por desejo) regressa por terra (não por mar) a sua casa. Se cotejarmos as constantes do tema clássico do *nóstos* com o material literário dos regressos do *Quixote*, o que temos é algo como um *anti-nostoi* das três saídas. Mas essas afirmações só fazem sentido, no entanto, à luz de certo essencialismo, que preveja uma imutabilidade dos temas e motivos, o que já afirmei refutar. Dessa forma, o retorno para casa do *Quixote*, mesmo sem guardar quase nenhuma semelhança com o *nóstos* clássico — ou justo por isso —, o atualiza. O *Quixote*, defendendo, reinaugura o retorno do herói para casa, banha-o de melancolia, reveste-o do sabor amargo da derrota, torna-o, enfim, moderno.

Como afirmei, os *nostoi* do *Quixote* são mais um motivo que reforça símbolos do que um tema estruturador — ainda que o regresso para casa esteja marcado na forma adotada por Cervantes para as saídas do Quixote. Assim, nos três regressos do herói, em primeiro lugar, é reiterado o conflito entre a realidade e a ficção, a partir da interpretação da ficção no real, numa progressão que vai da pequena farsa do vizinho Pedro Alonso, atuando como personagem da fantasia de D. Quixote ao fingir-se do sobrinho do Marquês de Mântua e do cativo Abindarráez, passando para um conflito mais violento com a realidade, na surra que leva dos beatos que precipita o segundo retorno, até o terceiro, em que os antagonistas já estão praticamente imersos no universo de D. Quixote e o enganam, por exemplo, nos episódios do Caballero de la Blanca Luna e do castelo dos duques²⁰. Além disso, o motivo do *nóstos* também serve para reiterar e antecipar a morte do Quixote, insinuada na chegada de Pedro Alonso à casa do fidalgo, intensificada no desfalecimento do cavaleiro após o conflito com os penitentes e consumada ao final da segunda parte na morte física do protagonista.²¹ Ou seja, as mortes simbólicas ou reais,

²⁰. Claro que poderíamos, também, pensar no fator Avellaneda como intensificador da ruptura entre real e ficcional que o *Quixote* promove, mas o fator extra-literário mereceria uma análise à parte, que fugiria excessivamente do escopo deste trabalho e da função deste tópico introdutório.

²¹. Na verdade, é bom lembrar que o Quixote morre duas vezes: uma ao final da primeira parte, e outra ao final da segunda. Para um estudo sobre a segunda morte como resposta a Avellaneda, consultar Sicroff, A. A. “La Segunda Muerte de Don Quijote Como Respuesta de Cervantes a Avellaneda.” Nueva

acontecem no começo ou no fim do retorno para casa, conferindo a esse símbolo uma aura nefasta e aproximando do sentido do trágico.

O exemplo do *Quixote* antecipa, então, a perspectiva que adoto neste trabalho: o *nóstos*, nas obras romanescas que formam o *corpus* deste trabalho, é compreendido num sentido amplo, a partir de algumas constantes que não coincidem com o *nóstos* clássico. Isso porque, se já no *Quixote* não se pode recuperar aquelas constantes, a condição pós-colonial do contexto de produção desses romances latino-americanos também os coloca num espaço em que não cabe a busca simetrias. Em vez disso, trata-se de uma oportunidade de reinauguração do tema, como de fato é o que defendo neste trabalho.

5.1.2 *Galileia e a armadilha da beleza*

Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta.

Galileia, Ronaldo Correia de Brito

O narrador de *Galileia* (2008), do cearense radicado em Pernambuco Ronaldo Correia de Brito, é o médico Adonias. Ele volta na companhia dos primos Ismael e Davi à fazenda que dá nome ao romance para o aniversário do avô Raimundo Caetano, patriarca da família Rego Castro, que se encontra à beira da morte. Esse retorno implicará remexer feridas da família há muito sufocadas pelo silêncio dos homens e das mulheres que permanecem ou que partiram do solo sagrado da fazenda Galileia para sobreviverem e em tirar Adonias da zona de conforto que construiu à distância desse lugar de ancestralidade.

Conforme defendi no começo deste capítulo, considero o *nóstos* um retorno físico na busca de uma centralidade, mimetizada pelo cronotopo da casa, que pode ou não ser hostil. O regresso dos primos ao mundo arcaico de onde saíram anos antes para viver no exterior acontece numa dinâmica diferente do de Juan Preciado em *Pedro Páramo*: o filho de Dolores não conhecia Comala, logo esta pertencia a um tempo inexistente na sua memória, um tempo que foi enterrado com a mãe e que ela insistia em tentar transmitir para o filho como um legado. Já em *Galileia*, tempo e memória são atravessamentos que os primos experienciam de formas

diversas. Uma vez que em *Galileia* são três os personagens que regressam, é preciso analisar o tema do *nóstos* a partir da relação que cada um deles mantém com a fazenda de seus ancestrais.

No primeiro terço da narrativa predomina o cronotopo da estrada. Para Bakhtin (2018, p. 29), a estrada está ligada aos motivos do encontro e seus correlatos, como a fuga, a separação etc. A estrada representa um ponto de ligação e o lugar onde se dão os acontecimentos, em que o tempo “como que deságua no espaço e por ele flui (formando caminhos)” (Bakhtin, 2018, p. 218). Da mesma forma, é na estrada onde, muitas vezes, se percebe o motivo da anagnórise, ou seja de reconhecimento, e seu avesso, quando as personagens não se reconhecem e isso também tem implicações, às vezes nefastas como aquele entre Laio e Édipo.

Bastos Neto (2012, p. 112) crê numa metaforização do cronotopo da estrada em Galileia como um caminho para uma nova vida, como uma passagem do que Adonias era para um novo eu. Segundo o autor, a partir da viagem, os sentimentos contraditórios de Adonias frente ao sertão começam a aflorar, pois ali ele percebe “no mesmo espaço o tempo de um sertão primitivo, de um sertão da sua infância”. A partir da estrada, defende Bastos Neto, inicia-se a crise de Adonias, que marcará a série de mudanças que guiarão o narrador para a autoconsciência.

Tendo a concordar apenas parcialmente com o autor. Em primeiro lugar, porque, sendo um romance que começa *in medias res*, a estrada serve para apresentar ao leitor, enquanto segue a jornada, uma crise já estabelecida. Não era a primeira vez que ele retornava à região, como veremos, e os contrastes que vão sendo apresentados não estabelecem, a priori, o conflito entre o sertão de sua infância e o que encontra. Ainda assim, é inegável que a estrada representa um espaço de transição, em que Adonias vai distanciando-se de sua vida cotidiana e adentrando no mundo especial do herói.

Por outro lado, é a partir do cronotopo da estrada que o leitor é conduzido até Galileia e vai conhecendo os conflitos entre os primos. Assim, os contrastes entre o moderno e o arcaico se imbricam na paisagem da mesma forma que as fronteiras entre o sertão e a cidade se dissolvem por meio dos motivos ligados à tecnologia ou à cultura *pop* que compõem o cenário. Basílio (2009) considera que *Galileia* “inaugura um novo território mítico na literatura brasileira: o sertão contaminado de elementos da urbanidade e do pós-modernismo”. É desse lugar que a passagem do tempo e as transformações pelas quais passa o sertão são percebidas com mais detalhe por Adonias na viagem de carro.

Prossigo entre campos de futebol de areia, margens comuns em estradas do Brasil. Rapazes se atracam em cima de uma bola, índios de tacape arrasando o inimigo. Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. [...]

Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo. (Brito, 2008, p. 8)

Atravesso os sertões vislumbrando sombras negras, os restos vegetais dessa memória. Carreguei esses nomes como se fossem fantasmas, sentindo-me culpado se os esquecia. (Brito, 2008, p. 12)

Os efeitos da globalização são vistos por Adonias com sentimentos contraditórios, ora de surpresa, ora de desdém, ora de repulsa para modernidade que desfaz a paisagem que tinha na memória, ora de admiração. Mas mais do que “desfazer o mito”, a estratégia de Brito, reiterada ao longo do romance, visa a sua recriação. Eventualmente, o narrador parece mais interessado em causar o estranhamento no narratário do que viver, ele mesmo, o estranhamento. Em outros momentos, identifica-se a mesma mão pesada, algo didática, do *scriptor* sobre a narrativa, como na cena do jogo de futebol num campo de barro, cujo comentário de Adonias soa artificial e parece supor a presença de um narratário estrangeiro, para quem a explicação sociológica, de tom exótico talvez interessasse.

Por outro lado, é uma estratégia produtiva em *Galileia* a fusão entre o mundo arcaico e o contemporâneo. As referências ao cinema ou ao universo erudito retiram qualquer verniz bruto que pudesse se associar ao sertão, tão reproduzidos pelos estereótipos dentro e fora da literatura. Da mesma forma, as referências à cultura *pop* cumprem o papel de negação da condição periférica, numa tentativa de dar às personagens dos primos um aspecto contemporâneo e cosmopolita. Não por acaso, os três primos tiveram experiências fora do país, ainda que em condições diferentes, e esse repertório é incorporado, com algum cinismo, à construção da trama, não sendo apenas um dado ornamental. Brito não o faz sem propósito, mas com um objetivo díspar: o autor, inserido no século XXI, sabe da força gravitacional que o Regionalismo de 1930 ainda exerce sobre o sistema literário brasileiro, de modo que os signos que o autor utiliza em *Galileia* buscam dissociar o sertão dos *frames* que perduram na construção desse *topos* para os leitores da literatura brasileira. O projeto de Brito, em *Galileia*, é o de refundar a noção de regionalismo a partir de uma atualização cronotópica do sertão.

Por isso, em diversos momentos, às vezes com uma nota acima do esperado para as personagens, a argumentação da universalidade do sertão desempenha a função didática de descolonização do *topos*. É o que se percebe nos mini-monólogos de Ismael e Adonias ao longo do romance:

A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. Habitaram-se aos desertos de gelo,

como nós à caatinga. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol extremo, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude. (Brito, 2008, p. 59-60)

O sertão é anterior ao descobrimento. Já se fundara em Creta, no culto ao touro e na arte de domar a rês. Também se fizera sentir na Arábia das Mil e Uma Noites e em Israel, com o legado da Escritura Sagrada. O Oriente e o Ocidente se juntaram nos desertos de cá. Mouros e judeus mesclados na Ibéria continuaram se misturando com outras raças de gente, gerando a estirpe sertaneja. (Brito, 2008, p. 184)

Aqui, a sombra desse narratário ideal, para quem o *scriptor* se dirige, paira sobre Galileia como a sombra de Avellaneda paira sobre o segundo *Quixote*. Na perspectiva narrativa, a busca do narratário ideal acaba sendo um ruído, mas que não chega a ter um impacto estrutural como no *Quixote*. Esse narratário tampouco tem a mesma função do narratário implícito do *Grande sertão*, mas, apesar disso, a partir dessa interferência, constroem-se imagens que ajudam a compor o cenário do sertão.

Voltando ao primeiro ato do romance, pode-se dizer que outra função dele é aproximar o leitor do passado misterioso e trágico da família Rego Castro, antecipando a chegada a esse lugar mítico que é a Galileia. Como Rulfo, também desde o início Brito estabelece os códigos que ajudarão a revelar as chaves do romance:

Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família. Davi e Ismael consultam-me com os olhos; temem que eu desista da viagem. Não dependem de mim para continuar, mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles, desde quando tocávamos rebanhos de carneiros e feri o calcanhar, numa tarde como essa.

Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e de humor deprimido (Brito, 2008, p. 7)

Adonias repete a recusa do chamado do herói e antecipa aquilo que antevemos no *nóstos* da modernidade, no tópico anterior: o retorno para a centralidade da casa já não visa o restabelecimento do *status quo*, o herói sente a angústia deste retorno, que por vezes tem repercussões trágicas. O motivo dos fantasmas do passado, apresentado já na primeira página, sinaliza que esse retorno será permeado pelo desconforto, e mesmo o vislumbre do fim de tarde e a chuva que se aproxima não parecem bons augúrios: “[t]amanha beleza é pura armadilha”, afirma Adonias.

Pouco antes do início da ação do romance, Adonias havia feito formação na Inglaterra. Viveu até os cinco anos em Galileia, mas voltava à fazenda apenas nas férias. Posteriormente, experimentou ser médico na região, mas desistiu e voltou ao Recife, onde morava com a mulher

e os dois filhos. Apesar disso, Adonias mantém uma ligação com a fazenda, ao mesmo tempo que não quer pertencer ao lugar. Desse modo, acaba sendo um personagem desenraizado:

Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro. (Brito, 2008, p. 160)

Sua angústia não é a do Quixote, a de voltar para casa e não mais enfrentar desafios, mas a de enfrentar-se com um mundo que, ainda que tente rejeitar, parece entranhado em sua memória e em sua ontologia. Numa primeira leitura, o retorno de Adonias a Galileia potencializa seu desenraizamento, pela distância entre o mundo mítico de sua infância e a Galileia real que encontra, como esclarece um dos tios, Salomão:

Quando nos distanciamos de nossa origem, o reencontro com o passado é doloroso, quase impossível. Sempre vivi aqui. Desde que nasci olho essa casa. Ela não me assusta porque faz parte de minha vida. Não é o seu caso, Adonias. Para você ela é um fantasma. (Brito, 2008, p. 150)

Mas o retorno de Adonias não é traumático apenas pela dissonância entre o mundo idealizado e o mundo real. Por um lado, a ancestralidade de Galileia pesa pelos segredos da família Rego Castro, que guarda uma história de violência e incesto. Fica claro, ao longo da narrativa, que a repulsa de Adonias também é envolta de certa atração e culpa: “Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas” (Brito, 2018, p. 16). Ao mesmo tempo, o narrador receia que as atrocidades cometidas pelos seus parentes possam se repetir nos descendentes. Por isso, teme as origens da família, mas também seu futuro: “Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de outros mundos civilizados” (Brito, 2008, p. 9).

Adonias é, dessa forma, dos três primos, o que tem sentimentos mais conflituosos frente à casa a que retorna. O retorno de Adonias a Galileia é um retorno a um espaço-tempo do passado de sua infância (Bastos Neto, 2012, p. 118). A partir da viagem, esse passado entra em confronto com o presente e ocorre uma fusão de cronotopos que levam-no à crise. Mas em seu *nóstos* Adonias não encontra uma centralidade, pelo contrário: voltar a Galileia tira-lhe do prumo, conforme o leitor percebe pela conversa com sua mulher, e mais adiante com o primo Ismael: “Adoeço todas as vezes que venho aqui” (Brito, 2008, p. 72). Para o protagonista do cearense, como Juan Preciado em *Pedro Páramo*, a aproximação de Galileia também se assemelha a uma catábese, na medida em que se afasta da modernidade, ou do verniz de modernidade que se impôs, e se embrenha, com os primos, no mundo arcaico da terra dos ancestrais:

O celular tocou. Escutei a voz de Joana e o sinal fugiu. Odiei os dois loucos, que abafavam com seus gritos uma voz humana, uma esperança de sossego.
 — Aonde vamos? — gritei acima de todos os ruídos.
 Ninguém me respondeu naquele carro. As vozes pareciam vindas de uma barca, dos tenebrosos autos medievais:
 — Ao inferno! Ao inferno!

Ao inferno. (Brito, 2008, p. 20)

O *nóstos*-catábase de Adonias, aos poucos, vai revelando sua aversão ao universo que abandonara para viver no Recife e, mais recentemente, na Europa, longe da — repito a imagem — força gravitacional de Galileia. A distância, no entanto, como deixa transparecer a fala do tio Salomão citada anteriormente, não permite que Adonias sublime os conflitos. Por isso, eles serão reacendidos pelo retorno, em especial a tensão sexual que existe no desejo reprimido entre ele e seu primo Ismael. Esse desejo é exposto por Davi mais adiante, mas é algo que para o leitor vai ficando claro desde as primeiras páginas: “Viajamos para a Galileia, os faróis projetam luz na tela escura do asfalto, Ismael à minha esquerda, desejo tocá-lo e me contenho [...]” (Brito, 2008, p. 79). Isso nos leva ao segundo dos primos: Ismael.

Se existe um Telêmaco neste retorno a Galileia, será ele: rejeitado por todos, Ismael imita também um duplo bíblico, que tem uma ontologia similar à de Adonias: filho bastardo de Abraão, após o nascimento de Isaque, Ismael perde os direitos de sucessão, a pedido de Deus (Gn, 17:17–23). No romance, Ismael também é um bastardo, filho de Natan, um dos tios de Adonias, com uma indígena do povo kanela. Ismael foi trazido para Galileia pelo avô, que o registrou como filho, fato que cria uma configuração familiar curiosa, em que Ismael é irmão de seu pai e filho do avô. O pai biológico, Natan, rejeita-o e o ignora, de modo que a verdadeira figura paterna de Ismael é do avô. A onomástica de Brito reforça esta hipótese da influência paterna de Raimundo:

Meus bisavós haviam escolhido o nome de um patriarca para o filho, desejando que ele povoasse a Galileia, já que eles mesmos só conseguiram um herdeiro, depois de anos de tentativas infrutíferas e gastos em promessas com os santos. Mal sabiam que Abraão não fora nenhum exemplo de reprodutor, deixando apenas dois filhos, Isaac e Ismael, um eleito e outro proscrito. (Brito, 2008, p. 29)

Como o padre recusou-se a batizar a criança com um nome judaico, os pais acabaram por dar-lhe o nome de Raimundo Caetano. Leitor das escrituras, o patriarca é quem escolhe o nome de Ismael — não sabemos, no romance, o antigo nome da criança kanela —, mas, diferentemente de seu duplo bíblico, ele acolhe o neto e parece ser o único que lhe tem apreço na Galileia. Apesar disso, mestiço e sempre um forasteiro, Ismael ainda é estigmatizado e

rejeitado por todos os demais. A rejeição se aprofunda a partir de um dos episódios misteriosos do livro: o estupro de Davi, quando ele ainda é adolescente, do qual Ismael passa a ser o suspeito principal, mesmo que as pistas apresentadas apontem claramente para outro parente.

O bastardo então deixa Galileia e volta para viver com o povo kanela por um breve período, mas tampouco se adapta, conforme revela ao primo, quando já estão na fazenda do avô: “Você não imagina o que é voltar para o meio de uma gente que não é mais a sua, que não o reconhece, e você não sente nada por ela, a não ser desprezo” (Brito, 2008, p. 132). Depois de várias viagens, Ismael acaba por morar na Noruega, onde tem uma filha, mas é expulso após agredir a mulher. Seu temperamento violento é tomado por Adonias como uma herança familiar, o que nos lembra a relação entre Pedro Páramo e Miguel. Mas, num caminho diferente, Natan e Ismael parecem destinados à autodestruição, o que não chega a acontecer na ação do livro, mas é antecipado por Adonias, em tom de uma falsa premonição:

Não pretendo narrar os acontecimentos da noite em que velaram o corpo de Raimundo Caetano, e o primo Ismael exigiu uma prestação de contas. Tudo ainda acontecerá. [...] Por que as tribos se enfrentam, as nações fazem guerra, pais e filhos se odeiam? Ismael e Natan desejam se matar. (Brito, 2008, p. 233)

Brito sugere que a cobrança de Ismael talvez seja sua ruína, o que outra vez o aproxima de Juan Preciado. Mas, se assim como Adonias, sua relação com Galileia é conflituosa, ele parece destinado a ficar na fazenda, ao contrário do primo. O sertão, espaço cósmico em que os Inhamuns de Brito ecoa, é indissociável do indivíduo e quase podemos ouvir ecos de Riobaldo quando Ismael diz que:

É preciso muito tempo pra se gostar de um lugar. Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura. (Brito, 2008, p. 19).

Desse modo, onde há uma refração ao mundo de Galileia em Adonias, encontramos a resignação de Ismael, indígena aculturado e integrado à violência imposta pelo paradigma patriarcal. Por isso, Adonias afirma a seu avô, ao final do romance, que “[e]le [Ismael] é o único que sonha em morar aqui, que tem planos para a Galileia”, e completa: “[e]le foi rejeitado, mas aceita ficar” (Brito, 2008, 221). Ismael é Telêmaco, mas sem o elemento descolonial que identificamos em alguns de seus duplos latino-americanos: ele retorna para a casa paterna e procura manter o *status quo* da casa patriarcal. Mas se Ismael se coloca num polo de integração e Adonias de conflito com respeito ao universo da Galileia, o terceiro primo tem uma posição de aparente neutralidade, que esconde mais complexidade de sentimentos do que aparenta inicialmente.

Logo na proposição, Adonias coloca-se como mediador entre os dois primos, atravessados pela questão da mestiçagem, que impõe abismos intransponíveis: “A pele morena de Ismael sobressai no fim de tarde, a cicatriz do rosto, as marcas que revelam sua origem de índio kanela. Davi, o mais moço, tem a pele alva e os cabelos louros, nenhuma semelhança com o irmão”²² (Brito, 2008, p. 9). Os primos são meio-irmãos e sua relação é igualmente conflituosa. O apolíneo Davi não nasceu na Galileia e vive com a mãe em São Paulo. É o mais jovem dos três, o preferido da família, o que se nota pela forma como é recebido qual um rei enquanto conta suas façanhas como músico no exterior, das quais Adonias desconfia e que mais tarde se revelam falsas. Davi é, dos três primos, o que menos conexões demonstra ter com a fazenda, visitando-a raramente. Mas ainda que se possa assumir que Davi seria a personagem mais bem-resolvida e liberta dos grilhões do patriarcado de Galileia, sua volta, segundo Adonias, é um movimento narcísico e serve apenas “[...] para alimentar o culto que os tios celebram à sua falsa imagem de gênio” (Brito, 2008, p. 185).

Além disso, a sombra de um estupro sofrido por ele e do qual seu meio-irmão é acusado é um dos mistérios que assombram Adonias. Se levamos em conta o desejo reprimido de Adonias por Ismael, não será estranho que entre o narrador e Davi predomine um tom belicoso. Uma cena é usada como *leitmotiv*, e é lembrada pelo narrador em vários momentos do romance. Nela, a imagem de um Davi sangrando assemelha-se, ironicamente, ao motivo do cordeiro sacrificial:

Observo as carnaúbas, esguias como o corpo do primo Davi, e revejo a tarde dolorosa, ele fugindo nu, coberto apenas por uma camisa branca, o sexo à mostra, o sangue escorrendo entre as pernas. (Brito, 2008, p. 7-8)

Ao longo da narrativa, o leitor pode inferir que um dos tios, Salomão, talvez seja o responsável pelo estupro, como nesta cena, em que as pistas textuais insinuam o possível incesto:

Tio Salomão olhava o menino branco e louro de um jeito estranho. Sentia apego por ele e uma ternura que não demonstrava com nenhum outro sobrinho. Quando vinha de férias à Galileia, Davi ficava em sua casa, e foi nela onde tudo aconteceu. (Brito, 2008, p. 118)

O fato, no entanto, nunca é totalmente esclarecido, e prevalece a versão, para os parentes, da culpa de Ismael, sem que isso seja tratado diretamente durante sua nova passagem

²² A onomástica, como veremos ao longo deste tópico, pode ser uma chave interpretativa de *Galileia*, ao observarmos o diálogo com o discurso bíblico, claro já a partir dos nomes das personagens e das imagens do pastoreio da primeira cena, que remetem ao domínio ancestral do homem sobre a natureza.

pela fazenda. Ao final do romance, Adonias chega a questionar a veracidade do estupro, de forma pouco verossímil, já que presenciou o primo correndo ensanguentado.

Na verdade, o caráter fantasioso e mitômico de Davi realmente o torna um narrador pouco confiável. Dissimulado, Davi mentiu aos parentes sobre suas experiências como músico no exterior e a revelação que faz a Adonias, na parte final do livro, parece ser mais uma prova de seu exibicionismo, ainda que, com isso, arriscasse perder o *status* que conquistara entre a parentela. O arco da personagem Davi não envolve grande transformação, logo, pelo menos na superfície do que Brito permite que o leitor acesse, assumimos que o *nóstos* de Davi é pouco afetado pelo campo gravitacional de Galileia e pelos eventos que traumatizam Adonias. Já que Galileia não é sua centralidade, Davi não se vê atormentado pela nostalgia.

Apesar disso, o personagem não apresenta qualquer versão em torno do estupro da adolescência, e ela se torna um tabu, permanecendo no rol dos mistérios da família. A aparente distância do universo sertanejo e o cinismo com que Davi trata os segredos da família não o livram de encontrar-se no epicentro desse episódio de violência. Curiosamente, ao tornar-se personagem e fabulador de sua própria história, Davi demonstra estar mais inteirado dos segredos sórdidos de Galileia que Adonias, de cujas pretensões literárias ele zomba:

Pretende escrever sobre nós, mas não sabe de nada. É incapaz de tocar feridas, sujar-se de sangue. Nem parece médico, lembra mais um cineasta por trás das lentes de uma câmera. Adonias, você filma panorâmicas, grandes angulares. Os pequenos enquadramentos, os quartos escuros não lhe interessam. (Brito, 2008, p. 80)

Davi, desta forma, é portador de segredos e seu caráter hermético será reiterado ao longo da narrativa. Mas as provocações de Davi não se limitam à dificuldade de Adonias em lidar de perto com os conflitos familiares. Em determinado momento, faz um comentário com respeito à mãe do narrador, que terá repercussões na trama:

— Adonias, por que o avô escolheu esse nome pra você, querido primo? É preciso investigar. Os únicos mistérios não são os meus. Comporte-se e pare de me olhar com assombro! Olhe pra você, primeiro, o menino dividido entre o avô e a mãe, que partiu da Galileia e nunca mais voltou. Tive impulso de bater em Davi, mas deixei-o falar. Até onde iriam as insinuações dele? Continuei balançando o corpo, ao som das palavras.
— Adonias, que bela história de Édipo você possui. Quantos mistérios nessa família estranha! Não se esgotam nunca. É verdade que você pensa em escrever um livro, primo? (Brito, 2008, p.)

Neste momento da leitura, não fica claro para o leitor ao que Davi se refere. A menção à relação edípica é um eco de uma cena anterior do mesmo capítulo, quando Adonias relembra com Ismael um acidente que teve em que um espinho de macambira transpassou seu pé:

“— [...] Seu pé continua inchado?

— O tornozelo. Sou como Édipo, atravessaram um cravo nos meus artelhos”

(Brito, 2008, p. 43)”.

Ora, como sabemos, no mito de Édipo (*Oidipous*, “pés inchados”), seu pai Laio, temendo que o filho o mataria, manda perfurar-lhe os tornozelos e os liga com uma correia, para mandar sacrificá-lo (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 356). Brito parece reforçar, com isso, que seu jogo de duplos será difícil de ignorar ao longo do romance e definitivamente é uma chave interpretativa. Mas o paralelo com o acidente de Adonias, quando é socorrido por Ismael, ainda não responde uma questão crucial: se Adonias é Édipo e sua mãe, Jocasta, quem seria Laio na estrutura simbólica de duplos que Brito propõe? Quem seria o pai a ser morto para que o mito fosse reinventado ou, pelo menos, repetido?

O caminho mais óbvio seria pensar no próprio pai de Adonias, mas o marido de sua mãe é mencionado poucas vezes e sequer tem seu nome revelado. Nestas cenas, apenas referências vagas: a de como o pai obrigava a memorizar os nomes das plantas e a sua tentativa de ser médico na região, quando visitam uma antiga fazenda da família. Nada que indique uma relação conflituosa que justificasse o intertexto edipiano com o parricídio. Mas uma exegese mais atenta do diálogo entre Davi e Adonias pode lançar alguma luz ao mistério, reiterando a intertextualidade a partir do motivo dos duplos.

Vejamos: no começo do diálogo, Davi pergunta: “por que o avô escolheu esse nome pra você, querido primo? É preciso investigar.” Ainda que o conhecimento bíblico de Davi não pareça verossímil, dada a construção da personagem, Brito parece plantar uma pista: Adonias era o quarto filho do rei Davi e, depois de uma intriga familiar, em que trama contra o próprio pai, perde o direito de sucessão para o irmão mais novo, Salomão (1 Rs, 1:5-18). Há um duplo caminho interpretativo: no romance, o tio Salomão é o sábio da família, guardião da genealogia dos Rego Castro, defensor dos valores tradicionais. Apesar da afinidade entre os dois, Adonias parece disputar com ele o lugar de intelectual da família e trata com desprezo os arroubos regionalistas do ancião.

Essa chave, no entanto, ainda não parece ser a que interessa. Se há um paralelo entre o Adonias, traidor de Davi, e Édipo, assassino de Laio, nota-se um esforço de Brito no simbolismo de evocar dois filhos que, de alguma forma, voltam-se contra o pai. Essa exegese daria ao protagonista um aspecto potencialmente trágico que, na trama, não se concretiza totalmente, o que não impede a aproximação. A despeito disso, a dúvida permanece: quem é Laio assassinado, quem é Davi traído? É preciso voltar ao diálogo anterior: ao afirmar que Adonias é “o menino dividido entre o avô e a mãe, que partiu da Galileia e nunca mais voltou”,

talvez Davi deixe o subtexto de um possível incesto. Seria, então, Raimundo Caetano, um pai incestuoso, a origem de todo o mal da Galileia? Não há pistas suficientes para confirmar tal hipótese, mas é preciso insistir: para que o intertexto mítico tivesse sentido, não bastava apenas a referência a Édipo, mas àquilo que é seu destino trágico: o assassinato do pai.

No romance, há dois assassinatos: um que acontece 300 anos antes da ação do romance e outro que se dá durante o retorno a Galileia. Os dois eventos são conectados, retomando o motivo clássico da maldição familiar — lembremos da maldição dos atridas, explicitada nas tragédias que compõem a *Oresteia*. O primeiro, envolto numa atmosfera de lenda, faz parte do imaginário da família como uma mancha da violência e do potencial destrutivo que ronda os Rego Castro. O segundo pode ser compreendido como um eco do primeiro, e, como veremos, é o ponto de virada no romance, por incorporar o elemento fantástico, até então apenas insinuado. Entretanto, nenhum dos dois assassinatos, sobre os quais trataremos adiante, responde à questão sobre a qual nos debruçamos: o mistério em torno da ascendência do Édipo-Adonias. Mas se não há um assassinato literal que possa se considerar um parricídio, podemos, então, partir para outra hipótese: e se não se tratasse de um assassinato literal, mas simbólico? Tendo essa premissa em mente, podemos desenvolver outra teoria.

Percebendo que o patriarca queria morrer e que seu estado era terminal, Adonias opta pelos cuidados paliativos, o que não é compreendido pelos parentes, que o criticam, inclusive Davi:

[...] De quem você descende? Você é um filho da mãe, um herdeiro sem nenhum valor. Nem confiam que é médico. Olha o avô morrendo e deixa morrer.
 — Você não compreende nada, merdinha. Eu deixo o avô morrer porque ele deseja morrer.
 — Que estranho! (Brito, 2008, p. 210)

Mais uma vez, Davi toca no ponto frágil de Adonias, ou seja, sua ascendência “sem valor”. Adonias, tão defensor de uma superação do pensamento arcaico e patriarcal de Galileia, acaba por deixar-se levar por uma provocação das mais rasteiras, associadas à honra da mãe. É curioso, no entanto, que Davi o faça no mesmo diálogo em que põe em dúvida a atitude do primo de deixar Raimundo Caetano morrer. Ao final do romance, efetivamente, o avô pede ao neto para que não permita que o levem ao hospital e diz que quer morrer (Brito, 2008, p. 219–220). Isso reitera, numa abordagem realista, a percepção racional do médico. No entanto, em Galileia, esse cronotopo tão peculiar como Comala, o tempo mítico corre em paralelo com o tempo cronológico, e o destino das personagens parece ser antecipado pelo de seus duplos.

Ao evocar sua morte, Raimundo Caetano diz: “Morto, sou posto de lado e não atrapalho o avanço do tempo”. Cronos, o titã, deus primordial do tempo que devora seus filhos com medo de ser destronado reverbera em Laio e Davi. De fato, Raimundo Caetano vivia em concubinato sob o mesmo teto de sua mulher, Maria Raquel, com Tereza Araújo, empregada com quem tivera dois filhos. As crianças foram levadas por Raimundo para serem criadas por outras famílias, ou seja, são apagadas da vida da mãe e, simbolicamente, mortas. Ismael é registrado como filho de Raimundo e Tereza. Adonias tem uma teoria sobre a adoção: “Raimundo Caetano amava Ismael, como se ele representasse os dois filhos que arrancara de Tereza Araújo e dera para estranhos criar.” (Brito, 2008, p.111). Buscando redenção, o patriarca de Galileia parece resignado a seu destino, como o último Pedro Páramo; é um Cronos que abdica do domínio do tempo e aceita que lhe tirem a harpe com que emasculou seu pai. Raimundo, em seu ocaso, parece até ecoar uma fala de Adonias, no começo do romance:

O fim de toda caminhada pelo deserto é a água. Uma barragem no meio da travessia, com suas águas represadas. Contemplamos o milagre, deixamos que o tempo escorra quanto quiser. Problema do tempo, passe à vontade, não temos nada com isso, tudo flui desde sempre. (Brito, 2008, p. 42)

Em Adonias e em Raimundo, claro, ecoam também Heráclito, defensor da mudança contra a permanência de Parmênides, sobre a qual tratamos no começo deste trabalho ao referir-nos ao paradigma patriarcal e seu avesso utópico, o paradigma do cuidado. Cronos devorando as crias e Laio sacrificando Édipo são reverberações do paradigma patriarcal, o paradigma da dominação de que falava Plastino (2017), em que o desejo pela propriedade e a busca pelo legado se sobrepõem ao afeto. Mas diferente de Pedro Páramo, que cruza os braços por ressentimento com o povo de Comala que festejou no dia da morte de seu objeto de desejo, Susana San Juan, Raimundo Caetano simplesmente parece querer deixar o tempo fluir como um rio, abandonando a existência, ainda que reconheça: “[n]ão posso desfazer o que fiz. Gostaria, mas não posso. Meus erros continuarão depois de minha morte” (Brito, 2008, p. 220).

Nesse sentido, percebe-se um último intertexto, marcado diálogo final entre Adonias e Raimundo. Nele, Brito mais uma vez se vale do jogo dos duplos bíblicos para dar mais uma pista que talvez fortaleça a hipótese do incesto. O último filho de Raimundo e Maria Raquel chamava-se Benjamim. A criança morreu pouco depois de completar sete anos e, durante o período em que adoeceu, Raimundo “recusou-se a comer e dormir, a trocar de roupa e a pentear os cabelos. Rolava pelo chão, rezando e pedindo a Deus que não levasse a criança.” (Brito, 2008, p. 62). No entanto, após comunicarem a morte do filho, “levantou do chão, lavou-se, vestiu uma roupa limpa, penteou e perfumou os cabelos, mandou que lhe servissem uma refeição e comeu” (p. 63) Recriminado pelos parentes, Raimundo responde apenas:

— Enquanto ele vivia — respondeu Raimundo —, eu pensava que o Altíssimo se compadeceria dos meus sofrimentos e não levaria meu filho. Agora que o menino está morto, de que vale o meu jejum? (Brito, 2008, p. 63)

O paralelo, para os iniciados na Bíblia, é óbvio, o episódio em que Davi comete adultério e paga por seu pecado. Relembremos: embriagado pelo poder, o rei deseja Bate-Seba, mulher de Urias, e ordena que ele seja colocado na frente de batalha para ser morto, deixando a viúva impedida. Após o luto, Davi casa-se com Bate-Seba, que lhe dá um filho (2 Sm, 11). Deus envia o profeta Natã para repreender o rei, e fazendo juz ao perfil vingativo que adota no Antigo Testamento, o Senhor ordena que o filho, fruto da trama de Davi, morra. O trecho a seguir, por sua semelhança com a narração de Raimundo Caetano, merece uma citação:

15 Depois que Natã foi para casa, o Senhor fez adoecer o filho que a mulher de Urias dera a Davi. 16 E Davi implorou a Deus em favor da criança. Ele jejuou e, entrando em casa, passou a noite deitado no chão. 17 Os oficiais do palácio tentaram fazê-lo levantar-se do chão, mas ele não quis, e recusou comer.

18 Sete dias depois a criança morreu. Os conselheiros de Davi ficaram com medo de dizer-lhe que a criança estava morta, e comentaram: “Enquanto a criança ainda estava viva, falamos com ele, e ele não quis escutar-nos. Como vamos dizer-lhe que a criança morreu? Ele poderá cometer alguma loucura!”

19 Davi, percebendo que seus conselheiros cochichavam entre si, compreendeu que a criança estava morta e perguntou: “A criança morreu?” “Sim, morreu”, responderam eles.

20 Então Davi levantou-se do chão, lavou-se, perfumou-se e trocou de roupa. Depois entrou no santuário do Senhor e o adorou. E, voltando ao palácio, pediu que lhe preparassem uma refeição e comeu.

21 Seus conselheiros lhe perguntaram: “Por que ages assim? Enquanto a criança estava viva, jejuaste e choraste; mas, agora que a criança está morta, te levantas e comes!”

22 Ele respondeu: “Enquanto a criança ainda estava viva, jejuei e chorei. Eu pensava: Quem sabe? Talvez o Senhor tenha misericórdia de mim e deixe a criança viver. 23 Mas agora que ela morreu, por que deveria jejuar? Poderia eu trazê-la de volta à vida? Eu irei até ela, mas ela não voltará para mim”. (2 Sm, 12:15-22)

Para leitores que não são iniciados, no entanto, Brito ainda facilitará a compreensão, mas apenas depois: o paralelo só ficará claro ao final do romance, quando Raimundo revela a Adonias aquele que considerou seu maior erro:

Escute uma última história, Adonias. Depois, me deixe só e faça o que bem quiser. Quando seu tio Benjamim morreu por causa de uma cirurgia malsucedida, eu me comportei semelhante ao rei Davi, após perder o filho dele. Banhei-me, penteei-me e comi uma refeição. O menino estava morto, nada mais podia fazer. Entre os muitos erros que cometi, esse foi o que mais feriu sua avó. Ela nunca me perdoou que levasse tão a sério a imitação da Escritura. Eu parecia alegre com a perda, enquanto ela gritava feito uma louca. (Brito, 2008, p. 222)

O mistério permanece, não há qualquer revelação de Raimundo para seu neto, mas Brito parece oferecer pistas suficientes para que o leitor possa considerar o patriarca de Galileia, tal qual Pedro Páramo, a origem do mal que se espalha pelas terras da Galileia. Ao tentar reproduzir o comportamento do rei Davi, Raimundo Caetano parece incorrer em sua hamartia. Ora, qual é a principal característica de Lúcifer se não a imitação de Deus?

Ao final do romance, Adonias deixa Galileia e o avô, ainda vivo. Afastando-se do campo de influência do território amaldiçoado, o mundo parece voltar ao eixo e o herói inicia seu retorno para o mundo comum, retornando “com seu troféu transmutador da vida” (Campbell, 2007, 195). No caminho de volta, o herói já não é o mesmo: se antes Adonias dizia vir a Galileia com o peito fechado para não ser devorado (Brito, 2008, p. 138), ao final, diz: “Nunca mais fecharei meu peito, nem deixarei que a ansiedade me cegue.” (p. 236). Ainda assim, Adonias parece repetir a traição contra Davi, mas ao contrário: não deseja o reino do pai, renega-o. Neste parricídio simbólico, Édipo não mata Laio, mas aquilo que ele representa.

À medida que me afasto desse sertão dos Inhamuns sem nunca virar-me, igualzinho fez Ló quando fugia de Sodoma, ele me transmite um apelo. Tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos chamados. Se ouvires as vozes sertanejas, já não escutarás outras vozes. Melhor esquecer, seguir em frente. (Brito, 2008, p. 225)

No último diálogo entre Raimundo e Adonias, dois mundos pareciam tentar dialogar, mas a verdade é que não se reconhecem, mesmo diante da proximidade da morte de um dos dois, da mesma maneira que Teógono não procede a anagnórise antes de matar seu pai, Ulisses. Da forma como anunciara Adonias no começo do romance, Raimundo Caetano era o “último da sua espécie”, por isso, “sentiu-se condenado à morte sem direito a apelação” (Brito, 2008, p. 59). Por outro lado, o narrador deixa Galileia sem que se ponha termo à vida do patriarca, o que o torna uma espécie de psicopompo ou algoz fracassado. Adonias conduz Raimundo Caetano, seu Laio, para a morte, mas parece desistir dessa jornada ao abandonar a fazenda de seus antepassados. Apesar disso, os símbolos que usa para referir-se ao avô parecem reiterar o mal que sua existência causou e ainda causa:

A Galileia e os restos da família ficam para trás, às minhas costas. Quando vim, atravessei pelo meio da noite. Engolia um tranquilizante a cada quilômetro. Faço o caminho inverso, numa manhã de sol. O mundo reluz após vinte e um dias de chuva, tempo em que me encolhi indeciso, esperando que o avô morresse, mas ele não quis morrer. Preferiu continuar vivo, empestando o mundo com seu cheiro podre. (Brito, 2008, p. 225)

Neste trecho, talvez mais importante que a reiteração da maldade de Raimundo, é observar como o motivo do tempo circular reforça a ideia de uma jornada cósmica positiva, representada pela metáfora do dia. No entanto, há duas imprecisões na observação de Adonias:

primeiro, embora a travessia para Galileia, no começo do romance, seja narrada principalmente à noite, a primeira cena se dá ao entardecer: “Há algum tempo dirijo o carro sozinho. Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva” (Brito, 2008, p. 7); segundo, quando Adonias diz que retorna numa manhã de sol, o leitor ainda não sabe que a cena final também é noturna.

Ou seja, a aparente transformação de Adonias é apenas mais uma das etapas de sua jornada, que começou a ser empreendida sob o signo da transição, o entardecer, não das trevas absolutas. Já sabemos que não se concretiza a morte patriarca, e que Adonias ensaia seu retorno ao mundo comum com uma aparente sensação de vitória, mas nos lembra Campbell (2007, p. 215) que no retorno, o herói ainda precisa superar as últimas provações para comprovar-se senhor de dois mundos. O herói precisaria retraduzir aquilo que foi aprendido no mundo especial de sua jornada, mas nem sempre é possível encontrar uma linguagem que ressignifique o que aprendeu.

A sensação de descontinuidade e incompletude ressalta o caráter pós-moderno de *Galileia* a que se referia Basílio (2009), mas em vez da proposição de um universo aberto, retomamos a mesma ideia de circularidade fechada da Comala de Rulfo. Atravessado pelos signos do patriarcado, Adonias, Ismael e Davi não solucionam plenamente seus conflitos e a obra mantém-se aberta, mas Galileia preserva-se como uma sombra, como uma fonte perene de desequilíbrio. A vastidão do sertão é mais um símbolo da incomunicabilidade contemporânea que um motivo que emula a ameaça da natureza contra o homem.

O final de Galileia nos mostra um protagonista que, na verdade, encontra-se no limiar da compreensão do que viveu, mas essa compreensão se dá pela assunção de um estado de desnorsteio. Na praça da cidade, um Adonias embriagado e sem rumo descobre que perderá o voo de volta para casa:

A embriaguez cessa de repente. Sem a chance de partir, tudo parece sombrio e feio; o coração se tranca, a boca amarga. Os dançarinos passam cantando e arrancam o Santo dos meus braços. Tento alcançá-los, mas eles desaparecem. Sinto-me sozinho. Procuro alcançar o outro lado da praça e encontro a mesma paliçada de motos. Recuo porque não consigo transpô-la. Já não sei que direção tomar. Até bem pouco tempo, o mundo em volta de mim era compreensível e amável. Agora, seu significado me foge por completo. (Brito, 2008, p. 195)

Galileia é inescapável, circular, e a noite na praça, um lugar aberto, mas de saídas interdidas, parece mostrar a Adonias a verdade que tentava negar em seu retorno supostamente solar. O sertão dos Inhamuns, o mundo patriarcal, entorpece o protagonista, paralisa-o. “Tamanha beleza é pura armadilha”, constatara Adonias na primeira página do

romance, o que se confirma quando o narrador afunda num mundo cujos sentidos lhe escapam e o desnorтеio nega a pretensa autoconsciência que a jornada lhe proporcionara.

Há, no desnorтеio de Adonias, ainda o sentido do trágico. Eagleton (2003, P. 264) nos lembra como “é um equívoco ver a tragédia invariavelmente dependente de um momento absoluto de verdade”. De fato, nesse ir e vir, nesse titubeio de Adonias na praça das Russas, durante a festa de São Gonçalo, encontramos certo Hamlet. Ainda que a morte não o encontre imediatamente, seu pacto para salvar Ismael, sobre o qual trataremos adiante, antecipa o preço que pagará por sua hamartia: negar as origens da violência do território amaldiçoado ao que regressa e que faz parte de sua ontologia. Não em vão, as últimas palavras que Brito coloca na boca de Adonias para fechar o cronotopo de Galileia são “Já não sei que direção tomar. Até bem pouco tempo, o mundo em volta de mim era compreensível e amável. Agora, seu significado me foge por completo.” (2008, p. 236).

5.2 O CRONOTOPO DA CASA

Logo após um dos assassinatos de *Galileia*, Adonias, ferido pela culpa, pergunta: “Por que retornei à Galileia? Repito a pergunta a cada passo. Por que retornei à Galileia? Por que retornamos aos lugares que nos expulsam como aborto indesejado? O que vim fazer aqui?” (Brito, 2008, p. 143). André, narrador que Raduan Nassar ergueu em sua *Lavoura arcaica*, romance que acrescentamos à nossa análise neste tópico, parece responder a Adonias: “estamos indo sempre para casa”.

O retorno para a casa, na Antiguidade, representava um dos maiores atos de heroísmo. Após o guerreiro ter passado por todas as provações, a volta de seu corpo vivo ao lar restaurava a ordem, restabelecia o *status quo*. A casa era o espaço em que o guerreiro era o senhor e em que tinha o domínio sobre o mundo de uma forma mais perene do que a guerra e suas circunstâncias lhe permitiam. O tema do *nóstos* representava, assim, o retorno para a luz e para a vida, a fuga da morte ensejada pela guerra, o espaço de segurança suprema.

Embora a discussão sobre o conceito de casa já tenha ocupado parte de nosso trabalho, podemos complementá-la com uma abordagem que leve em conta sua relação com o paradigma da dominação. A palavra “casa”, segundo Covarrubias y Orozco (1611, p. 207), representava uma “habitação rústica, humilde, pobre, sem fundamento ou firmeza, que facilmente se desbaratava”. Ao discorrer sobre sua etimologia, o autor parecia mimetizar a pouca firmeza associada ao termo, quando defende sua suposta origem hebraica, associada ao verbo hebraico

כיס (kisá), “cobrir”, “tecer”, porque, segundo o autor, as primeiras casas eram tecidas por ramos, como tendas de campanha .

A despeito do disparate etimológico de Covarrubias, fruto de certa tradição filológica que parece tentar encontrar na língua hebraica a origem de todas as palavras, não deixa de ser produtivo aqui aproveitar essa possibilidade: a ideia de uma casa que se tece humildemente para proteger seus habitantes das intempéries do mundo exterior, mesmo diante da fragilidade de sua fundação, seria mais acolhedora do que do espaço em que os habitantes estão sujeitos a uma autoridade opressora. Isso porque *domus* é outro termo latino relacionado à casa e a ideias correlatas, como “domicílio”. “Domesticar” tem a mesma origem, ou seja, tornar o ser adequado à casa; *Dominus* —o “senhor da casa” — é aquele que tem o *domínio* sobre os destinos dos corpos que a habitam, ao redor da mesa posta nos domingos, *dominicus dies*, o dia do senhor, homônimo celestial do líder terreno da casa. *Domus, dominus*, a casa e seu senhor, que detém o poder sobre os demais habitantes e seus corpos, seu sentir, seu existir no mundo.

A casa compartilha, numa dimensão íntima, a característica de reproduzir o mundo, da mesma forma que o templo ou a cidade (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 196). A casa pode-se compreender como espaço tradicionalmente reservado às mulheres, um local privado que elas podiam considerar seu domínio, espaço de permanência e segurança, em contraste com a presença fugidia do homem, que se entrava e saía para desempenhar seu trabalho. No entanto, como espelho do mundo exterior, na casa se mimetizam, em maior ou menor medida, as relações sociais e correlações de forças que se dão fora de suas portas. Como já dissemos, no dizer de Bachelard ([s.d.], p. 22), a casa é nosso primeiro universo, aquilo que se poderia considerar o próprio cosmos, ou seja, no (micro)cosmos da casa, o paradigma da dominação — o patriarcado — encontra sua célula mais profícua e mais resistente à mudança. E se a família é a *cellula mater* da sociedade, a casa é mais o espaço de proteção desses valores do que o abrigo contra o mundo exterior. Nessa perspectiva, a casa deveria favorecer a reprodução e a manutenção do paradigma patriarcal, para que o mundo se mantivesse como sempre foi.

Na fenomenologia bachelardiana, a casa e seus espaços são como uma representação mesma do mundo interior, uma reverberação dos estados da alma. As imagens produzidas na casa formam um corpo simbólico que oferece razões ou ilusões de estabilidade ao homem (Bachelard, [s.d.], p. 30). Aqui, a construção da identidade da casa aparece num caminho inverso: não é o mundo exterior que molda os comportamentos, mas a própria vivência da casa e de seus espaços que ajuda a definir nossas subjetividades. Antes da hostilidade do mundo de fora, o acolhimento e a proteção da casa fortalecem o indivíduo para o que seria seu caminho de ser-sendo. O avesso da casa é o abandono, o perigo, a vulnerabilidade, ela é uma ideia, não

a materialização física de paredes, chão, teto, e se “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, [s.d.], p. 23), conhecer essa essência nos permitiria vislumbrar estruturas mais profundas do que seriam os sentimentos de proteção, de segurança e de acolhimento.

Esses significados simbólicos evocados por Bachelard, Chevalier e Gheerbrant, no entanto, devem ser ponderados se considerarmos a casa a partir de uma perspectiva latino-americana e descolonial. Por exemplo, a própria divisão da casa feita por Bachelard em seu *A poética do espaço* é marcadamente eurocêntrica e burguesa. Ainda que pensemos numa base fenomenológica compartilhada e na imposição do pensamento eurocêntrico nos últimos quatro séculos, como tratar o simbolismo que tem para nós o sótão ou o porão na arquitetura tropical de nosso continente? Logo, as vivências de onde parte a fenomenologia bachelardiana são precárias para nosso contexto, tocam mais a sensibilidade de indivíduos do polo dominante que a daqueles que se veem no pólo dominado, dialogam com uma visão mais metropolitana e menos periférica. Dessa forma, o movimento que parece mais produtivo em nossa análise não será de dentro do para fora, mas de fora para dentro da casa.

Supondo que o imaginário da casa é construído tanto por forças internas como externas, é importante considerar que, se as primeiras bebem na fenomenologia, as segundas atendem a uma lógica em que o discurso molda, atravessa os indivíduos-habitantes. Assim, a dinâmica entre os indivíduos da casa é uma representação, em pequena escala, das dinâmicas sociais em que esta casa está inserida. Se o “patriotismo é o último refúgio do canalha”, a casa é, como já disse, o primeiro refúgio do patriarcado, o espaço de disputa pelo domínio e preservação do *status quo*. Em um cenário assim, a casa poderia representar o espaço da segurança, mas essa análise faz mais sentido se tratamos do pólo dominante. A casa pode, na verdade, ser um espaço de opressão e silenciamento para o polo dominado. Desfaz-se, assim, o mito do espaço de domínio, porque, na verdade, ele só serve, obviamente, ao que domina.

Por exemplo, segundo DaMatta (1997), tradicionalmente, os estudos históricos e sociais no Brasil partem de uma ideia de casa como um local privilegiado, assumindo normalmente a perspectiva de famílias abastadas. Para o autor, “se a casa está, conforme disse Gilberto Freyre, relacionada à senzala e ao mocambo, ela também só faz sentido quando em oposição ao mundo exterior: ao universo da rua” (DaMatta, 1997, p. 15–16). Assim, no Brasil, a “casa” e a “rua” sociológicas distintas, o que significa dizer que,

[...]entre nós [os brasileiros], estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso,

capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DaMatta, 1997, p. 15)

Dentro do sistema patriarcal, defendia Freyre (2002, p. 856) que as influências sociais da casa impactavam principalmente a vida das mulheres, na medida em que eram submetidas a um maior isolamento, mesmo que o sociólogo atribua esse cárcere ao fato de, supostamente, as mulheres serem mais sedentárias ou caseiras. Chama a atenção, no entanto, a constatação do autor de que o sistema patriarcal seja “inimigo da rua e até da estrada, sempre que se trate de contato da mulher com o estranho”.

A oposição entre a rua e a casa, no entanto, nos abre para outro aspecto, que diz respeito à relação entre espaço e tempo. A rua dialoga com o motivo do caminho e da estrada, mas num espaço de maior controle, pois dentro da cidade. Esta, compartilharia com a casa o simbolismo de organização social em dimensão ampliada, mas que não garante a mesma segurança. A ontologia da rua implica movimento, logo, uma relação mais acelerada com o tempo. Por outro lado, a casa é um motivo que evoca uma relação com o tempo de longa duração, com a permanência e a estabilidade. Assim, é válido que tratemos a casa como um cronotopo, dadas suas peculiaridades, que demandam, do ponto de vista literário, certo ritmo no que diz respeito às ações das personagens. Neste trabalho, então, interessa-me mais observar como o cronotopo da casa é, nos romances analisados, dotado de múltiplas significações, algumas vezes contraditórias. As representações das casas no *corpus* analisado, não raras vezes evocam a hostilidade; ela é um lugar onde os indivíduos encenam ou rememoram a violência, que personifica os dramas de seus habitantes.

Já afirmei que casa e lar são conceitos que podem confundir-se, mas nem sempre são compatíveis. O que isso diz sobre as práticas sociais da sociedade onde essas obras se engendraram? Quando o cronotopo da casa não corresponde ao de lar, quando evoca não a suntuosidade e a segurança de um palácio, mas o desamparo e a melancolia da ruína, o cenário torna-se, ele também, uma personagem a que se deve dedicar tempo de análise. A forma como as casas para onde regressam os protagonistas de parte dos romances analisados nos dirá tanto da alma desses personagens como do ethos dos universos mimetizados nas narrativas. Uma casa em ruínas mimetiza o habitante em ruínas ou as ruínas do mundo de fora? Vejamos.

O *topos do locus horrendus* descreve a representação de um espaço físico ou psicológico de horror e terror no texto literário. Ainda que seja frequentemente relacionado ao romantismo, em especial a obras que margeiam o gótico, trata-se de um lugar comum que se utiliza em diferentes gêneros, desde a ficção científica distópica ao realismo mágico. O *locus horrendus* é caracterizado pela presença de elementos assustadores, macabros e grotescos, que despertam

emoções intensas no leitor e criam um ambiente opressivo e ameaçador. Essa representação visual e emocional do horror permite aos escritores explorar temas como medo, mortalidade, alienação e a fragilidade da existência humana. O topos do *locus horrendus*, ao evocar uma sensação de desconforto e perturbação, desafia as convenções estéticas e sociais, criando uma atmosfera única.

Como veremos ao longo deste tópico, as casas representadas nos romances analisados frequentemente evocam esse desconforto e essa perturbação. Ainda que nem sempre com a presença do elemento fantástico, como em *Pedro Páramo*, onde as casas visitadas por Juan Preciado são povoadas de fantasmas, esses *loci horrendi* merecem uma atenção especial. A casa que vislumbramos aqui enquanto símbolo ou motivo é constantemente associada a signos negativos, a partir dos interditos, dos silenciamentos, da opressão e da violência. São casas que se erguem e se destroem constantemente, o que torna o retorno para elas um movimento particularmente problemático para as personagens, muitas vezes com consequências trágicas. No âmbito deste estudo, a casa deve se entender menos como cenário das narrativas e mais como um *continuum* espaço-temporal que determina ações, estabelece limites e regula as interações das personagens. Ao mesmo tempo, aqui a casa tem um papel na manutenção, fortalecimento ou cristalização do imaginário patriarcal nos romances analisados. Esse aspecto mutável e temporal da casa reforça nossa interpretação da casa como um cronotopo.

Em *Pedro Páramo*, por exemplo, é curioso observar o *status* das duas principais casas do romance: a casa de Comala e o rancho da Media Luna. A primeira é o lugar onde Pedro Páramo viveu na infância e adolescência, e é evocada principalmente na unidade A, nível B, do romance (fragmentos 6, 7, 8, 10 e 12). O lugar remete a lembranças idílicas, em que os motivos aquáticos da chuva reforçam a vitalidade da Comala do passado — conforme discutimos no tópico 4.1. A casa de Comala também é o lugar onde Bartolomé San Juan e sua filha Susana se hospedam brevemente, antes de o pai voltar para as minas abandonadas de Andrómeda e de Susana seguir para seus três anos junto a Pedro Páramo, na Media Luna.

Já o rancho da Media Luna é o símbolo do poder do patriarca, e está localizado fora de Comala, ainda que não muito²³, num lugar elevado, conforme percebemos pela exegese da cena final em que Abundio *sobe* até o lugar, quando mata Pedro Páramo. A localização é simbólica, como vimos, na economia do romance, mas é afim do símbolo da casa como centro, como lugar de preservação do poder do patriarca, ainda que descentralizado da cidade, o que reforça o poder que exerce. Não em vão, apenas quando se torna cacique Pedro Páramo passa a viver

²³ No fragmento 62, uma senhora, em Comala, vê a janela acesa da Media Luna (Rulfo, 2018, p. 174).

efetivamente na Media Luna, da mesma forma que Fulgor Sedano esperava que seguiria sendo o senhor do lugar, após o vazio de poder deixado com a morte de Lucas Páramo.

A Media Luna é o lugar de domínio do sanguinário Pedro Páramo adulto, mas podemos considerar que, se considerarmos a função de desestabilização que o filho representa para universo do patriarca anterior neste momento do romance, a casa também acaba por ser o local de embate entre o *status quo* e a força libertadora ou progressista — não considerando aqui uma leitura política, mas metafísica —, representada pelo jovem Pedro Páramo. Afinal, é desse imaginário que emerge o discurso do patriarcado, ao mesmo tempo em que ele é alimentado pelo discurso que gera: Cronos precisa emascular Urano, Zeus precisa exilar Cronos para estabelecer seu poder e estabelecer-se no Olimpo. O discurso, no entanto, não é auto gerado pela casa, mas antes é construído por seus habitantes. É sobre isso que trata o próximo tópico.

5.2.1 *Minotauros e ruínas*

Em seu *Manual de zoología fantástica* (1957), Borges nos apresenta uma visão curiosa sobre a casa a partir da relação com um corpo peculiar que a habita:

La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso (Borges, 1996, p. 65).

Minos era o rei de Creta e havia prometido a Posídon sacrificar seu melhor touro caso fosse vitorioso contra os irmãos na luta pela sucessão. Apesar da vitória, oferece um touro qualquer, e por isso Posídon o amaldiçoa: primeiro, transforma o touro prometido numa besta incontrolável, além de fazer com que a rainha Pasífae se apaixonasse pela fera. Diante da volúpia, Pasífae pede ao inventor real Dédalo que crie uma vaca de madeira, com a qual ela consegue enganar o touro ao entrar e encaixar-se para o coito. Dédalo foi o alcoviteiro que possibilitou a satisfação do desejo da rainha. Voltaremos a ele em breve.

No conto “La casa de Asterión”, de *Ficciones*, Borges já havia tratado do personagem do minotauro, com um narrador em primeira pessoa. Ali, já adulto, Astério, o minotauro, observa com estranhamento a sociedade cretense, com a soberba de um príncipe que sente repulsa pela plebe. Proponho uma ampliação do universo vislumbrado no conto de Borges como um exercício útil na formulação de duas categorias que utilizarei ao longo deste trabalho: a ruína e o minotauro.

Pensemos no filho de uma rainha, Astério, que, apesar da soberba, não conhece seu, digamos, “pai biológico”, o touro branco que copulou com Pasífae. Esse abandono paterno é replicado pela atitude de Minos, que não se comunica com o filho bestial de sua mulher. O rei se serve dele apenas para vingar-se pela morte de Androgeu, o filho querido morto pelo estratagema de Egeu de Atenas. Astério é um instrumento do “padastro”, para levar a cabo seus objetivos. Quem, então, teria acompanhado a infância do monstro Astério, levantando as paredes de sua casa monstruosa? Quem o alimentou enquanto se erguia a sua prisão, sua casa também monstruosa? Dédalo, o alcoviteiro-arquiteto-inventor do labirinto.

Dédalo não é o modelo de pai exitoso, suas duas invenções mais famosas resultaram na ruína de seus filhos. Ainda assim, imagino o jovem Astério, bezerro monstruoso, reconhecendo, na face achatada do pai, a divindade. Quando surgiram os primeiros espelhos do labirinto, teria Astério percebido a disparidade entre ele e seu pai inventor? Apesar de seu sangue real, o tratamento que é dispensado a Astério não parece ser o que se dá a um membro da nobreza, ainda que lhe sejam ofertados sete mancebos e sete virgens, que devora a cada nove anos. Uma conclusão que subjaz do minotauro de Borges é o fato de ele não se reconhecer ou querer fazer com que o leitor não o reconheça como subalterno. Por isso, talvez, não percebe os direitos que lhe são cerceados, não reivindica uma condição diferente da que ocupa. O príncipe coxo dança no baile de máscaras ignora os risos da corte. É por essa ótica que tomo, numa perspectiva descolonial, o minotauro como um símbolo que se torna um arquétipo.

Para Frye (1973), o símbolo é uma entidade universal e arquetípica que transcende as obras literárias individuais. Ele acredita que os símbolos são unidades básicas da literatura e estão ligados a imagens ou ideias recorrentes. Esses símbolos funcionariam dentro de uma estrutura narrativa e ajudariam a revelar os temas e significados subjacentes presentes nas obras literárias. Para ele, o símbolo é “qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica” (Frye, 1973, p. 75). Naturalmente, essa visão essencialista é problemática, já que um símbolo pode transcender o significado e depender da interpretação que, por sua vez, dependerá de certa predisposição (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. XVIII). O símbolo pode ser apreendido a partir de diferentes aspectos, de modo que, ao concentrar-nos apenas na existência de padrões arquetípicos e estruturas narrativas inerentes, tendemos a negligenciar a complexidade e a multiplicidade de significados que emergem do texto literário, principalmente numa condição pós-colonial em que outras visões de mundo deveriam ser incorporadas.

O símbolo é mais fugidio e está sempre pendente de um duplo movimento: por um lado, prevalece pela reiteração de significados profundos que veicula, normalmente difíceis de serem

captados pela linguagem mundana, mas também pela transformação e pela reinvenção das subjetividades. O símbolo, na verdade, é uma entidade instável e mutável, cujo significado é sempre subjetivo e dependente do contexto; por isso, está envolto em múltiplas camadas de significados e é constantemente desconstruído e reinterpretado pelos leitores. É essa perspectiva que adoto neste trabalho.

De igual maneira, me refiro aos arquétipos como imagens primordiais, símbolos comunicáveis que permitem identificar padrões ou modelos recorrentes que transcendem culturas e períodos de tempo. Mas mesmo representando ideias, personagens ou situações com significados profundos e duradouros, os arquétipos estão sujeitos às mesmas flutuações de significado de qualquer símbolo. Ainda que sirvam como elementos fundamentais na construção narrativa, fornecendo estruturas e referências simbólicas que ressoam com os leitores em diferentes contextos, em sua apreensão não se deve ignorar aspectos históricos e sociais que, ainda que não rompam totalmente as raízes simbólicas que os fundamentam, lhe podem alterar a compreensão.

Voltemos então ao minotauro: o monstro simboliza um estado psíquico de dominação perversa, e sua ocultação no inconsciente do labirinto está associada ao recalque. Numa leitura psicanalítica, os sacrifícios ao minotauro são, ao mesmo tempo, subterfúgios e mentiras para acalmá-lo e novos erros que se acumulam (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 611). Mas se o minotauro grego normalmente é lembrado como o monstro que foi morto pelo herói Teseu, no minotauro borgiano enfatiza-se outro aspecto: sua natureza *dual*. Besta e homem, príncipe e prisioneiro, deus e mortal, o brutal minotauro de Borges: é um filho aprisionado na casa construída por um pai postiço (Dédalo) a mando do padrasto (Minos), depois de ser abandonado pelo pai (Touro Branco) e afastado da mãe (Pasífae), desejoso por encontrar seu algoz (Teseu). Seria um paciente psicanalítico e tanto. Mas, por sua condição híbrida, habitante de dois mundos, o minotauro me serve como arquétipo para a condição latino-americana de que falava Santiago (2019, p. 29), porque “[e]ntre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião”, o minotauro devora suas vítimas enquanto sobrevive até a chegada de seu redentor. Por isso, a ilusão de grandeza de Astério, sua repulsa pelos plebeus, a despeito de sua condição de cativo, lembra esse o misto aporofobia para com as classes subalternas locais, altivez e submissão frente à cultura europeia ou, mais recentemente, à cultura norte-americana, que nutre a burguesia latino-americana. Como vejo, as contradições do minotauro residem, em parte, por ele ser essa criatura que não pertence a nenhum lugar (o entrelugar) e por isso se vê aprisionado num local feito para não se encontrar uma saída, um labirinto.

O labirinto é uma encruzilhada multiplicada, que leva a todos os lugares e lugar nenhum; no conto de Borges, trata-se de uma casa feita para que não seja conhecida efetivamente, uma casa em eterna construção, pois feita para iludir a memória de seus habitantes, para deixá-los paradoxalmente à deriva num universo fechado, afinal, a casa “[e]s del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (Borges, 2016, p. 227). O labirinto do Astério borgiano é uma casa que não serve ao propósito de casa, mas que o príncipe nega ser prisão: “¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?” (Borges, 2016, p. 226). Pela experiência de decadência, destruição e colapso que evoca, o labirinto bem poderia ser uma ruína.

A ruína, como arquétipo, representa um estado de desintegração e deterioração, tanto física quanto simbólica. Evoca sentimentos e ideias que se relacionam com algo vivido mas que perdeu seu calor vital, que ainda existem, mas sem a utilidade e função que antes desempenhavam; estão saturadas pelo passado — assim como o cronotopo do castelo, para Bakhtin (2018, p. 221) —, mas evocam uma realidade destruída pela passagem do tempo e, por isso, são um símbolo inorgânico equivalente à mutilação (Cirlot, 1984, p. 506).

As ruínas despertam um sentimento de perda, do passado que não pode ser recuperado, da transitoriedade da existência humana, ao mesmo tempo que expressam a fragilidade da ordem estabelecida e a inevitabilidade da mudança. A visão da ruína pode trazer sentimentos de melancolia, nostalgia ou até mesmo uma sensação de beleza decadente: nela, a percepção tradicional do tempo linear é desafiada, é um cronotopo em que, efetivamente, fundem-se os tempos. A ruína nos lembra da impermanência e da transitoriedade da vida, de modo que também pode ser vista como uma oportunidade para a reflexão e para a transformação. Isso porque essa ruína não se resolve pela fusão apenas do passado e do presente: penso na ruína como um cronotopo, principalmente, prenhe de futuro, onde, a despeito da aparente destruição, a vida prolifera nas plantas que rompem a ardósia, a argamassa, o concreto, nos animais que preenchem os espaços de novos significados para além do antropoceno. A ruína incorporaria, assim, uma terceira dimensão temporal, a que está impregnada de esperança, mas não a dos colonizadores: aquela que nasce da possibilidade não de explorar, mas de construir vida sobre os escombros. A superação do paradigma patriarcal pelo do cuidado.

Confrontar a ruína é restabelecer pontos de partida, novas configurações para o real. Ainda que as ruínas do labirinto de Borges se refiram a Astério, poderiam referir-se a nós, os minotauros, os mestiços latino-americanos, habitando o *entrelugar*. E se a ideia de América é uma construção europeia que nunca se concretizou em sentido totalizador, proponho outro conceito, mais promissor: essa casa monstruosa feita de memórias em ruínas que chamamos América Latina, de múltiplas encruzilhadas, nosso labirinto, é nossa *Ruinamérica*.

Ruinamérica como um cronotopo que funde tempos — passado, presente e futuro —, constitui-se pela aceitação de uma condição precária, fragmentária, contraditória, mas assustadoramente mais coesa. É *precária*, como o motivo da ruína, em que se vislumbra um passado desolado, mas não se nega a busca da beleza e da potência do porvir. É *fragmentária* porque não se pretende totalizante, urde-se por meio de motivos locais, como a diluição do *locus horrendus*, da casa hostil que parece expulsar seus habitantes em escala continental, mas que se mostra como oportunidade de inaugurar um novo olhar. É *contraditória* porque aceita a condição dúbia do minotauro, nesse estar dentro-fora da casa monstruosa, não como defeito grotesco, mas como fortaleza. Contraditória, fragmentária e precária, a Ruinamérica é *coesa* porque não se pretende uma chave de interpretação universal. O minotauro, escritor latino-americano, assimila a carne dos mancebos e donzelas europeus, mas consciente de que não se trata de antropofagia, já que minotauro e homem são espécies distintas. A húbri de Astério não é sua hamartia, mas a forma de se impor diante da plebe de cara achatada que o rejeita.

Elenco, então, algumas perguntas que podem ser nortes: como, nas obras que compõem nosso corpus, o discurso patriarcal reverbera nas paredes dessas casas literariamente construídas? Quanto desse som volta às paredes e ajuda a construir/destruir a casa que seguimos erguendo, a despeito da literatura, nessa Ruinamérica? Ajusto a bússola, encontro mais nortes: como as representações dos habitantes dessas casas monstruosas são atravessadas pelo paradigma patriarcal? Um novo ajuste, pequeno, mas essencial: como o retorno à casa, a busca pelo pai ou por atender a suas demandas, no micro-universo de cada romance que compõe o *corpus* deste trabalho, são representações da volta a um espaço de domínio do discurso patriarcal ou o refutam? Mais: como as implicações e consequências que recaem sobre os minotauros, digo, os filhos, representam, num universo expandido, as relações conflituosas que impõe a condição pós-colonial?

E se a imagem final de *Pedro Páramo* é a inorgânica imagem do corpo do patriarca “desmoronando como si fuera un montón de piedras” (Rulfo, 2018, p. 186), retomo a imagem da casa em ruínas — Ruinamérica — como esse *locus horrendus*, essa casa monstruosa — mutilada — construída a partir das ações de seres também monstruosos. O retorno a essa casa — também a pátria, a memória — é esse pedregoso percurso, conforme veremos adiante quando nos aprofundemos na análise das obras que compõem nosso *corpus*. Guardemos, então, essas duas ideia-força: a do *minotauro*, o mestiço entre homem e touro, o civilizado e o selvagem, o oximoro de cascos, metáfora para a condição do escritor pós-colonial; a imagem precária da casa monstruosa, a Ruinamérica, de paredes moventes, labirinto que nos escapa e ao qual, apesar de tudo, regressamos.

5.2.2 *As casas de Comala*

Em *Pedro Páramo*, o cronotopo da casa é apresentado a partir de distintas perspectivas, por meio de acúmulos simbólicos que ajudam a construir o cenário da cidade de Comala. A chegada de Juan Preciado ao povoado fantasma onde vivera seu pai revela casas humildes e empoeiradas, quase em ruínas, que ele vai ocupando na medida em que é acolhido pelas almas dos antigos moradores ou aprofunda sua loucura. As casas de Comala guardam memórias. “Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron y nadie ha regresado por ellos” (Rulfo, 2018, p. 80), diz Eduviges Dyada, a primeira a receber Juan Preciado em Comala. Ela tem um papel de guardiã dessas memórias, o que parece justificar seu encontro com o filho: afinal, a busca pelo pai é também a busca pela memória. E ainda que se mova inicialmente pelo desejo de justiça e de reparação, Juan Preciado é levado por essa busca pela identidade. Mas Juan Preciado não deixa móveis na casa de Eduviges, não os leva, aliás, a Comala. Os móveis representam um passado, algo a ser preservado, o que o filho não traz: sem passado, enterrará também seu futuro no mundo patriarcal de Pedro Páramo.

As memórias guardadas por Eduviges são histórias de tormento, tortura e morte, como revelará Damiana Cisneiros, que aparece para Juan Preciado logo após o espírito de sua anfitriã desaparecer. Ao questionar se Damiana ouvira gritos na casa, ela esclarece: “Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo” (Rulfo, 2018, p. 102). Toribio Aldrete era um proprietário local, primeiro a ser assassinado pelo capataz de Pedro Páramo, Don Fulgor, e seus homens a pedido do patrão, por conta de uma disputa de terras, quando da ascensão do futuro senhor de Comala.

Juan Preciado então deixa a casa de Eduviges após ser convidado por Damiana Cisneiros para a Media Luna, onde diz viver. No caminho, Damiana fala das vozes fantasmais que estão aprisionadas no povoado: “Este pueblo está pleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras” (Rulfo, 2018, p. 109). Os ecos dos espíritos estão na cidade (“debajo de las piedras”) como nas casas (“en el hueco de las paredes”), ou seja, casa e cidade são indissociáveis, e a experiência de Preciado na casa de Eduviges se repetirá nas ruas de Comala, onde o filho seguirá sendo assombrado não pelo fantasma do pai, como Hamlet, mas por aqueles que foram vítimas de Pedro Páramo.

Ainda que Damiana afirme viver na Media Luna, ela e Preciado nunca chegarão à antiga casa de Pedro Páramo. Durante o trajeto, ao questionar se sua interlocutora estava viva, Juan se encontra “solo en aquellas calles vacías”. A imagem das casas, nesta cena, é de desolação e desamparo: “Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de

la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes, prevenidos” (Rulfo, 2018, p. 111). As casas, desta forma, não oferecem proteção alguma e Juan Preciado passa a ser acossado pelo alarido de vozes de tempos distintos de uma Comala que já não existia.

As casas hostis de *Pedro Páramo* evocam então o *locus horrendus*. Se para Bachelard ([s.d.], p. 23) “a casa abriga o devaneio, [...]protege o sonhador, [...]nos permite sonhar em paz”, o espaço da casa é onde os pesadelos de Juan Preciado precipitam sua loucura, na casa dos irmãos incestuosos que sua imaginação produz, segundo o próprio Rulfo (2018, p. 256). O pesadelo de Juan Preciado na casa dos irmãos edênicos é plasmado pelo corpo de terra do irmão de Donis, cujo nome não é mencionado, como se esse corpo se fundisse à própria casa e mimetizasse o sofrimento que encerrava: “El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo” (Rulfo, 2018, p. 124).

Assim, a casa onde acontece o encontro com os irmãos edênicos é o oposto do que propõe Bachelard ([s.d.], p. 23): não é onde acontece a integração dos pensamentos, das lembranças ou dos sonhos por meio do devaneio, nem poderia sê-lo, pois trata-se de uma casa estrangeira, aliás, estrangeiro é Juan Preciado na cidade como um todo, porque ainda que falemos de um retorno para a casa paterna, o filho nunca conheceu o lugar. Não há, por outro lado, nenhuma descrição da casa onde viveu Juan Preciado com sua mãe, o que o torna um personagem sem raízes claras, o que justifica que seu deslocamento de Sayula a Comala não seja doloroso. Esse aspecto, no entanto, não parece ser relevante, já que o sentimento de pertencimento não livrou os moradores de Comala da maldição de seu patriarca. Ainda assim, o fato de não estar ligado a nenhum lugar intensifica a condição de deriva pela qual Juan Preciado é submetido em sua curta permanência na cidade-fantasma.

A propriedade da Media Luna, como já dissemos, é a fazenda pertencente à família de Pedro Páramo, e que ele toma posse depois da morte do pai. É o espaço de autoridade patriarcal: é apresentada a Juan Preciado por seu meio-irmão Abundio, antes de ele revelar que em Comala não vivia ninguém, e que Pedro Páramo estava morto havia muitos anos. Dessa forma, a materialidade da Media Luna é evocada antes da imaterialidade dos moradores e do próprio pai. A ida de Pedro Páramo para a Media Luna é simbólica. Coincide com o amadurecimento do filho, como sua entrada para o mundo adulto. Pedro Páramo, já em seu primeiro encontro com o capataz, em que tem que tomar as primeiras decisões como novo senhor da fazenda, revela seu temperamento violento e pragmático ao lidar com os adversários. O filho assume o lugar do patriarca. É, agora, o dono da casa, o dono de todos os destinos de Comala. E a Media Luna é o lugar onde esse destino será selado.

Diferente da abordagem dada às casas de Comala por onde passa Juan Preciado, não há grandes descrições da Media Luna. A construção da atmosfera tensa do lugar é dada a partir das interações que acontecem ali, ou dos eventos que remetem ao lugar. É na Media Luna onde se tramam assassinatos dos inimigos, mas é para onde o cavalo de Miguel Páramo segue voltando após a morte do único filho assumido pelo patriarca; é onde sofre Dolores Preciado o desprezo do marido e é também onde, ao final de sua vida, volta louca Susana San Juan, o grande amor de Pedro Páramo, mas também onde a velam; é onde, finalmente, morre Pedro Páramo esfaqueado pelo seu filho bastardo Abundio. É, então, um *locus horrendus*, mas sem os lugares comuns descritivos: é pela ação das personagens que a atmosfera hostil se assenta.

5.2.3 *Um conto de duas casas: Galileia e Lavoura arcaica*

No romance de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975), o tema do retorno à casa assume uma nova configuração. A suposta premissa inicial é que André, um filho que não se ajusta ao mundo patriarcal e opressor do meio rural em que vive com sua família, atormentado pelo amor incestuoso que alimenta por sua irmã Ana, palíndromo inescapável de sua ruína, foge da casa paterna e vai morar em uma cidade vizinha, onde tenta superar ou sublimar o peso da culpa — tema central do romance, como se vê pela epígrafe de Jorge de Lima que o antecede²⁴ — pelo desejo que sente pela irmã.

Aparentemente, como Juan Preciado, André tem o primeiro impulso de fugir de seu destino de entregar-se à paixão proibida, e por isso foge da casa — movimento reverso ao *nóstos*, ou seja, sua anti-jornada. Nisto, André confirmaria os passos da jornada do herói de Campbell, pela recusa do chamado (2007, pp. 66–74). Por isso, a primeira parte do romance, “A partida”, envolve um duplo movimento de narrar o estado atual do autoexílio na cidade vizinha e rememorar o passado na fazenda. Mas se na cena inicial de *Pedro Páramo*, Juan Preciado-Hamlet vacila entre a inação e o movimento, ou seja, “ir ou não ir a Comala”, em *Lavoura arcaica* o filho está absorto em seu universo e não parece haver o desejo de voltar para a casa paterna, que como veremos adiante, será para o filho um *locus horribilis*. Em vez disso, André entrega-se ao prazer solitário, mas angustiado:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa

²⁴ “Que culpa temos nós dessa planta da infância,/ de sua sedução, de seu viço e constância”, trecho de *A invenção de Orfeu*.

branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; [...] (Nassar, 2002, p. 9)

Se a estrada é o primeiro cronotopo tanto em *Pedro Páramo* como em *Galileia*, em *Lavoura arcaica* a ação se inicia num quarto de hospedagem. É nele que o protagonista e narrador André se masturba, um pouco antes da chegada de seu irmão, que vem buscá-lo na “velha pensão interiorana” onde o filho pródigo se hospedara e se rendera a seus desejos depois de deixar a opressiva casa paterna. O quarto de hospedagem é um motivo que parece se opor ao da casa, dada a transitoriedade e a impessoalidade que evoca.

No entanto, Nassar imbui este quarto de um sentido de sacralidade — “quarto catedral” — que, hereticamente, parece contrapor-se à sacralidade da casa paterna, oposição que, como veremos adiante, é uma das estratégias de individuação de André, ainda que com motivos que, à essa altura do romance, não são claros para o leitor. Os primeiros “objetos consagrados” do quarto são os “objetos do corpo”, porque o quarto da pensão é o espaço em que entramos na intimidade do protagonista. Ali, André devaneia — conceito caro a Bachelard — mas sua mente não está separada de seu corpo, com o qual o protagonista se põe em contato. A cena também estabelece uma sacralização da sexualidade, por meio de metáforas que remetem a motivos da natureza — “caule” (pênis), “rosa branca do desespero” (sêmen) — (Abboud, 2016), instituindo uma cosmogonia particular que se opõe à tradição conservadora representada pela figura do pai e mimetizada pela casa.

Além disso, a seleção dos elementos caracterizadores do quarto estabelecem sua ontologia: é inviolável, é individual — é também sagrado, se consideramos o substantivo catedral como qualificador. A cena da masturbação, dessa forma, é também oposição ao sufocamento do desejo incestuoso que André alimentava também na casa paterna, como se verá adiante no romance. O estatuto do quarto, assim, consagra um cronotopo de letargia solitária, que se opõe a outros símbolos que estarão ligados à casa paterna, como a disciplina, o trabalho e a coletividade castradora, representada pela família: “[o] amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários” (Nassar, 2002, p. 22), afirma o irmão Pedro a André, tentando convencê-lo a voltar para casa.

No entanto, a ontologia do quarto é quebrada ainda na primeira cena, com a chegada do irmão Pedro, para levá-lo de volta:

[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; (Nassar, 2002, pp. 9–10)

Os dois trechos são claramente antitéticos. Primeiramente, o orgasmo (Eros) funde-se à proximidade da morte (Tânatos) que a volta à casa, na obra, representará. Em segundo lugar, estabelecem-se os primeiros símbolos do conflito que norteará o romance: a individualidade febril do quarto, consagrado ao corpo, e a coletividade opressora da casa, que impõe um rigor espiritual inalcançável ao protagonista. Nesse sentido, Nassar antecipa o fracasso deste Telêmaco: André falhará em estabelecer sua cosmogonia do quarto — inviolável, individual e sagrado — e isso fica claro com a chegada do irmão, que torna nulas as adjetivações da primeira frase — não é mais inviolável, pois o irmão bate à porta; não é mais individual, pois, o chamado do irmão é o chamado da família; não é mais sagrado, posto que o sacro para André é seu culto ao corpo, herético aos olhos da família.

A família, reflexo da casa em *Lavoura arcaica*, não é uma junção de indivíduos, mas uma falsa abstração coletiva, manifestada e moldada, na verdade, pela vontade do pai. No discurso que parte dele, a sobrevivência da família e da casa dependia da veneração aos laços de sangue, “do amor, da união e do trabalho de todos”, e da obediência à autoridade patriarcal. Por isso, não há espaço para a vacilação ou para o erro, como fica claro na argumentação de Pedro: “bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás” (p. 21). A casa coletiva e opressora se opõe, assim, ao quarto individual e inviolável aos olhos dos outros membros da família para os erros a que cada um estava sujeito, segundo Pedro, que insiste:

[...]estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever (Nassar, 2002, p. 23)

Nesse sentido, a casa e seus habitantes se confundem, mas também se perdem as individualidades sob o argumento falacioso do patriarca. Parece clara, então, a relutância de André em voltar com o irmão Pedro para a casa paterna, um lugar em que os devaneios e desejos ocultos do filho são um crime contra a indissolubilidade da autoridade do pai. Apesar disso, André, o filho torto, o epilético, aquele que “traz o demônio no corpo”, é mais sintoma de uma doença que vítima do discurso patriarcal, como analisaremos adiante.

O chamado da família de volta para a casa precipitará, como sabemos, a tragédia que cairá sobre seus habitantes. Como um corpo coletivo e indissociável, é justificável que essa voz se apresente como um coro, cujo arauto é Pedro. Dessa forma, o irmão não é um indivíduo, mas

a representação de um eu coletivo materializado pela família, cuja influência é dubiamente opressora, como se percebe pela seleção vocabular da imagem: “senti a *força poderosa* da família *desabando* sobre mim como um aguaceiro *pesado* enquanto ele dizia ‘nós te amamos muito, nós te amamos muito’”(Nassar, 2002, p. 11) (grifos meus).

O uso do pronome em primeira pessoa do plural, em vez de uma enunciação no singular, ressalta a necessidade que a família tem de recuperar o membro desgarrado, de modo a retomar a inteireza do domínio, ao mesmo tempo que apaga as marcas de individualidade de seus membros. Ainda que Bachelard defenda que todo espaço habitado guarda a essência da noção de casa ([s.d.], p. 22), o quarto da pensão interiorana opera como um casulo de proteção contra essa “força poderosa”, que chama o indivíduo André para unir-se a esse ser monstruoso feito da carne de todos que habitam a casa do pai.

Por outro lado, a opção pela primeira pessoa do plural parece ocultar o fato de que Pedro vem à procura do irmão sob a ordem do pai. Se Crises busca o corpo da filha, não é Iohána quem busca André: o abismo entre os dois é tão grande que é preciso um demiurgo, um intermediário entre o luciferino filho e o divino pai, em seu reino arcaico. Pedro, assim, representa o ponto de contato entre o mundo opressor, ao qual ele se submete e integra, e o mundo do irmão, que se contrapõe, por um lado, pelo desejo de liberdade e, por outro pelo temor que nutre pelos crimes que julga potencialmente cometer: o incesto. Mas o papel de embaixador que Pedro exerce é reconhecido por André:

“(ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.” (Nassar, 2002, p. 18)

Já entendemos que a inviolabilidade do quarto-catedral é maculada pela presença do irmão, mas no trecho a materialidade da casa paterna substitui o quarto da pensão, a catedral é coletiva, mas não é mais uma catedral consagrada ao corpo, à carne: a catedral erigida pelo pai é inorgânica, de cal e pedra. Mais uma vez, o retorno ao inorgânico, a pulsão de morte freudiana, subjaz das imagens evocadas pela casa. Quando os dois estão frente a frente e há “um espaço de terra seca” que os separa (Nassar, 2002, p. 11), a imagem reforça a percepção de André dessa ancestralidade árida e mineral.

Na verdade, o narrador André parece retardar o momento em que terá que falar desse lugar, pois no segundo capítulo evoca lembranças da “modorra das tardes vadias da fazenda” no sítio do bosque em que o protagonista “escapava aos olhos apreensivos da família” (Nassar, 2002, p. 13). A antiga casa do avô foi abandonada quando a família se transferiu à nova (Nassar,

2002, p. 157). Müller (2011, p. 102) contrapõe o anônimo quarto de pensão a essas duas construções que existem dentro da fazenda da família de André, mas sucedidas temporalmente e ocupadas de forma distinta. Ainda que a assertiva seja precisa, ao delimitar a austeridade que distingue esses dois territórios cronotrópicos, proponho haver alguma conexão entre a casa velha e o quarto da pensão. Isso justifica porque, no segundo capítulo, André se refere a esse segundo espaço.

Dotada de grande simbolismo erótico na obra, a casa grande mantém uma clara relação de segurança e de intimidade com o quarto que acabara de ser violado com a chegada do irmão, pois relaciona-se à infância de André. O sítio do bosque é, para André, seu *locus amoenus*, e se instala na memória do filho a partir de lembranças lascivas, talvez porque seja também o espaço onde a paixão incestuosa por Ana ganha corpo. Não por acaso, a casa velha é um dos lugares onde a irmã Ana se recolhe após a partida de André, isolando-se do resto da família: “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha;” (Nassar, 2002, p. 39).

A casa velha, da mesma forma que o quarto da pensão, é um espaço no qual André devaneia e se coloca em contato com seu corpo, contato interditado pela moral conservadora da casa paterna. André rememora este espaço com imagens que reiteram sua condição de ruína:

[...]devolvendo às origens as raízes dos meus pés, me desloquei entre ratos cinzentos, explorei o silêncio dos corredores, percorri a madeira que gemia, as rachas nas paredes, janelas arriadas, o negrume da cozinha, e, inflando minhas narinas para absorver a atmosfera mais remota da família, ia revivendo os suspiros esquálidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranqüila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas; (Nassar, 2002, p. 93)

Lembremos do motivo da ruína: nela, passado e presente se confundem, mas o que a fazia viva foi inutilizado pelo tempo. Logo, a casa velha não ameaça porque sua ontologia é a deterioração do poder ancestral; ali, o patriarca emasculado, Urano indefeso diante da foice de Cronos, nada faz para impor sua vontade. Por isso, ainda que atravessada pela imagem da ruína, André sobre a casa velha diz: “me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura;” (Nassar, 2002, p. 93).

Pode-se afirmar que a casa velha está ligada a um “mundo de comunhão infantil” do qual André não quer se desvencilhar e, no plano simbólico do romance, é “o espaço telúrico, do devaneio e dos desejos, onde André reviveria as carícias exageradas da mãe e veria germinar seu amor proibido por Ana, mobilizando fortemente as lembranças do narrador” (Müller, 2011,

p. 105). Ao mesmo tempo, esse território é menos vulnerável à tensão geracional implicada na rebeldia de André, porque alicerçada num tempo em que o discurso patriarcal seria mais facilmente absorvido. Apesar disso, a casa velha potencializa os devaneios sexuais de André, o que, como veremos, tem a ver com o fato de, diferente de uma primeira leitura, o filho ser mais integrado à violência representada pelo universo patriarcal do que quer expor em sua narração. Mas não nos antecipemos.

O tempo referencial da ação do romance, ainda que não seja explícito, parece representar um momento de transição, em que o corpo coletivo familiar, unificado pela figura do patriarca, cede lugar ao desejo pela individualidade, personificado por André e, mais adiante no romance, pelo irmão mais jovem, Lula. Dessa forma, a casa velha, por estar ligada ao mundo infantil, quando o confronto inexistia, pelo menos conscientemente, dilui o tensionamento encenado na casa onde a família vive.

A casa nova é um cronotopo que se relaciona com o momento presente da ação do romance e por isso sua ontologia mimetiza o conflito imediato do narrador. Comandada por Iohána, o pai rígido cuja severidade sufocava o filho, a casa nova é a personificação da opressão: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai”, porque nos sermões que professava à mesa para uma família silenciada por sua autoridade, Iohána, o patriarca, impunha sua vontade: “era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo (...)” (Nassar, 2008, p. 43).

Há, então, em *Lavoura arcaica* clara oposição entre essas duas casas, com estatutos diferentes, assim como vimos em *Pedro Páramo* entre a casa de Comala e a Media Luna. Em cada uma das obras, entretanto, a relação entre as duas casas é diversa. Em Rulfo, da elevada Media Luna emana o poder patriarcal, e sua ocupação pelo jovem Pedro Páramo é um rito de passagem à vida adulta. Em Nassar, a casa nova não se concretiza, na ação do romance, em um território de domínio para o narrador, posto que André se coloca do lado oprimido, o que, como veremos, não chega a ser verdade. Por outro lado, em *Pedro Páramo*, a casa de Comala também é um espaço de devaneio, como a casa velha de *Lavoura arcaica*, e como ela, também está impregnada de erotismo juvenil²⁵.

²⁵ Lembremos que é na casa de Comala onde temos acesso às primeiras lembranças de Pedro, no banheiro, pensando em Susana. Ainda que não fique explícito, a reclamação da avó de que ele passava muito tempo ali (Rulfo, 2018, p. 82) pode sugerir o motivo da masturbação, presente também no começo de *Lavoura arcaica*.

Dinâmica semelhante observamos ao voltar a *Galileia*. Conforme a descrição do território feita por Ronaldo Correia de Brito, esta é a configuração da fazenda onde se dá boa parte da ação do romance: “[...] a casa do avô ao centro, as casas dos tios Natan, Josafá e Salomão em volta, e a sombria Casa-Grande do Umbuzeiro, minha provável sepultura” (Brito, 2008, p. 144). O epíteto “sombria” não é vão, já que a Casa-Grande do Umbuzeiro é rodeada de lendas e de uma atmosfera de mau agouro. Não por coincidência, é o lugar onde vive Salomão, e é de lá que parte Davi na noite em que foi estuprado:

Tio Salomão olhava o menino branco e louro de um jeito estranho. Sentia apego por ele e uma ternura que não demonstrava com nenhum outro sobrinho. Quando vinha de férias à Galileia, Davi ficava em sua casa, e *foi nela onde tudo aconteceu*. (Brito, 2008, p. 118, grifo meu)

Uma leitura apressada poderia indicar que Adonias afirma que os eventos relacionados a Davi aconteceram na fazenda Galileia, mas sintaticamente, “em sua casa” expressa circunstância espacial e se relaciona com “foi nela onde tudo aconteceu”. Desse modo, ele se refere claramente à casa de Salomão, ou pelo menos à casa onde ele mora. Isso nos coloca diante de um problema não solucionado da leitura de *Galileia*: o fato de o narrador citar cinco casas em sua descrição. Essa informação é reiterada por Adonias em uma cena anterior: “As janelas abertas por Natan, em qualquer hotel de luxo ou pensão escura, revelam um terreiro e cinco casas. As cidades são mundos irreais, pois só existe Galileia” (Brito, 2008, p. 91). Se são cinco casas, Salomão possui duas: uma é a Casa-Grande do Umbuzeiro e outra, citada na descrição, não parece ter uma função específica. O leitor não tem mais informações sobre se alguém vive nela, mas fica claro em nossa análise, que Salomão já vivia ali quando Davi foi estuprado, e que seguia vivendo durante a ação presente do romance.

Dessa forma, a Casa-Grande do Umbuzeiro seria um cronotopo associado a Salomão, mas os mistérios deste que é o verdadeiro *locus horrendus* em *Galileia*, remontam a um passado mais distante: “Opressiva por dentro e por fora, a Casa-Grande do Umbuzeiro deixou de ser habitada desde que um antepassado assassinou a esposa e trancou-se dentro dela.” (Brito, 2008, p. 53). O crime teria acontecido 300 anos antes da ação do romance: João Domísio, para poder casar-se com outra mulher, mata a esposa Donana, antepassado dos Rego Castro, às margens de um riacho. Temendo represálias da família da mulher, João refugia-se na casa de seu irmão:

Os cunhados vieram atrás dele, o punhal ensanguentado na mão direita do mais velho. Queriam arrastá-lo do quarto onde se escondia. Analecto Justino, o padre, suplicou que respeitassem as leis da hospitalidade. Prometeu que mandaria o irmão embora. E, aí, fizessem o que era de direito, em qualquer descampado, encosta ou serra, mas dentro da casa, não. Casa é refúgio, útero materno. Nela, tudo se oculta. (Brito, 2008, p. 54)

Curiosamente, a associação da casa com o feminino, marcada por adjetivos de caráter positivo (“refúgio”, “útero materno”) se dá por um viés negativo, já que, neste caso, trata-se de ocultar um feminicida. Segundo a lenda familiar, narrada por Adonias, João Domísio nunca mais foi visto e, enquanto alguns afirmavam que ele fugiu, outros defendiam que trancou-se num quarto escuro e de lá nunca mais saiu. A casa foi fechada, com tudo o que havia nela e as portas e janelas “só foram reabertas cinco gerações depois, pelo nosso tio Salomão, quando o prédio ameaçava ruir” (Brito, 2008, p. 53). O lugar onde João Domísio se abrigou, a Casa-Grande do Umbuzeiro, simboliza o mal que paira sobre a família Rego Castro, transmitido através das gerações. Por isso o patriarca opôs-se à reforma conduzida pelo filho, por considerar que o lugar emanava más vibrações que contaminariam a família, incutindo seus membros dos “mesmos impulsos assassinos, a loucura e os desvarios do tio infeliz”.

Mas a atmosfera construída em torno da Casa-Grande serve a outro propósito em *Galileia*. Como afirmei, há dois assassinatos no romance, que se conectam por meio do motivo da maldição familiar e do mistério em torno da paternidade de Adonias. Nesse sentido, os dois eventos, separados por cinco gerações da família, fundem-se e reforçam a herança de violência patriarcal. Adonias renega a violência de seus antepassados, por exemplo, ao falar da barbárie da colonização e do genocídio indígena (Brito, 2008, p. 17), mas, como observamos, a proximidade com o território de Galileia e as lembranças dos segredos familiares vão paulatinamente minando seu equilíbrio mental e sua reprimida inclinação para a violência aflora. Nesse sentido, tempo e lugar estão ligados, e podemos pensar que a repetição do passado, o jogo dos duplos que parecem habitam um tempo fechado aproxima o cronotopo de Galileia ao cronotopo-Comala.

Como observa Bastos Neto (2012, p. 109), em *Galileia* o tempo transcende o sistema de oposição binária formalista (tempo cronológico *versus* tempo psicológico, tempo na narrativa *versus* tempo na experiência etc.) ou mesmo um tempo absoluto. O autor defende, no romance, a existência de um tempo relativo e dialógico, que impulsiona a narrativa e se relaciona com os espaços de forma particular. Efetivamente, como veremos, ao adentrar no espaço-tempo ancestral, Adonias é afetado pelos atravessamentos do passado e pelos humores insidiosos dos lugares que guardam os segredos de Galileia, e as barreiras entre o real e o ilusório, a vida e a morte são rompidas, como vimos acontecer na Comala de Rulfo. Assim, a Casa-Grande do Umbuzeiro não apenas reitera a herança maldita da família, como antecipa a nova tragédia.

A chegada de Adonias a Galileia aumenta a tensão entre o mundo arcaico e o moderno, mas também reitera o momento de crise que o paradigma patriarcal enfrenta. Observe-se, se não, a divisão da sede da fazenda:

Quando restaram na casa apenas Raimundo Caetano, a avó Raquel, Tereza Araújo e os dois rapazes Esaú e Jacó, ela entrou em decadência, ameaçando ruir sobre os donos. Os filhos, netos, bisnetos, parentes e agregados retornavam apenas nas festas do padroeiro, aniversários e férias. Os avós já não sobreviviam dos plantios e dos rebanhos. O principal sustento vinha de um fabrico de redes artesanais, empregando mulheres na manufatura de punhos, cordões, varandas de crochê e bordados. Os quartos de dormir, as salas de estar e os terraços da casa foram ocupados por máquinas de costura e fiação. As mulheres romperam as prisões simbólicas, saíram para o mundo, quebraram as paredes do gineceu e as portas que as isolavam no claustro sombrio. Os tempos eram outros, homens e mulheres se ocupavam dos mesmos afazeres, invertia-se a antiga ordem patriarcal. (Brito, 2008, p. 60)

A despeito de a narrativa de *Galileia* centrar-se nos homens, é fato que as personagens femininas desempenham papel central na trama. A fala do personagem Adonias é um comentário a um resumo, de modo que serve mais como um aceno ideológico. Parece-me, por outro lado, mais produtivo esteticamente, na economia do romance, que a força das personagens femininas se dê mais pelo silêncio — ou pelo silenciamento da violência —, pelos segredos que guardam, que por discursos ou grandes monólogos. De fato, a incomunicabilidade entre o universo masculino e feminino, marcada por essa cisão da casa de Raimundo Caetano, é coerente com essa opção formal das poucas falas femininas, e ela é mais potente para representar essa ruptura e a tensão a que se refere o trecho acima.

Mas essa não é a única tensão que é apresentada ao leitor. A repressão do desejo de Adonias por Ismael se transforma em violência, de modo que o retorno do narrador a Galileia é, também, uma representação do retorno do recalçado freudiano. Um pouco antes do que podemos considerar o ponto de virada do romance, os primos vão ao lugar onde Adonias ferira o pé, e há um breve momento em que o narrador sente-se desnordeado:

Não sei que vereda tomar. Tomo a direita, não vejo o primo e retorno. Tomo a esquerda. Os espinhos de jurema cortam meus braços. Olho para cima, não tenho a menor noção de onde me encontro. Começo a sentir-me alegre, apesar da doença do avô. (Brito, 2008, p. 130)

O motivo da encruzilhada, aqui, parece contraditório: apesar da desorientação, Adonias sente-se feliz. Édipo mata Laio numa encruzilhada, mas Adonias já se provou o primeiro, não há porque pensar que Ismael seria o segundo. Nenhuma tragédia acontece nesta encruzilhada, como veremos: o local que os dois visitam fica próximo ao riacho onde Donana foi assassinada por João Domísio, mas dele só resta um leito seco. Neste momento, o leitor tem o primeiro sinal

da anagnórise e começa a antecipar a tragédia. De fato, depois de uma discussão, em que ambos se insultam e , após a troca de duras acusações, Ismael retoma um tema que vimos sair da boca de Davi, a ascendência de Adonias: “Adonias, não se faça de santo! Ninguém presta na família. Pergunte a Davi o que ele sabe de sua mãe Ester! Por que ela foi embora daqui? (Brito, 2008, p. 141). Adonias arremessa uma pedra e mata Ismael. O paralelo com o assassinato de Donana é transparente, na medida em que, atormentado, Adonias foge em meio à vegetação seca, e a imagem bíblica do primeiro assassino, Caim, é evocada: “Ser o Caim eleito, o que desfere a pedrada contra o irmão. Matei por inveja, um passo, por inveja, dois passos, por inveja, três passos. Caio novamente” (Brito, 2008, p. 111-112). Adonias, assim, revive os passos dos fantasmas de Galileia:

Meus passos me levaram à mastaba de tio Salomão, à mesma porta onde o infeliz Domísio bateu, depois do crime. O tio abriu os braços para me receber, mas quando viu o meu aspecto recuou. Avancei porta adentro, sem pedir licença. (Brito, 2008, p. 147)

Manchado de sangue, Adonias dá desculpas esfarrapadas aos tios, que avaliam seu comportamento transtornado enquanto ele come uma fatia de melancia, simbolicamente associada pelo narrador ao sangue que tinha nas mãos. Relutante em confessar o crime, Adonias pergunta onde ficava “o quarto”. O tio Josafá questiona: “Você tem coragem?” (Brito, 2008, p. 115). Os interditos têm a ver com o quarto onde João Domínio escondeu-se após o assassinato:

Tio Salomão foi quem me guiou, acendendo luzes, clareando salas e corredores. Eu o seguia hipnotizado, um prisioneiro a caminho da cela, depois de escutar de um tribunal do júri sua condenação. Paramos diante de uma porta baixa, no ponto mais escuro da construção quadrada. Olhei a porta que ainda guardava a tinta original, um ocre que se tornara preto pelo acúmulo de mofo e poeira. Hesitei em abri-la. [...] (Brito, 2008, p. 148)

Bastos Neto (2012, p. 116) parece confundir-se em sua análise, pois credita a cena anterior à chegada de Adonias à Casa-Grande do Umbuzeiro, o que, como vimos, acontece no começo do mesmo capítulo. É preciso discordar também do autor quando afirma que a entrada na Casa-Grande representa o início da catábese de Adonias, já que, como defendi anteriormente, isso se dá ainda no cronotopo da estrada, durante a viagem (Brito, 2008, p. 20). Não resta dúvidas, no entanto, que este cenário está associado a esse motivo. Assim, para sermos mais precisos, podemos dizer que, ao entrar na Casa-Grande, Adonias adentra o epicentro do inferno, ou seja, realiza a *catábese da catábese*.

Mas Bastos Neto é preciso ao associar a cena ao cronotopo da “soleira” ou do “limiar”. Efetivamente, Bakhtin (2018, p. 224) considera que este cronotopo é complementar ao da *crise* e da *mudança* de vida, e está impregnado de um “alto valor emocional”, sendo combinado com

o momento da reviravolta ou da decisão. Sempre metafórico e simbólico, pode ser implícito mas também ser usado de forma mais aberta para marcar um ponto de transformação. Em *Galileia*, a entrada à Casa-Grande marca uma mudança drástica nos rumos do romance, pois parece que Adonias começará a sofrer as consequências de seus atos quando o tio recua diante de seu aspecto. Mas essa entrada não é narrada com o mesmo simbolismo e com o mesmo tom grave que a cena em que Adonias se coloca diante da porta do quarto de João Domísio. Então, se a Casa-Grande é o epicentro da catábese, o quarto de João Domísio é o verdadeiro limiar que Adonias transpõe em *Galileia*, posto que aquele cômodo que guardava os humores amaldiçoados da família.

Não em vão, a sequência é uma das mais misteriosas do romance, que assume o modo fantástico, até então, era apenas insinuado. Isso porque, após entrar no quarto escuro, Adonias tem um encontro com o antepassado João Domísio:

[...] Avancei um pouco, e só então percebi João Domísio, sentado numa cadeira. Estava magro e triste, e a brancura da pele sobressaía como uma lamparina acesa. Não reparei nos detalhes da roupa, porque não conseguia despregar os olhos do seu rosto triste. Supus que chorava.

— Tio João Domísio, é você?

Ele balançou a cabeça dizendo que sim, e continuou sentado.

— Tio, eu sou Adonias.

— Eu sei.

Levantou-se e veio em minha direção. Corri para a porta, mas ela havia sido trancada por fora.

— Não tenha medo, Adonias! Eu não posso lhe fazer nenhum mal. (Brito, 2008, p. 150)

Neste momento, ocorre a anagnórise entre os assassinos, e Domísio relembra Adonias que ele repete seus passos. Do ponto de vista formal, chama atenção como Ronaldo utiliza a mesma convenção de diálogos empregada ao longo do romance para a conversa entre Adonias e João Domísio. Dessa forma, como acontece com Rulfo, desestabiliza as fronteiras entre os vivos e os mortos, presentificando o morto e potencializando a dubiedade que o elemento fantástico requer. Se do ponto de vista racional tudo seria uma alucinação, usar a convenção de diálogos confere ao interlocutor o status de real.

É importante ressaltar que o motivo do encontro com os mortos em *Galileia* não se dá da mesma forma que em *Pedro Páramo*. Se, por um lado, ao entrar na Casa-Grande, Adonias também empreende uma catábese dentro da catábese, o protagonista de *Galileia* difere do de *Pedro Páramo* porque, se Juan Preciado é levado à loucura à medida em que sucumbe aos murmúrios, os dois encontros de Adonias com os espíritos servem para restabelecer o equilíbrio. Papel especial tem seu encontro com Donana, que pena na Galileia vigiando Domísio e esperando “o dia em que as mulheres se rebelarão contra seus assassinos” (Brito,

2008, p. 169). João Domísio e Donana ajudam-no a reencontrar o eixo na medida em que ele reconhece os dois lados de sua herança: a violência do assassino e a impertinência da vítima por vingar-se. Ao mesmo tempo, outro aspecto importante da cena no quarto de João Domísio é que, neste lugar, Adonias empreende um pacto.

João Domísio oferece um presente e Adonias pede que ele traga Ismael de volta. O fantasma do tio assassino aceita, mas em troca, Adonias perderá metade de seus dias de vida. Desnortado, ele suplica para sair da sala; a porta se abre e Adonias encontra o tio Salomão, que questiona mais uma vez sobre Ismael. O primo surge na porta e temos mais uma anagnórise: embora tenha a cabeça machucada, o que mostra uma continuidade do fluxo temporal, o leitor se pergunta se está diante de um milagre ou se o ferimento não havia sido tão grande como imaginava. Com efeito, a narração de Adonias aceita que ele se tornara um pactário na Casa-Grande: “Matei Ismael, não interessa se ele respira, bebe cerveja em Arneirós, fica com garotas. Matei-o e ele continuará me assombrando como tio Domísio.” (Brito, 2008, 161).

Mas Eagleton (2003, p. 255) nos lembra que a “tragédia é intransigente; o romance, construído de um acordo”. O pacto de Adonias, na estrutura do romance, tem uma função semelhante à do Riobaldo de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*. Assim como Riobaldo faz o pacto por fidelidade a Diadorim, Adonias o faz por Ismael. No entanto, o pacto rosiano estabelece a mudança rumo do romance pela transformação de Riobaldo no Urutú-Branco. Afinal, é com sua liderança que o bando conseguirá fazer a travessia do liso do Sussuarão, que levará Diadorim ao encontro do Hermógenes e ao confronto final²⁶.

Já em *Galileia*, o pacto visa à suspensão do efeito trágico, pois suspende o *páthos* de Adonias. Posterga-se a tragédia na barganha feita com o fantasma, cuja última palavra dita ao neo assassino é “cedo”, o que leva o leitor a supor que a morte voltará a encontrar-se com ele, depois que as páginas acabarem. Apesar disso, há algo inovador neste arranjo de Brito, que reforça um tema caro ao autor, insinuado ao longo da obra, qual seja, o confronto ou a confluência entre o mundo arcaico e a modernidade. Ao suspender o sofrimento do herói e encontrar um ponto no meio do caminho, ao relativizar o absoluto de que a tragédia depende, Brito escolhe a modernidade do romance e abandona o arcaico.

Adonias compreende que a Casa-Grande do Umbuzeiro está ligada à ruína da família. Nesse sentido, reproduz a percepção de Raimundo Caetano quando da reconstrução do lugar, de que as ações maléficas dos antepassados podiam reverberar nos humores da casa, contaminando os descendentes. A opressão da casa se opõe à liberdade dos espaços abertos,

²⁶ Voltarei ao *Grande sertão* no próximo tópico.

preferidos por ele. Mesmo que, ao final do romance, o desnorteio de Adonias se dê numa ágora, durante a festa de São Gonçalo, vemos no seguinte trecho uma sentença que parece encerrar uma das verdades profundas para essa personagem: “As casas nunca expõem as entranhas. É preciso botá-las abaixo, arar o terreno onde se erguiam e salgá-lo. Talvez desse modo se afugentem os segredos, os crimes velados ao longo dos anos.” (Brito, 2008, p. 181)

Mas se em *Galileia* a peripécia do pacto interrompe a trajetória da tragédia reiterada pela maldição familiar, em *Lavoura arcaica*, como no *Grande Sertão*, não há redenção ou barganha. É que a tragédia sente-se desconfortável com a frivolidade da vida moderna e seu cotidiano de heroísmos de escritório, e o mundo rural de lavoura arcaica é ainda terreno fértil que bebe sangue. O tempo, Cronos, grande tema do romance, com sua foice impiedosa, três vezes trágica, abre o capítulo decisivo e dá o tom do que aguarda o leitor. No cronotopo da casa nova, prevalece um tempo estagnado, em que o pai tenta impedir a evolução dos costumes para além das linhas delimitadoras de seu domínio, retardando, assim, a transição de um modelo colonial de coletividade para a chegada do individualismo da modernidade. Em seu sermão do tempo, o pai propõe a paciência como virtude maior, e amaldiçoa a urgência dos jovens: “ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue;” (Nassar, 2002, p. 57). Se aqui Iohána parece desempenhar o papel do coro trágico ao antecipar o destino da família, os fatos vindouros no romance parecem contradizer sua premonição. Afinal, será o pai quem terá as mãos cheias do sangue da filha, que mata na páscoa de André. No entanto, talvez haja outra interpretação.

Ainda no começo do romance, em que André rememora o momento em que deixou a fazenda:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse "para onde estamos indo?" — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um júízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: "estamos indo sempre para casa". (Nassar, 2002, pp. 35–36)

Com o desfecho “estamos indo sempre para casa”, André sinaliza seu inexorável destino, um uróboro trágico do qual não pode escapar. A consciência de seu eterno regresso à casa é a certeza do seu caminhar para a morte, pois a casa e seu mundo arcaico, de desejos reprimidos e rigor religioso o sufocação, como seu silêncio o sufoca na raiva, que explodirá na pulsão de morte que vitimará Ana.

Na segunda parte do romance, “O retorno”, em que o tema do *nóstos* é explícito, André está de volta à casa paterna e se põe em confronto com o mundo que tentara abandonar. A epígrafe do Alcorão que abre a segunda parte antecipa a tragédia pelo cometimento do incesto: “Vos são interditas: / vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs...”. Aqui, o tom de autoridade do discurso religioso contrasta com a escolha da epígrafe sobre a culpa da primeira parte, originada do discurso poético. Estamos agora, definitivamente, no território do patriarcado e todo o rigor da mão do pai pesará sobre o filho, caso transgrida as regras da casa.

O tom solene da opressão se sente desde o primeiro momento, antes mesmo de André pisar a casa, que “a casa estava em luto, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio dos fundos que se devia à expansão da luz da copa, pois a família se encontrava ainda em volta da mesa” (Nassar, 2002, p. 149-150). A mesa, como se disse, marca o espaço de reforço dos papéis dentro da hierarquia da casa em *Lavoura arcaica*, e André não ousa unir-se à família na noite do retorno. Mais adiante, leremos uma das passagens mais significativas do romance para a compreensão do domínio patriarcal sobre os corpos da casa:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (Nassar, 2002, pp. 155–157).

O “galho ruim”, a “anomalia”, a “protuberância mórbida” que representam o lado esquerdo da mesa, associados ao lado “feminino”, encabeçados pela mãe, contém, além de Ana, a irmã desejada por André, o irmão caçula, que também tem a intenção de abandonar a casa e com quem André se relaciona sexualmente no retorno à casa, num ato incestuoso com sinais de estupro. Subjaz, na leitura que André faz da disposição da mesa e de seus componentes, o discurso da categoria do “feminino” como associado seja à fragilidade, seja ao demoníaco, ao “canhestro”. Não por acaso, nesta cena, este ramo torto senta-se do lado esquerdo da mesa.

Trata-se de uma representação poderosa do imaginário patriarcal. Em *Lavoura arcaica*, o feminino é a desagregação, o desequilíbrio da harmonia da casa, a liberdade individual como aspecto negativo, que confronta o sentido de união que, na verdade, não passado do desejo manifesto do patriarca de preservar o controle sobre os corpos a ele submetidos, a seu “caule”, símbolo fálico já utilizado no início do romance. É digno de nota como André reproduz o discurso patriarcal, inclusive, vendo no afeto “desmedido” da mãe, a origem de sua perversão:

“se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (Nassar, 2002, p. 136). Dessa forma, o feminino é atravessado por signos negativos e a fragilidade emocional do protagonista traz o conflito no seio da família patriarcal, que não admite aos homens demonstração de fraqueza.

Mesmo o irmão Lula, não escapa dessa vinculação a um feminino submisso, o que será reforçado pelo estupro que sofre ao final do romance. Ele é o único que aparentemente não havia ficado feliz com o retorno de André, mas de uma forma particular. Na verdade, o caçula se espelhava em André, o pioneiro na ruptura com a opressão do pai, e pretendia fugir durante a festa de recepção do irmão:

Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada desta fazenda imunda... (Nassar, 2002, pp. 179–180)

Ao final de seu monólogo, em que confessa que quer seguir os mesmos caminhos de vício do irmão, diz “não vou falar com você”, e a frase ganha tom perversamente irônico no desenrolar da cena:

Era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo, era talvez a minha aprovação que ele queria quando terminasse de descrever seu projeto de aventuras, e enquanto eu escutava aquelas fantasias todas — infladas de distâncias inúteis — ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!”

— Que que você está fazendo, André?

Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral.

— Que que você está fazendo, André?

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e remoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento, sem contar que a madrugada haveria também de derramar o

orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela. (Nassar, 2008, p. 182)

De fato, André “terá as mãos cheias de sangue”, como previu o pai, mas por outros motivos. Ao longo do romance, o narrador tenta justificar o incesto pelo amor que sente pela irmã, mas no estupro do irmão Lula, em que ele vê “os primitivos olhos de Ana”, há apenas a perversidade da dominação, e temos acesso à verdadeira natureza corrupta de André. Assim, ao retornar à casa paterna, o protagonista demonstra que suas convicções de se libertar não subjugarão as concepções do discurso patriarcal que o atravessam. Sua falha trágica, a culpa, anunciada desde a epígrafe, cobra seu preço porque não supera o princípio destrutivo do universo do patriarcado e se vê, sem que possa resistir, integrado a ele. Mas a cena do estupro do irmão, sabemos, ainda não é o clímax de violência de *Lavoura arcaica*. O terror de Lula, ante o ato daquele em que havia pouco confiava seus planos, seu modelo, não prepara o leitor para o terror maior, que o espera na sequência da festa de boas-vindas.

O capítulo final é iniciado por uma reiteração e um oxímoro, que antecipa a inexorabilidade da oposição de André ao mundo arcaico: “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso” (Nassar, 2002, p. 184). A festa em família, que acontece no bosque atrás da casa velha, se desenrola como um sacrifício, no qual a celebração do renascimento de André será banhada com o sangue do cordeiro, a irmã, diante do resto do rebanho atordoado. Mas o leitor atento perceberá que esta cena é um eco distorcido de outra, narrada no começo do romance, com algumas poucas alterações que, como veremos, não são fortuitas.

Na última cena, André repete, quase com as mesmas palavras, a narração de uma festa familiar do começo do romance de: “e foi no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz” (Nassar, 2002, p. 186). Praticamente idêntico a: “e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz” (Nassar, 2002, p. 28). A única distinção reside no tempo verbal.

Ora, o pretérito imperfeito — “era” — é empregado para representar ações reiteradas ou incompletas no passado e para fazer descrições. O segundo uso é o que caracteriza a forma “compunham”, igual nos dois fragmentos. No entanto, a oposição entre “era” e “foi” tem a ver com a natureza de outro tempo, o pretérito perfeito que, como sabemos, representa ações passadas, dadas como concluídas. Nassar demonstra pleno domínio da diferença, e, não por acaso, o contraste é repetido ao longo de quase todas as duas cenas: “era no bosque”, “eu podia

acompanhar” (p. 28); “foi no bosque”, “eu pude acompanhar” (p. 186); “puxava do bolso a flauta” (p. 29); “puxou do bolso a flauta” (p. 187) etc. Dessa forma, há na primeira festa, uma memória atravessada de um tom onírico — pretérito imperfeito, inconcluso —, enquanto que na cena final, o tempo verbal — pretérito perfeito — emula o fatalismo de um evento definitivo e totalizante. Não seria esse o estatuto da tragédia?

O momento em que as cenas deixam de se espelhar também é determinante, conforme podemos observar:

[...]e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta não percebia *quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos* (Nassar, 2002, p. 32, grifo meu)

[...]e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta mal percebi *de início o que se passava, notei confusamente Pedro, sempre taciturno até ali, buscando agora por todos os lados com os olhos alucinados* (Nassar, 2002, p. 191, grifo meu)

Na cena inicial, o uróboro se abre com a imagem de Ana afastando-se do grupo de familiares, enquanto que na cena final, André se volta para o irmão Pedro. Em ambas, os olhos são um motivo que revela a natureza das personagens — amplos e aflitos, no caso de Ana, alucinados, no caso de Pedro — e antecipam suas próximas ações.

Pedro, o emissário do pai que traz o irmão de volta, tem confirmado seu papel de arauto da desgraça ao aproximar-se enlouquecido ao pai “vociferando uma sombria revelação” (Nassar, 2002, p. 192). Nassar não coloca nenhuma palavra na boca do primogênito, mas sabemos de que revelação sombria ele fala. O pai reage da forma mais brutal:

[...]o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) (Nassar, 2002, pp. 192–193)

Diante da imagem da atrocidade, os membros da família convertem-se em um rebanho paralisado pelo terror do ato animalesco de seu pastor, e os gritos são representados por onomatopeias animais: “um vagido primitivo”, “um uivo cavernoso”, e mesmo quando há uma sombra de humanidade, a partir de um “gemido desamparado”, este é análogo a “balidos

estrangulados” (Nassar, 2002, p. 193), todos eles associados à repetição da palavra “pai” como uma interjeição aterradora.

E o tempo, três vezes repetido no começo do capítulo final, aparece espelhado na súplica desesperada da mãe diante do terror, também triplicada: “Iohána! Iohána! Iohána!” (Nassar, 2002, p. 194), o nome do pai, cujo significado, — “Deus é misericordioso, “agraciado por Deus”, “cheio de graças” (Azevedo, 1993, p. 327) — a essa altura, reveste o clamor final da mãe de uma perversa ironia: a ruína da casa e da família pelas mãos da ira das graças de Deus, o enterro de qualquer redenção para o filho que não queria voltar.

Assim, no romance de Nassar, temos um tempo circular, e o começo do livro dialoga com seu final. Usando recursos muito diferentes, Nassar constrói sua lavoura arcaica de uma forma em que vemos ecos do cronotopo-Comala, que parece potencializar, pela circularidade, o sentido do trágico. Por isso, as palavras de Iohána, ditas num de seus sermões e lembradas por André, adquirem um fatídico tom, numa releitura: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe’ foi o que ele disse com um súbito luto no rosto [...]” (Nassar, 2002, p. 28). O paralelismo entre “golpe” e “luto” não parece aleatório, quando sabemos que o golpe que destruirá a família será desferido pelo pai, com o filicídio e feminicídio de Ana. Como em *Pedro Páramo*, o espelhamento entre começo e fim transformam a lavoura arcaica onde se desenrola a tragédia da família num cronotopo mítico fechado do qual André é sempre espectador, mas nem por isso inocente.

5.2.4 *O cordeiro sacrificial*

É significativo que, no capítulo final de *Lavoura arcaica*, a título de epílogo, o mesmo discurso do tempo seja evocado por André como palavra de fé “em memória de seu pai” (Nassar, 2002, p. 195). Desta vez sem nenhuma alteração, André repete as palavras de Iohána, que propõe a reflexão sobre como os “desígnios insondáveis, sinuosos” do tempo, que não devem ser questionados. É notável também, como lembra Abboud (2016), que Ana não seja mencionada após sua morte — ela cumpre seu destino de expiar o crime de incesto de André, diz a crítica —, assim como também chama a atenção que as últimas palavras do romance sejam as de Iohána: “gado sempre vai ao poço” (Nassar, 2002, p. 196), com uma gravidade que dá ênfase ao destino trágico de André, encarcerado pela casa, à sombra do pai.

Integrado ao patriarcado, este Telêmaco, ou melhor, esse filho pródigo, para remeter ao intertexto bíblico mais recorrente, que aparentemente fugia do pai, torna-se sua própria imagem. Abboud (2016) também chama a atenção para o fato de os lamentos, na hora do feminicídio, não se dirigirem à irmã: “era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (Nassar, 2002, p. 192), “mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!)”, “(pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!)” (Nassar, 2002, p. 193). Destarte, podemos concordar com Abboud (2016): “[h]á um final trágico em *Lavoura Arcaica*, mas que não trata — como se espera de uma tragédia — do humano, mas do homem, enquanto potência violenta em oposição à mulher”. Desumanizada, tornada cordeiro sacrificial, a mulher, representada por Ana, torna-se, no romance de Nassar, instrumento de purificação do herói trágico André, dono da narração e, por conseguinte, dono do discurso.

Como afirmei antes, André, em seu *nóstos*, alinha-se ao discurso patriarcal e reproduz suas práticas violentas, como, aliás, acaba sendo o destino de Adonias, em *Galileia*. Mas acrescentemos: ainda que de uma maneira distinta, André é cúmplice da brutalidade que explode no filicídio de Iohána. Telêmaco ajuda Ulisses na chacina dos pretendentes, a violência *se justifica* para proteger a família, mas o que justificaria a violência cometida pelo pai contra Ana, no interior da família? Bem observa Abboud (2016) ao defender que o feminicídio de Ana se associa ao motivo do sacrifício, “pois sobra à irmã o peso de purificar a família, pelo seu sangue, tomada por um mal externo”. No entanto, adverte a autora, para que haja um sacrifício é preciso identificar um culpado pelos pecados que precisam ser purgados, neste caso, André. O narrador, no entanto, é egocêntrico e pouco confiável. O capítulo 20, todo dedicado à sedução de Ana, a quem ele procura na casa velha e logo depois na capela, é exemplar para observarmos como Nassar nos oferece pistas para compreender quão manipulador é o protagonista.

É durante a sedução de Ana que André faz malabarismos argumentativos para defender o ato incestuoso:

[...]e perguntei com palavras claras "se você está na casa, me responda, Ana", e foi uma pergunta equilibrada, quase branda, eu procurava, embora me queimando, aliciar a casa velha, seu silêncio de morcegos, os seus fantasmas, trazê-los todos, como aliados, para o meu lado, e repeti "me responda, Ana" e de novo minha voz repercutiu em ondas, e aguardei (eu tinha de provar minha paciência) (Nassar, 2002, pp. 116–117)

A casa velha, aqui, adquire aspecto de *locus horrendus*, mas de uma forma diferente, pois os motivos tenebrosos parecem mimetizar o estado de espírito sombrio do aliciador. Aqui, um aspecto importante: o *locus horrendus* se manifesta para o personagem quando há uma falta de sintonia entre seu *ethos* e o do patriarca, daí o desconforto do filho nesse espaço opressor. A casa velha não manifesta o *ethos* de Iohána, nela, o espírito de André se alinha com as

lembranças da infância e com o erotismo. Ou seja, os signos tenebrosos da casa velha não são assim compreendidos, na narrativa, pela personagem.

Mas se num primeiro momento André parece querer convencer Ana de que o ato entre os dois atendia aos desígnios do pai, diante do silêncio da irmã e de sua recusa, ele propõe um novo caminho, em que deveriam quebrar as regras. Esse embate se dá em outro cenário, que antiteticamente remete ao sagrado, a capela da família. Ali, o insidioso André recorre à primeira estratégia de declarar seu amor, mas repete-se sua evocação dos objetos que precisava aliciar para ter êxito na sedução (Nassar, 2002, pp. 119–120), o que deixa claro que o uso do verbo aliciar para os objetos não é vão.

Ao tentar aliciar a irmã, argumenta que o ato seria justificado pela autonomia que a família deveria ter em função do mundo exterior:

[...]foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (Nassar, 2002, p. 120)

Numa clara subversão do discurso do pai, André vai elencar as virtudes do “homem da casa”, em que parece querer mostrar-se como o substituto do patriarca, como se anteviesse nesse argumento uma brecha na vontade da irmã, tornada Electra, enquanto ele, já não Orestes, mas Agamêmnon. Diante do reiterado silêncio, André apela para a culpabilização de Ana: “não permita que eu reste à margem, e nem permita o desperdício do meu talento, que todos perdem” (p. 125), e insiste em colocar falsamente a responsabilidade de seu sucesso ou fracasso na atitude da irmã:

[...]deste teu gesto dependem minhas atitudes, minha conduta, minhas virtudes: bondade e generosidade serão as primeiras, e sempre me acompanharão, eu te prometo de coração sincero, e nem será preciso qualquer esforço, mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo (Nassar, 2002, p. 130)

André chega a atribuir a uma predestinação genética o desejo que ele sente e que tenta também inculcar na irmã:

entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? (Nassar, 2002, p. 130)

Perceba-se que, nesta altura, André reproduz os versos que Jorge de Lima, que servem de epígrafe ao romance. O tom bucólico do dístico limiano adquire aqui novo significado na argumentação ardilosa de André, ao mesmo tempo que o tema da culpa, que ele tenta purgar,

convencendo o leitor de sua pureza de espírito frente à família, ganha nova configuração. Isso porque, aos poucos, as máscaras de André vão caindo. Desesperado, sem obter reação de Ana, o protagonista finalmente se vale da ameaça:

“tenha pena de mim, Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo" vazei então o meu murmúrio num atalho mais profano "mas entenda o que quero dizer quando te falo assim: não procuro provocar com a minha súplica o teu desvelo, é antes um sinal, é a minha advertência, vai no meu apelo, eu te asseguro, a clarividência de um presságio escuro: na quebra desta paixão, não serei piedoso, não tenho a tua fé, não reconheço os teus santos na adversidade” (Nassar, 2002, p. 132)

Mas quando mesmo diante disso não tem resposta, André se vale de um novo argumento, em que escancara suas intenções: diante de um mundo que impõe regras, era preciso deixar de lado a hipocrisia e criar as próprias regras. Passando para a barganha, chega a ser patética a proposta de André de que abre mão “inclusive dos filhos” que os dois teriam, evocando mais uma vez a casa velha como o lugar onde queria “gozar em dobro as delícias deste amor clandestino” (Nassar, 2002, p. 135). Como Ana não cede, apresenta-se André em sua manifestação mais animalesca: “[...] erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio [...]” (Nassar, 2002, p. 136). Enquanto consumava o ato, André insistia, delirante, em sua inocência:

“não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido!” (Nassar, 2002, p. 137)

É preciso, então, reajustar nosso astrolábio para compreender os destinos desse retorno de André à sua lavoura arcaica: enquanto se opõe à casa paterna e ao rigor do pai, lemos o filho tentando colocar-se na condição de vítima da opressão. A autoimagem que André constrói é um eco das palavras que ouvia de sua mãe, na língua árabe — “meus olhos" "meu coração" "meu cordeiro” (Nassar, 2002, p. 171). Como nos lembra Cirlot (1984, pp. 182), é possível encontrar uma das origens do simbolismo do cordeiro no livro de Enoch, onde evoca a pureza, a inocência e a mansidão, com seu sacrifício imerecido.

Apesar de sua condição de narrador de sua própria história e mercador de sua inocência, as atitudes de André não nos fazem crer na imagem de cordeiro que pretende vender. De fato,

como afirma Abboud (2016), desde o começo do romance, André utiliza um tom de vitimização, tentando uma estratégia dissimulada de ocultar seu caráter de predador, algo de que o leitor talvez só comece efetivamente a desconfiar quando as táticas de sedução e a consumação do incesto são apresentados. Por isso, é lícito dizer que “André não se opõe ao pai como julga, ele é a reprodução exata do patriarcal, violento e frágil, austero e cruel” (Abboud, 2016).

Nesse cenário, temos, até aqui, um panorama em que os telêmacos latino-americanos analisados, à exceção de Juan Preciado, se mostram não apenas integrados ao patriarcado, mas mais terríveis que seu duplo grego. Se Telêmaco e Ulisses aparentemente se alinham à moral social patriarcal ao matar os pretendentes — ainda que não se conheça esse costume “no Levante mercantil do tempo de Homero nem em sociedades semelhantes dos mares do Sul no passado recente” (Rexroth, 2020, p. 20) — a violência de Adonias e a de André volta-se não apenas contra seus parentes, mas contém traços de homofobia e misoginia. É fato que sua jornada de aproximação da casa é marcada pela angústia, mas isso não nos obriga a uma leitura condescendente.

Podemos fazer, a partir das reflexões de Abboud e do cotejo das obras de nosso corpus, algumas aproximações: se o “amor” de Pedro Páramo por Susana San Juan é uma extensão de seu desejo de dominação, uma reverberação do paradigma patriarcal pela posse, pela propriedade, podemos pensar o “amor” de André por Ana como cobiça pelo corpo cuja propriedade, edipianamente, era interdita pelo domínio do pai; assim como Adonias-Édipo simbolicamente comete o parricídio de Raimundo Caetano, seu suposto Laio, “[a] irmã, retirada do pai via incesto, é a morte do pai da horda e a tentativa de tomada do poder” (Abboud, 2016); se Juan Preciado é um Telêmaco não integrado, que sucumbe na presença das vozes do passado, André tenta aliciar o leitor, como fez com os objetos da casa velha e da capela, para trazê-lo para seu lado: o da violência subreptícia que se perpetua no paradigma patriarcal. André, habitante monstruoso de uma casa monstruosa, é também um minotauro.

5.3 A DEMANDA DO FANTASMA

O retorno do corpo ou de sua memória à casa pode simbolizar a reconciliação com o sagrado ou a um espaço de controle e domínio, segundo o corpo que regressa seja dominante ou dominado. Sob o signo da modernidade, o *nóstos* é permeado de uma melancolia que é-nos apresentada no *Quixote*. Como já afirmei, o mesmo ocorre em parte das casas representadas

nos romances analisados nesta tese: a casa não é, *a priori*, um espaço de segurança para o herói. Lembremos e nos antecipemos: em alguns casos, na verdade, a casa será um espaço hostil e refratário a esse estranho que dela quer tomar posse. O desconforto e a perturbação podem tomar as personagens, violências podem ser perpetradas ou revividas, máscaras de civilidade podem ser necessárias para sobreviver à opressão do *locus horrendus* ou podem servir para aplacar culpas.

É relevante, por isso, que o retorno do primeiro herói moderno à casa paterna desencadeie a série de eventos que o levará à ruína. Trata-se de um herói que, antes de tudo, é um filho que busca resgatar a primazia de seu lar, como Telêmaco, mas cuja busca pelo pai sequer começa, já que ele é lançado no desamparo de um mundo que cobra dele uma decisão. O herói-filho que hesita em agir e em crer no fantasma do pai que demanda sua vingança. Falo de Hamlet.

Um brevíssimo resumo: o castelo de Elsinore é povoado de seres insidiosos e está prestes a ser invadido por um exército inimigo, mas também é corroído por dentro por seus próprios habitantes. O espectro do Hamlet-pai aparece para o filho-Hamlet e exige que este vingue sua morte, causada pelas maquinações de seu tio Cláudio e de sua mãe, Gertrudes (Shakespeare, 1984, p. 804–806, ato I, cena 5). Depois de vacilar sobre a veracidade das acusações do fantasma, Hamlet arquiteta um plano: fingindo-se de louco, encena uma peça em que expõe a traição do tio, para ver sua reação e desmascarar os assassinos (Shakespeare, 1984, p. 813–816, ato III, cena 2). Após a peça em que encena o assassinato do Hamlet-pai e que expõe a verdade sobre o tio, o filho-Hamlet mata por engano Polônio, pai de Laertes e Ofélia, no quarto de sua mãe (Shakespeare, 1984, p. 817–819, ato III, cena 4). Cláudio, receoso de matar Hamlet por conta do amor que o povo sente pelo príncipe, arma um estratagema para enviá-lo à Inglaterra, onde será assassinado (Shakespeare, 1984, p. 820, ato IV, cena 2). Hamlet consegue livrar-se do plano de Cláudio e regressa à casa. Ofélia, sentindo-se rejeitada por Hamlet, suicida-se, e o fato é usado por Cláudio como um novo ardil: ele convence Laertes, que Hamlet é culpado pela morte de seu pai e pelo suicídio de sua irmã, Ofélia (Shakespeare, 1984, p. 820–826 ato IV, cenas 3–7). Enquanto Elsinore é atacado pelo exército norueguês de Fortinbras, Hamlet e Laertes se enfrentam. Ambos buscam, afinal, a reparação pela morte de seus respectivos pais, e, talvez por isso não seja estranho que ao final ambos se perdoem, antes de morrer envenenados (Shakespeare, 1984, p. 826–831 ato V).

O *nóstos* moderno de Hamlet tem um *ethos* diferente do herói clássico Telêmaco e o cotejo da natureza do cronotopo das casas de Hamlet e Telêmaco nos ajuda a compreender esse contraste. Ambos os espaços são habitados por usurpadores — Cláudio e os pretendentes — ,

ambos repelem o filho para que uma nova ordem se instaure, mas, enquanto Telêmaco consegue restabelecer o *status quo* ao voltar para o palácio e matar os pretendentes, Hamlet fracassa, não apenas porque sua vacilação o leva à morte, mas porque a casa é profanada pelos inimigos noruegueses, personificados pelo exército de Fortinbrás. Em certa medida, se Telêmaco domina o palácio de Ítaca, Hamlet é destruído junto com Elsinore.

Claro está que não há como cotejar as duas personagens sem compreender, por outro lado, a natureza dos gêneros a que se associam. Afinal, diferentemente da *Ilíada*, em que o sentido do trágico está presente, mesmo antes da invenção da tragédia, a estrutura da *Odisseia* a coloca em contato muito mais com a comédia (Rexroth, 2020, p. 21). Recordemos também a noção de que, enquanto na tragédia o herói se isola da sociedade, na comédia ele se incorpora a ela (Frye, 1973, pp. 41–42). No modo imitativo baixo, que empresta seu DNA à ficção realística ocidental, o *pathos* igualmente se relaciona com esse sentimento de exclusão do indivíduo que, sendo igual a nós, não consegue integrar-se ao grupo que almeja, ou seja, o “impostor”, ou *alazón*, tipo de personagem que Frye associa a Otelo, ao Fausto e a Hamlet (pp. 45–46).

De modo que, se o Telêmaco clássico é o que se integra e nossos nem todos os telêmacos se apartam, há uma contiguidade do paradigma patriarcal que não se intimida com sua crise. Ainda assim, se aquele primeiro Telêmaco navega na nau da comédia, estes, integrados ou não — lembremos dos exemplos díspares de Juan Preciado, Adonias e André — tendem a naufragar na tragédia que ronda suas casas, emulações do *locus horrendus*, signo que normalmente emula uma falta de sintonia entre o *ethos* do filho e o do paradigma patriarcal, representando na figura do pai ou da figura paterna.

Retomemos Hamlet brevemente: voltar para Elsinore não garante ao príncipe a restauração da ordem da casa, não impede a profanação do castelo pelos inimigos noruegueses. Ao contrário, a obsessão do filho por vingar o progenitor e sua vacilação em tomar uma atitude impedem qualquer possibilidade de preparação contra a invasão iminente. Eis o centro do *topos*: o filho, integrado ao patriarcado, *fracassa em cumprir a demanda do pai*. O motivo pode se desdobrar em algumas variantes, como a *demanda do fantasma* ou a *demanda do moribundo*, mas uma constante é percebida: para que aconteça a jornada, é preciso que o herói aceite a demanda e tente cumprir uma promessa. Ao recusá-la, abandona o herói a possibilidade de deixar o mundo comum; ao aceitá-la, deve arcar com as consequências dessa escolha.

Tradicionalmente repousa sobre Hamlet a falha trágica da hesitação. No entanto, proponho aqui outra leitura: até que ponto o herói não é levado à ruína por uma força anterior? Poderia essa força ser representada por uma figura de autoridade que, evocando questões caras

ao patriarcado, como a defesa da honra, a preservação do patrimônio por meio da vingança ou da reparação, sentencia o demandado ao fracasso? Se não houvesse a demanda do fantasma, iria o angustiado, mas alienado Hamlet buscar a vingança? Se Juan Preciado não fosse demandado por Dolores, a mãe moribunda, voltaria a Comala a cobrar o que Pedro Páramo lhe devia? Na estrutura interna das obras, provavelmente, não. Isso não quer dizer que a demanda da figura de autoridade — do fantasma, do moribundo — seja determinante para a ação dos heróis. O que defendo é que o desejo do herói por reparação lhe é inculcado por supraestruturas estabelecidas na base do paradigma patriarcal, que *precedem* a demanda. A demanda do fantasma é o veículo narrativo através do qual essas supraestruturas se manifestam, mas sem a aceitação da demanda pelo filho não ocorreria a ação. A validação da demanda, assim, acontece no âmbito do paradigma patriarcal em que se insere o filho.

O desastre, em Hamlet, é inevitável porque há forças superiores que o fazem buscar a vingança, forças que ele tenta rejeitar, daí a hesitação. Anacronismo arriscado, mas necessário: seria válido pensar que a modernidade de *Hamlet* representa também sua inserção no ideal clássico — o príncipe não está seguro sobre as afirmações do espectro e por isso precisa atestar a veracidade das acusações, sob o risco de cometer uma injustiça, mesmo diante da clara traição do tio e da mãe. O paradoxo de Hamlet reside, então, no fato de sua falha trágica ser a hesitação, ao mesmo tempo que esta é a marca de seu sentimento de honra. Se não hesitasse e simplesmente matasse o tio — tal qual Orestes mata Clitemnestra —, teria cumprido sua vingança sem ter que sacrificar-se, mas sacrificaria sua honra, o que talvez equivaleria à morte moral, segundo a moral clássica. O paradoxo de Hamlet, no entanto, é uma chave invertida para lermos outras personagens que compartilham certas características, cada um à sua maneira, com o príncipe dinamarquês, e que convoco para ajudar-nos nesta análise: Diadorim e Riobaldo.

5.3.1 *Fantasmas do patriarcado, miragens do matriarcado*

O motivo da demanda da figura do fantasma normalmente está associado a dois momentos da jornada do herói de Campbell: ao chamado à aventura e à recusa do chamado. No chamado à aventura, o herói é instado por essa força a deixar o mundo comum e empreender a jornada. Trata-se de um estágio que simboliza que o herói foi convocado pelo destino, que lhe transferiu o “centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 2007, p. 66). Eventualmente, o herói é refratário à mudança e recusa esse chamamento. Nas narrativas em que a recusa do chamado acontece — trata-se de um elemento

nem sempre presente em narrativas míticas — o herói pode receber um estímulo externo, o que Campbell (2007, p. 74) chama de “auxílio sobrenatural” e que Vogler (2015, p. 173) rebatiza como “encontro com o mentor”, estágio em que “o herói recebe os suprimentos, o conhecimento e a confiança indispensável para superar o medo de dar início à aventura”.

Ambos os termos podem dar espaço para erros de interpretação. Em primeiro lugar, esse elemento que estimula a saída do mundo comum não é necessariamente de natureza sobrenatural; em segundo, a presença de um arquétipo de mentor ou sábio não é essencial, já que a personagem pode ser levada a tomar a decisão de empreender a jornada por uma circunstância especial, como um acidente, a morte de alguém querido ou mesmo após uma reflexão pessoal.

No caso específico de *Pedro Páramo*, a leitura das primeiras linhas do romance, como vimos, dão a entender que o apático Juan Preciado não sairia de Sayula a Comala, não fosse a interferência da mãe. É forçoso, no entanto, afirmar que Dolores Preciado representa o arquétipo do mentor, já que o filho, como já vimos, num primeiro momento não parece disposto a atender o pedido da mãe. Se há um mentor na jornada de Juan Preciado, seria Dorotea, sua companheira de tumba que o ajuda a compreender sua nova realidade *post mortem*.

No entanto, consideramos que o pedido de Dolores Preciado é o motor para que Juan Preciado empreenda essa jornada, ela é uma figura de autoridade, e encarna o motivo da demanda do moribundo ou do fantasma. É por seus olhos que Juan Preciado sonha com uma Comala que já não existe. Ao mesmo tempo, o fantasma da mãe não consegue ver o filho no momento que antecede sua morte:

—¿No me oyes? —pregunté en voz baja.
Y su voz me respondió:
—¿Dónde estás?
—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?
—No, hijo, no te veo. (Rulfo, 2018, p. 124)

Neste momento de desamparo, Juan Preciado já está envolto pelos murmúrios do passado, ou seja, já encontrou-se com aquilo que talvez fosse sua única herança em Comala: uma identidade difusa, uma ancestralidade amaldiçoada, na representação dos corpos sem alma que purgam seus pecados. Desse modo, Dolores Preciado está relacionada ao chamado à aventura, seu papel cessa aí. Entretanto, a figura de autoridade pode pairar sobre a jornada do herói como uma sombra fantasmal, etérea, reiterando sua demanda para que não haja desvio da trajetória traçada. É o que acontece em *Grande sertão: veredas*.

No começo do romance, um bando disperso de jagunços, fugido depois de um combate, busca reagrupar-se e faz parada em Aroeirinha, quando Riobaldo conhece Nhorinhá, por quem

se interessa e com quem tem relações. Sua mãe, Ana Duzuza, “falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte de gente” (Rosa, 2001, p. 49), passa informações sobre a movimentação de Medeiro Vaz a Riobaldo, que as transmite a Diadorim. Esse sugere posteriormente que o grupo mate a informante, por ter revelado os planos de Medeiro Vaz de cruzar o Liso do Sussuarão, no que Riobaldo se opõe, imaginando que a filha também seria vítima (Rosa, 2001, p. 53).

Durante a discussão, Riobaldo percebe a motivação oculta de Diadorim:

“Já sei que você esteve com a moça filha dela...” — ele respondeu, seco, quase num chio. Dente de cobra. Aí, entendi o que pra verdade: que Diadorim me queria tanto bem, que o ciúme dele por mim também se alterava. (Rosa, 2001, p. 53)

Riobaldo, então, questiona o movimento que o grupo faz para vingar o antigo líder Joca Ramiro: “Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?!” (Rosa, 2001, p. 54). Mas a revelação de Diadorim dá novo rumo à trama: ““Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...””. A primeira reação de Riobaldo é de assombro, mas o pai de Diadorim é apresentado por ele com reverência:

[...] porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza. (Rosa, 2001, p. 54)

Ao longo do romance, Joca Ramiro é o modelo do líder apolíneo e, em contraste com o decadente Medeiro Vaz ou o *miles gloriosus*²⁷ Zé Bebelo, é envolto de uma aura mítica. Joca Ramiro é também um arquétipo paterno tanto para Riobaldo como para os demais companheiros de bando, o que confere contornos trágicos à sua morte pelas mãos de Hermógenes, todo ele a encarnação do mal. Naturalmente, como nos lembra Frye, o “fato particular denominado tragédia, que acontece ao herói trágico, não depende de seu *status* moral” (1973, p. 44). Dito de outra forma, ainda que seja questionável a postura do cacique Pedro Páramo, ainda é possível ver em sua ruína o elemento trágico e, por meio de seu *pathos*, aproximar-se de seu sofrimento. Por outro lado, quando o leitor se sente impelido à empatia por um personagem apresentado como moralmente elevado, torna-se mais profunda a experiência do trágico. Assim, a forma como Joca Ramiro é construído faz com que, desde o primeiro momento, o leitor opte pela adesão à demanda da vingança do filho Diadorim.

²⁷ O arquétipo do *soldado fanfarrão*, originado a partir da peça homônima de Plautus (c. 254–184 a.C.)

Apesar disso, Riobaldo fecha-se em copas ao defender mãe e filha: “Pois, para mim, para quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!” (Rosa, 2001, p. 54). Diadorim recua, e o ato de nobreza gera agora empatia de Riobaldo em função da demanda do companheiro de armas: “Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (Rosa, 2001, p. 57). A adesão de Riobaldo à demanda de Diadorim é crucial para o desenvolvimento do enredo, pois ele aqui cruza o “primeiro limiar” da jornada do herói, para deixar definitivamente o “mundo comum” e entrar no “mundo especial”, deixando estágio da “recusa do chamado”, a que se refere Campbell (2007, 66–74). O episódio de Ana Duzuza serve, de forma indireta, como um primeiro “auxílio sobrenatural”, já que a resolução de Diadorim em não matar a cigana e a percepção dos ciúmes de Diadorim movem a trama.

Mas a sombra do pai, em Diadorim, não é a de Hamlet nem a de Juan Preciado: o fantasma de Joca Ramiro não regressa para demandar a vingança, nem Joca Ramiro pede reparação antes de morrer, são sentimentos afins do paradigma patriarcal que operam como dínamos da ação da personagem. Como afirmei, o motivo da demanda do fantasma ou do moribundo é multifacetada, mas requer a aceitação do herói, sem a qual a história não acontece. No caso de Diadorim, coadjuvante, a adesão de Riobaldo é condição *sine qua non* para que os conflitos se desenvolvam. Mesmo sem a demanda explícita do fantasma de Joca Ramiro, paira sobre Diadorim não a sombra do pai, mas a do patriarcado, que lhe inculcou a necessidade da reparação pela morte dos inimigos, assim como o jovem Pedro Páramo precisa assassinar todos os presentes na festa de casamento em que Lucas Páramo é morto por engano. Diferente de Pedro Páramo, cuja fúria desmedida recai inclusive sobre inocentes, Diadorim tem alvos precisos, e ao fazê-lo recuar em matar Nhorinhá, Rosa desconsidera a observação de Frye, pretendendo que o filho também seja envolto de uma aura de justiça que se opõe ao mal.

Aliás, o mal como parte da natureza humana é um dos grandes temas do *Grande sertão*: uma das passagens mais famosas é a que Riobaldo, ao analisar a natureza do diabo, explicita que esse não existe como entidade independente do indivíduo: “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (Rosa, 2001, p. 26). O mundo em que Riobaldo se insere é essencialmente masculino, daí que o homem, em sentido amplo, é uma representação do microuniverso patriarcal e violento dos jagunços, seres semi-nômades em constante movimento, do qual depende sua própria sobrevivência. Por isso, em Riobaldo a categoria da mudança se associa ao masculino, à violência, e, por consequência, ao diabólico no sentido cristão; em oposição, a categoria da permanência dialoga com o feminino, com a segurança e, por extensão, com o divino. O diálogo que se segue entre Riobaldo e Diadorim é

uma boa porta de entrada para refletir sobre esse aspecto do imaginário patriarcal e seu contraste com um imaginário, digamos, matriarcal:

Mas Diadorim mais não supriu o que mais não explicava. E, quem sabe para deduzir a conversa, me perguntou: — “Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era dela...” (Rosa, 2001, p. 57).

Riobaldo nunca havia pensado sobre a bondade de sua mãe: “Toda mãe vive de boa, mas cada uma cumpre sua paga prenda singular, que é a dela e dela, diversa bondade” (Rosa, 2001, p. 57). Considera que o amor com justiça era sua característica maior e se alegra com a lembrança. Neste momento, Diadorim revela não ter conhecido a própria mãe, e o diz, segundo Riobaldo, como “fosse cego, de nascença”. O leitor sabe então que Riobaldo não foi criado pelo pai, e que só o conheceria posteriormente na figura do padrinho Selorico Mendes, por quem não nutria afeto. Apesar disso, Riobaldo não parece sentir o desconforto que o amigo demonstra por essa ausência: “Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões.”

Mais adiante, a oposição entre o mundo matriarcal e o mundo patriarcal se ressalta na sequência de Zé-Zim, a quem Riobaldo certa vez perguntara por que não criava galinhas-d’angola, no que o meeiro respondeu que não criava nada porque gostava muito de mudar. “Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado”, diz Riobaldo (Rosa, 2001, p. 58), estabelecendo, novamente, a relação entre o princípio masculino e a categoria da mudança. Ao mencionar a mudança dos nomes dos lugares onde viveu na infância, o narrador afirma que deveriam ser sagrados, e completa: “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...”. Nesse sentido, Riobaldo agora aproxima Deus da categoria da permanência. A partir de uma perspectiva dicotômica, estratégia exaustivamente usada ao longo do romance, podemos inferir que, por oposição, se o Deus é o avesso do Diabo, esse seria associado à mudança.

Abro um parêntese: se pensarmos na ambivalência dos arquétipos femininos — a mãe, a viúva, a amante, a filha etc. — e seu papel na sublimação ou objeto da violência do patriarcado, podemos fazer algumas considerações a partir do que já estudamos. Por exemplo, já vimos como, de forma leviana, em sua sedução incestuosa, André de *Lavoura arcaica* culpabiliza o afeto excessivo da mãe pela “perdição da família”. Ana também é a culpada pela volúpia do filho e sobre ela recai, ao final do romance, o papel de cordeiro sacrificial que purgará os pecados do filho demoníaco. Em *Galileia*, Donana também é sacrificada, mas segue vigilante na fazenda, observando a pena de seu feminicida João Domísio, (Brito, 2008, p. 169). Ainda no romance de Brito, Maria Raquel, mulher de Raimundo Caetano, rompe com o pacto

patriarcal e cinde a fazenda Galileia, enquanto guarda o mistério das palavras ditas pelo filho Tobias no nascimento que contêm o destino da família. Já em *Pedro Páramo*, as figuras femininas servem ora para represar os impulsos violentos ora para justificá-los. No exemplo mais notável, González Boixo interpreta a morte da mãe como evento catalisador que serve como liberação de Pedro Páramo e marca a eclosão de sua personalidade reprimida que descamba para a violência e a ânsia pelo poder (González Boixo (2018, p. 195).

A mãe de Pedro Páramo é uma figura distante e dominante, como antevemos pela forma como se lembra dela, no dia da morte de Miguel: “[u]na madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas y muchas veces” (Rulfo, 2018, p. 133). Por isso, talvez, servisse como uma espécie de cabresto para as ações vis que se precipitam após sua morte. Isso não significa que no filho já não estivesse a violência do patriarcado incutida. Não era o que achavam o pai, Lucas Páramo, e seu capataz, Fulgor Sedano:

“‘Es un inútil’, decía de él mi difunto patrón don Lucas. ‘Un flojo de marca’. Yo le daba la razón. ‘Cuando me muera váyase buscando otro trabajo, Fulgor’. ‘Sí, don Lucas’. ‘Con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide’. ‘Usted no se merece eso, don Lucas’. ‘No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor’. ‘Es una verdadera lástima, don Lucas’.” (Rulfo, 2018, p. 106)

Embora Fulgor Sedano, a partir do relato de Lucas Páramo, achasse que Pedro era um jovem inexperiente, a rebeldia que se antevê no diálogo de Pedro Páramo com sua avó parece reforçar que já havia, no adolescente, a semente da incontinência à autoridade:

—¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?
 —No, abuela. Rogelio quiere que le cuide al niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y el telégrafo, mientras que él se vive tomando cervezas en el billar. Además no me paga nada.
 —No estás allí para ganar dinero, sino para aprender; cuando ya sepas algo, entonces podrás ser exigente. Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada, humildad. Si te ponen a pasear al niño, hazlo, por el amor de Dios. Es necesario que te resignes.
 —Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones. (Rulfo, 2018, p. 90)

Ainda que narrativamente as personagens femininas sejam apontadas como responsáveis ou corresponsáveis pelo destino dos homens (seus pais, filhos, maridos, amantes), sabemos que cada indivíduo deveria responder por seus atos — o que, claro, é apenas mais uma utopia. Mas ao perceber essa realidade, corrobora-se aqui com a hipótese da existência de uma estrutura anterior que exerce uma influência sobre o *modus vivendi* das personagens: o

paradigma patriarcal. Por isso, se é certo que a morte da mãe, posterior à morte do pai na cronologia da obra, coincide com a sucessão de ações que levam à ascensão do cacique de Comala, estabelecer um nexos causal entre uma coisa e outra é apenas eco do paradigma.

Naturalmente, os autores, enquanto indivíduos e não como parte do campo literário, tampouco estão livres de serem afetados negativamente pelo paradigma patriarcal, por mais que suas obras apresentem elementos que se contraponham a ele. Desse modo, ainda que, na entrevista a Vital, Rulfo afirme que o amor por Susana San Juan era a única coisa pura que havia em Pedro Páramo, que nela ele via o perdão para as atrocidades que cometeu, a própria concepção de amor e de perdão pode ser atravessada pelo discurso. Por isso, se não negamos que Rulfo acreditava realmente nisso e que esta foi a base para a construção simbólica das ações do senhor de Comala, o cotejo dos atos do personagem, numa leitura anacrônica e minimamente descontaminada do discurso patriarcal, nos fazem assumir que visão rulfiana do feminino é também atravessada por sua formação discursiva. Nesse sentido, compreendemos de forma diferente a pergunta com que Rulfo fecha a resposta em entrevista a Vital (2004, p. 202) sobre Susana San Juan ser apenas uma extensão de seu desejo de posse: “¿[...] no cree usted que para algunas personas ciertas mujeres son como un trasunto del cielo, y quizá el cielo mismo? Así veo las cosas”.

Dessa forma, quando o arranjo narrativo de *Pedro Páramo* nos apresenta Dolores Preciado como uma mulher vingativa, que quer fazer o pai pagar pelos anos de ausência e, para isso, acaba por pedir ao filho algo que o levará à morte, o motivo da demanda do moribundo adquire uma nova configuração: a figura de autoridade não é a do fantasma do pai, mas da mãe. O fato em si não significa uma reabilitação do discurso patriarcal, muito pelo contrário, já que podemos ser induzidos a achar que a culpa pelo destino fatídico de Juan Preciado é o desejo ultratumba de uma mulher ressentida pelo abandono. Nada mais patriarcal.

Mas lembremos que o tema do abandono paterno ressoa desde a raiz do cristianismo, eternizado pela fala do Cristo na cruz, quando, prestes a morrer, clama pelo pai: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” (Bíblia, Mt. 27:46, Mc. 15:34). É o clamor do filho pelo pai ausente, feito enquanto a mãe o acompanhava no martírio. É o clamor que refunda a idolatria do pai, de que tratamos no começo deste trabalho. Em todo caso, o impacto da formação cristã na obra de Rulfo, ainda que de forma negativa e crítica, é inegável, principalmente se lembrarmos como os conflitos de origem religiosa mudaram sua vida, a partir da *Cristiada*, durante a qual seu pai foi assassinado (1923) e sua mãe faleceu de um ataque cardíaco (1927). Como defendemos, Rulfo utiliza o tema da revolução como parte do processo de evolução das

personagens, mas essa é uma sublimação de um aspecto estruturador de seu caráter e que, ainda que não seja objeto desta pesquisa, não pode ser ignorado. Fecho o parêntese.

Voltemos a Riobaldo: criado pela mãe, “nascido diferente”, distinto do mundo patriarcal em que se insere, o personagem reitera esta diferença ao longo do romance. Essa afirmação, “nascido diferente”, não parece apenas sinalizar para a sexualidade da personagem, mas para uma ontologia que se coloca em conflito com o universo patriarcal que o rodeia: Riobaldo diz: “Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo mundo...” (Rosa, 2001, p. 31), e se opõe reiteradas vezes à violência gratuita, inclusive na sequência de Ana Duzuza, em que afronta Diadorim, este integrado e alinhado à violência do mundo patriarcal, ao qual ainda está submetido pelo compromisso da vingança pela morte do pai.

Dessa forma, proponho: Riobaldo representa o retorno à casa, à permanência e à perenidade; Diadorim está associado aos signos da violência, o movimento, “O diabo, na rua, no meio do redemunho”; a oposição central entre o Bem e o Mal, que permeia o romance, se coloca numa relação semelhante, nesta leitura, à que existe entre o princípio da passividade e o da agressividade, da permanência e da mudança. Diadorim, tentação e redenção de Riobaldo, é o dínamo da ação trágica, mas não se pode perder um ponto: na leitura roseana que proponho, há um abismo inalcançável — e por isso trágico — tanto para Riobaldo como para Diadorim, entre o mundo maternal idealizado pela fuga do movimento e a busca pela estabilidade e permanência, e o mundo patriarcal objetivado pelas práticas violentas desse sertão.

Mais uma vez, recuso-me a pôr em oposição o par matriarcado/patriarcado, respeitando a Beauvoir, para quem, como já dissemos, não existiu, de fato, uma derrota do matriarcado, como propunha Engels. Assim, o que vejo em Riobaldo não são ecos de um paradigma que nunca chegou a ser hegemônico, do matriarcado. O que vislumbro, nesse primeiro Riobaldo, é uma antecipação, anacrônica talvez, do “paradigma do cuidado”.

O narrador de *Grande sertão*, na primeira parte do romance não é apenas avesso ao autoritarismo, como também rejeita ser visto como líder. Por isso, não mais o Riobaldo ortônimo da infância, mas o Riobaldo-Tatarana da jagunçagem, rejeita o lugar de capitanear a tropa no lugar de Medeiro Vaz, pouco antes de sua morte (Rosa, 2001, p. 95), preferindo seguir as ordens do grupo, mesmo que se mantenha questionador, não apenas um executor cego das ordens do chefe da vez — como se verá, mais adiante, em seu conflito com Zé Bebelo. Interessa-me ler Riobaldo a partir de posição crítica a esse paradigma autoritário na medida em que se opõe ao pensamento essencialista, caro ao patriarcado. O jagunço Riobaldo não precisa citar o devir de Heráclito para dizer que “Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que

eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo! (p. 436)”, ou ainda para fazer a seguinte reflexão ontológica:

O senhor... Mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão. (Rosa, 2001, p. 39)

Riobaldo não é começo e fim, é travessia, o que parece remeter a parte de sua onomástica, pelo “rio” que corre e se movimenta como no paradigma vencido de Heráclito: “Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (Rosa, 2001, p. 51), mas, apesar disso, ainda predomina nele o dicotômico caminho do paradigma patriarcal ao tratar da natureza de Deus ou do Diabo. “Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja” (p. 33); “O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver [...]” (p. 76); “Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio” (p. 325); “O diabo é sem parar” (p. 325). Dessa forma, se se pode ler o Riobaldo pré-pacto como refratário ao paradigma da dominação, o Riobaldo rebatizado por Zé Bebelo como Urutú-Branco incorpora o arquétipo do líder e pode, finalmente, conduzir o bando para a travessia do Liso do Sussuarão e para o embate final no Paredão.

O ímpeto resoluto em vingar a memória do pai coloca Diadorim num caminho de sangue e destruição sem volta. Riobaldo-Tatarana, por outro lado, é a força antagônica deste desejo e, em diversos momentos, tenta dissuadir Diadorim de pôr termo a sua sina. Só assim, os dois poderiam ter uma vida longe da guerra e da demanda de vingança pelo morto:

— “Escuta, Diadorim: vamos embora da jagunçagem, que já é o depois-de-véspera, que os vivos também têm de viver por só si, e vingança não é promessa a Deus, nem sermão de sacramento. Não chegam os nossos que morremos, e os judas que matamos, para documento do fim de Joca Ramiro?!” (Rosa, 2001, p. 390)

Diferente da sedução do André de *Lavoura arcaica*, que se utiliza da falácia para alcançar seus objetivos, Riobaldo traz à sua fala um argumento razoável: honrar os mortos não é dever dos vivos, a vingança não trará de volta o pai nem é algo divino. Mas Diadorim não escuta os argumentos a não ser pelo filtro do patriarcado, atribuindo à fala de Riobaldo covardia, não uma declaração de amor. Apesar disso, ele não se ofende com a acusação e simplesmente diz que seguirá seu caminho. Agora, é Diadorim quem faz uso da retórica e ecoa a demanda do fantasma e tenta seduzir o amigo:

“Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade...” – ele botou-se adiante. – “Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica! E tem o que eu ainda não te disse, mas que, de uns tempos, é meu pressentir: que você pode – mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...” (Rosa, 2001, 391)

Ao mesmo tempo, Diadorim incita Riobaldo-Tatarana a assumir seu lugar de líder, o que só acontecerá após a queda de Zé Bebelo. Mas Riobaldo não se deixa levar:

Então eu ia crer? Então eu não me conhecia? Um com o meu retraimento, de nascença, deserddado de qualquer lábria ou possança nos outros – eu era o contrário de um mandador. A pra, agora, achar de levantar em sanha todas as armas contra o Hermógenes e o Ricardão, aos instigares? Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. Eu sabia, eu via. Eu disse: nãozão! (Rosa, 2001, p. 391)

Consciente de si, Riobaldo recusa o chamado e, com isso, parece antecipar que aceitá-lo teria repercussões trágicas. Não são, no entanto, as negações de Riobaldo equiparáveis à do herói no início da jornada de Campbell. Se ali o herói pode recusar o chamado e assim retardar o começo da jornada, Riobaldo-Tatarana parece tentar dissuadir Diadorim não de seguir com ele, mas de transformar-se no que seu nome determina: Riobaldo, “aquele que governa”. Mas Diadorim insiste em sua sedução:

A mão dele, doçura de dada, de leve na minha. Temi afracar. E em duro reposteí, com outra ombrada: – “Vou e vou. Só inda acompanho é até o Currais-do-Padre. Lá eu requeiro para mim um cavalo bom. E trovejo no mundo...” (Rosa, 2001, pp. 391–392)

Sabemos que a promessa de Riobaldo não se cumprirá e, ao tornar-se o Urutú-Branco, pactário, terá acatado a demanda indireta do fantasma, não necessariamente o de Joca Ramiro, mas o paradigmático fantasma do patriarcado. A inevitabilidade do curso de ação havia sido posta por Diadorim ainda no começo do romance: “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...”, no que Riobaldo percebia que ele “suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava”, porque “[d]e tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe?” (Rosa, 2001, p. 45-46). O “ódio com paciência” de Diadorim lembra a loucura calculada de Hamlet, mas se buscamos a vacilação do príncipe em *Grande sertão: veredas*, a encontraremos em Riobaldo, esse anti-Telêmaco que foge da casa de Selorico Mendes ao ouvir boatos de que ele seria seu pai (Rosa, 2001, p. 138–139), mesmo que por ele não devesse respeito.

É certo que, após o pacto nas Veredas Tortas, a grande reviravolta do romance, há uma clara mudança na atitude do jagunço. “Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens”, tinha dito Riobaldo ao recusar a liderança do bando de Medeiro Vaz (Rosa, 2001, p. 97); mas ao tornar-se o Urutú-Branco, o jagunço passa a abraçar o paradigma da dominação e assumir a liderança que até então rejeitava. E se um dos motivos importantes em *Grande sertão: veredas* é a travessia, a que Medeiro Vaz tenta empreender pelo Liso do Sussuarão, por recomendação de Diadorim, é uma espécie de catábase — esse motivo que parece ser uma constante nos livros analisados até agora.

A primeira travessia malograda, que resulta na morte de Medeiro Vaz, funciona como uma das provas do herói, mas mais que isso: a persistência em seguir o plano de Diadorim, na segunda metade do romance, quando Riobaldo-Urutú-Branco finalmente cruza o Liso do Sussuarão, é ao mesmo tempo rito de passagem e sentença do destino trágico. A demanda do fantasma de Joca Ramiro, digo, da sombra do patriarcado personificada em Diadorim, cobra seu preço. Logo, o signo da travessia, constantemente associado a uma ideia positiva de amadurecimento, principalmente por ser a última palavra do romance, também pode ser interpretada de forma negativa.

A travessia, como eterno processo de crescimento, pode também representar o eterno regresso no tempo do sofrimento, o que parece exercitar o velho Riobaldo cada vez que se senta em seu alpendre para recontar sua história ao visitante. Nesse sentido, o símbolo da lemniscata (∞), associado ao infinito, como a fita de Moebius²⁸, que Rosa faz ser o último signo do romance, reitera esse eterno retorno ao espaço-tempo do *Grande sertão*. A lemniscata, afinal, é um símbolo matemático que, se observarmos bem, é um oito deitado (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 653).

No simbolismo cristão, o oitavo dia, que sucede aos seis que Deus utilizou para criar o mundo e ao sétimo de seu descanso, é símbolo da ressurreição, da transfiguração e do anúncio da “era futura eterna”. A ressurreição de Diadorim de fato acontece, toda vez que um leitor ler de novo a primeira citação à personagem: “Em Diadorim, penso também — mas Diadorim é minha neblina” (Rosa, 2001, p. 40). Diadorim, neblina, miragem do Riobaldo “nascido diferente”, que no final se submete à violência do patriarcado na busca de um amor impossível. O *Grande sertão* de Rosa, assim, também propõe, a partir da demanda do fantasma de Joca

²⁸ Miranda (2019, p. 108) chama a atenção para que a lemniscata do fim de *Grande sertão: veredas* “pode ser lida como a conhecida fita de Moebius e se articula com a dedicatória do autor à mulher, Ara, Aracy Moebius de Carvalho Guimarães Rosa: o fim retorna ao princípio”.

Ramiro, duas novas demandas fantasmáticas neste cronotopo fechado, como o cronotopo-Comala: a de Diadorim para ser lembrado(a) por meio do reconto eterno de Riobaldo, e a do fantasma de Riobaldo, tornado palavra-travessia no alpendre de sua casa.

5.3.2 *La hora azul: a luminosa sombra do passado*

Publicado em 2005, o romance *La hora azul*, do peruano Alonso Cueto, narra a história de um advogado de classe média limenho, com uma família estável, que, depois da morte de sua mãe, é confrontado com um segredo do pai. Oficial da marinha peruana a quem o protagonista pouco conhecia, o Comandante Ormache serviu em um quartel na cidade de Aiacucho, província de Huamanga, durante a guerra contra o grupo Sendero Luminoso (SL). Para atender a essa demanda, o filho tem que enfrentar-se com um passado sombrio e descobrir aspectos sobre sua história familiar e sobre sua própria identidade.

Por se tratar de uma prosa realista e historicamente situada, alguma contextualização precisa ser feita, em especial no que diz respeito ao SL. De inspiração maoísta, o grupo foi fundado em 1964 por professores e alunos universitários, principalmente da região de Aiacucho²⁹, ao sul do Peru, como dissidência do Partido Comunista do Peru (PCP). A organização, inicialmente de perfil não-militarista, desde o início se apresentava como antifascista, opondo-se ao governo militar da ditadura peruana (1968-1980). Em artigo publicado em outubro de 1969, no jornal comunista *Bandera Roja*, o Comitê Central do PCP reafirmava seu ideário, baseado no escritor e ativista político José Carlos Mariátegui (1894-1930):

La dictadura fascista quiso engañar a las masas con poses “antiimperialistas” y “nacionalistas”. Ya Mariátegui, analizando el fenómeno fascista, había desenmascarado la táctica del imperialismo, que tenía que *difundir el nacionalismo en oposición a la lucha de clases*. El Partido, desenmascarando este intento, enseñó al pueblo que lo que había era un “nacionalismo” pro imperialista y un “antiimperialismo” pro juntista. (Partido Comunista Peruano, 1969, p. 9 apud Degregori, 2016, p. 214, grifo dos autores)

Um dos marcos da criação do SL foram os protestos pela educação gratuita, promovidos em junho daquele ano nas províncias de Aiacucho e Huanta (Degregori, 2016, p. 9), mas o grupo só entraria para a luta armada, “la forma superior de lucha”, segundo o ideário de seus líderes, anos depois, em 1980, já no final do governo militar, quando decidiram, em vez de

²⁹ A cidade de Aiacucho, onde se passa parte do romance, é a capital da região de mesmo nome.

participar das eleições com seu líder, o professor universitário Abimael Guzmán, nome real do “Presidente Gonzalo”, opor-se a eles e incendiar urnas eleitorais.

No ano de 1981, o governo eleito decretou estado de emergência nas áreas controladas pelo SL (Aiacucho, Huancavelica e Apurímac), dando amplos poderes aos militares para deter o grupo. Sabemos o que acontece quando as forças repressivas ganham “amplos poderes” para qualquer coisa, mesmo para pintar um muro: os excessos foram muitos, indo da tortura, estupro à execução. Os homens que executam a violência estatal tendem a esconder-se por trás de valores caros ao paradigma patriarcal, como a obediência, a lealdade e a submissão às ordens.

É a esse contexto que remonta ao passado do pai de Adrián, mas a ação do romance se dá anos depois do fim da guerra contra o SL. Com a prisão de Guzmán em 1992, e a de vários líderes do SL até 1995, a atuação do grupo é drasticamente reduzida, e em 2005, quando o romance é publicado, sua atuação é quase nula. Apesar disso, ataques esporádicos ainda acontecem, sendo o mais recente de 2021, que vitimou 14 pessoas em um bar na região do Vale dos Rios Apurímac, Ene e Mantaro (Peru, 2021). Ainda que não se marque temporalmente de forma específica a narração, algumas pistas referenciais podem ajudar-nos a situar o tempo da ação do romance. Primeiro, a citação feita por Adrián do livro *Las voces de los desaparecidos*, publicado com depoimentos de familiares dos desaparecidos na guerra contra o SL, nos faz supor que os eventos narrados no romance não transcorram antes de 2001. Ao mesmo tempo, a idade da criança, que teria a ver com os eventos sombrios relacionados ao pai, nos faz inferir que o militar servia num quartel doze ou treze anos antes dos eventos narrados no tempo presente pelo protagonista, ou seja, no final dos anos 1980.

É possível, neste primeiro momento, estabelecer que o protagonista se enquadra no *frame* do profissional liberal branco de classe média, alienado de temas políticos e voltado para questões mezinhas de seu cotidiano burguês, de alguém que goza de respeito junto à comunidade e está preocupado na manutenção de seu padrão de vida. Adrián parece gabaritar o protótipo do branco liberal classemedista, com clichês patriarcais na construção das mulheres de sua vida que chegam a irritar leitores mais exigentes: “Claudia era una compañera ejemplar. Se vestía bien, me acompañaba a los cocteles y se había hecho amiga de las esposas de otros abogados” (Cueto, 2005, p. 15); ou: “Mi esposa Claudia había heredado la mano maestra de su madre para cambiar los pañales, contestar las preguntas y domesticar las quejas de las chicas” (p. 16); e se ainda não é suficiente: “Me gustaba tener una casa bien puesta, una mujer agradable y cariñosa y buena anfitriona, unas hijas adecuadas y aprovechadas alumnas en el colegio” (p. 17). E, apesar dessa vida de sonho, Adrián vivencia uma crise, como é possível perceber nas primeiras páginas:

Y, sin embargo, eso que me gustaba, también a veces... ya por entonces (y esa época ahora me parece tan remota), quiero decir que una suerte de pena me envolvía, una mano apretada en la garganta que me dificultaba moverme, incluso para las cosas más rutinarias. (Cueto, 2005, p. 17)

Por que seguir lendo uma história tão convencional e maçante de um homem branco burguês em clara crise da meia idade? Um gancho dado no começo do livro talvez fizesse o leitor prosseguir: “Me protege no verle la cara a quien lea esto (hay un autor contratado para poner su maldito estilo y su nombre en este libro). Voy a llamarme Adrián Ormache. Pero algunos van a adivinar quién soy.” (Cueto, 2005, p. 14). Ao utilizar o jogo metalinguístico para a ocultação de sua identidade, o leitor poderia pensar apenas na arrogância do pretendente a escritor que contrata um *ghostwriter*, mas veremos que, na verdade, o trecho guarda uma vergonha do protagonista pelos eventos sobre os quais tratará.

Se Adrián representa o típico burguês branco convencional em crise da meia idade, poderíamos tentar encontrar algo que nos interessasse se se vislumbrasse uma transformação. Mas não há pistas no sentido de o personagem ser movido por uma consciência crítica de seu lugar de privilégio ou um verdadeiro desejo de compreender a alteridade, ainda que o narrador pareça às vezes se esforçar para vender essa imagem ao longo do romance. Adrián sente-se preso a seu cotidiano, como a maioria massiva dos protagonistas do romance ocidental até a primeira parte do século XX, e tem escape apenas nos sonhos, em que uma pulsão de morte se revela: “No eran sueños tristes sino más bien escenas iluminadas en las que liberaba mis ganas de hacer algo violento”. (Cueto, 2005, p. 17-18) Esse sonho é narrado em seguida:

Estoy desnudo. Me doy cuenta de que estoy en casa de mi suegro, en medio de una cena elegante, es un banquete. Mi suegro me mira y sonrío. Hay mucha gente en corbata sirviéndose un buffet. De pronto tengo algo en la mano. ¿Qué es? Es una botella de ketchup. Le saco la tapa y voy rociando la mesa con el ketchup. El mantel blanco se embadurna de rojo. A mi suegro se le quita la sonrisa pero sus invitados celebran lo que hago. De pronto me doy cuenta de que no es una botella de ketchup. Es una pistola. Una pistola. Así que lo más natural me parece usarla. Le voy disparando a cada uno de los presentes, que mueren entre carcajadas. Por último yo me disparo un tiro en la sien. Me despierto. Fin del sueño. (Cueto, 2005, p. 18)

Sem querer buscar uma exegese psicanalítica, a chave de interpretação não parece complexa. O sogro, cuja autoridade o oprime, é uma sombra patriarcal, mas o ataque violento não visa a desconstrução do paradigma, muito pelo contrário. No sonho, Adrián realiza seu desejo de ocupar o lugar de controle do patriarca, o que é aceito pela comunidade. Quando assassina os convidados de uma festa do dono da casa e esses gargalham, parece haver uma aceitação do comportamento violento do genro. A pulsão suicida é inexplicada, pois não

encontra eco no romance, e talvez seja só reflexo de alguma baixa autoestima. Em outro sonho, narrado na mesma página, nocauteia o sogro, ante os aplausos da família. Assim, privado do pai real, Adrián confronta o pai simbólico na figura do sogro, mas, ao mesmo tempo, é ele próprio o patriarca acomodado em sua casa pacificada. Adrián é, assim, também um minotauro, um personagem de transição que, ao mesmo tempo, é pai e filho, e oscila nesses papéis ao longo da trama, resvalando entre os pólos de dominador e dominado.

Nesse sentido, parece sintomático que a casa de Adrián não seja apresentada ao leitor como um *locus horrendus*, algo recorrente nos romances que analisamos até agora. O personagem-narrador é o *pater familias*, o provedor, e isso é reforçado quando defende a ideia de que o provedor tem como obrigação o sustento da família, enquanto à mulher cabe a educação dos filhos (Cueto, 2005, p. 17). Deste modo, fica claro, já no começo do romance, que o ponto de partida do narrador é o paradigma patriarcal que pressupõe a submissão do outro, mesmo que o narrador exponha sua frustração por ocupar esse lugar. Reitera-se nossa hipótese de que o *locus horrendus* só se manifesta ao protagonista quando falta sintonia entre este e o dominante da casa. Sendo Adrián o *dominus*, não há conflito, a casa se aproxima, ainda que provisoriamente, do *locus amoenus*.

Mas o viés psicanalítico do conflito do protagonista fica mais explícito quando o narrador anuncia, sem muita cerimônia: “Hasta que todo cambió una mañana de hace varios años, el día en que murió mi madre. La muerte de mi madre ha sido quizá el gran acontecimiento de mi vida.” (Cueto, 2005, p. 19) A morte da mãe em *La hora azul*, como em *Pedro Páramo*, é o evento incitador que desestabiliza a vida do herói e o tira da zona de conforto do mundo comum. Mas, ao ressaltar a importância da morte da mãe em sua vida, Adrián na verdade, por omissão, deixa transparecer um suposto alinhamento com ela, em detrimento do pai, ausente desde a infância do narrador, fato que será confirmado adiante.

Durante os preparativos para o enterro da mãe, Adrián reencontra seu irmão Rubén, que vive nos Estados Unidos. Adrián declara envergonhar-se do irmão, que é um duplo do pai. Para Camacho Delgado (2006, p. 251), Rubén é quase uma metonímia da barbárie machista e militarista do Peru, com uma vulgaridade e falta de escrúpulos e uma moralidade fluida “de quien justifica todo en función del dinero y del placer”. Qualquer semelhança com certo tipo comum à burguesia brasileira não é coincidência. Como percebemos pela forma pouco amistosa que o narrador escolhe para descrevê-lo, a imagem no pai não é positiva: “Rubén había heredado la voz tosca, las manos canallas y la nariz tubercular de nuestro padre. Era en cierto modo su reencarnación. Se le parecía cada vez más; un gnomo que se va asimilando al ogro que lo ha engendrado” (Cueto, 2005, p. 22). Os sentimentos negativos que nutre pelo pai e a

repulsa edipiana ficam ainda mais evidentes quando, ao descrever do rosto do pai, tem dificuldades de imaginar algum carinho entre ele e a mãe: “un terreno de piedras sobre el que costaba imaginarse alguna vez los delicados dedos de mamá”. O leitor saberá que Rubén era mais próximo ao pai, enquanto Adrián ligava-se à mãe, e esse afastamento fica claro neste capítulo, quando o protagonista lembra a morte do pai, que havia deixado “apenas un vago cosquilleo de lástima, un dolor impuesto por la obligación”. De fato, Adrián apresenta o pai como um vetor do caos, enquanto a mãe trouxe a estabilidade: “Mi vida había transcurrido por caminos perfectamente pavimentados por el olvido de quien había sido mi padre” (Cueto, 2005, p. 117)³⁰.

No entanto, a morte do pai, cronologicamente anterior à da mãe, guarda o primeiro chamado à aventura, quando o pai moribundo, pouco antes de morrer, diz coisas aparentemente desconexas:

Oye, quiero que sepas algo, hay una chica, una mujer que conocí una vez, o sea, no sé, no sé si puedes encontrarla, allá, búscala si puedes, cuando estaba en la guerra. En Huanta. Una chica de allí. Te lo estoy pidiendo por favor. Antes de morirme. (Cueto, 2005, p. 22).

Adrián se encontra com o irmão e só neste momento o leitor começa a compreender o teor da fala do pai. Rubén lhe revela um segredo, relacionado com as atividades do militar durante a guerra contra o SL:

— Puta, bueno, o sea tú ya debes saber, pues, el viejo tenía que matar a los terrucos³¹ a veces. Pero no los mataba así nomás. A los hombres los mandaba trabajar... para que hablaran pues...., y a las mujeres, ya pues, a las mujeres a veces se las tiraba y ya después a veces se las daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía.

[...]

— ¿Cómo sabes eso?

— Me lo dijo un oficial suyo.

— ¿Quién?

— Un oficial, el capitán Martínez. Lo conocí allá cuando fue con él, en New Jersey lo conocí. El Guayo Martínez. Anoche me lo encontré en casa de mi

³⁰ Ainda que represente realidades totalmente díspares, esse modelo se assemelha à economia simbólica que Riobaldo desenvolve para falar do desconhecimento de seu pai, já mencionado no tópico anterior.

³¹ Em espanhol peruano, o termo “terrucos” é um neologismo surgido na década de 1980, usado pelas forças policiais e forças armadas para referir-se aos membros do SL e do Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA), cf. Cisneros (2020). No Peru, o termo acabou sendo aglutinado ao conceito de “esquerdista”, e são considerados pelo peruano médio como sinônimos. O uso do termo pelo irmão de Adrián, então, indica sua orientação política de direita. Para uma análise das conotações negativas e das implicações políticas do uso do termo, consultar Carlos Aguirre, “Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana”, *Revista Histórica*, XXXV.1, 2011, pp. 103-139.

amigo Chacho Osorio. ¿Te acuerdas del Chacho? Estuvimos tomando unos tragos allí en su casa. Me contó que el viejo hacía esas cosas. Había veces que se tiraba a una terruca, después se la daba a la tropa para que se la tiren en fila, y allí nomás le pegaban un tiro en la cabeza. Le decían que iban a liberarla después, y así ella siempre tenía que aceptar nomás todo lo que le hacían. Me dijeron que así se olvidaban del miedo. (Cueto, 2005, p. 37)

Na mesma cena, o irmão complementa: “Hubo una que se le escapó, una que se le escapó una vez. Porque él se había enamorado de ella, fíjate. También la guerra seguro que lo volvió loco al viejo” (Cueto, 2005, p. 39). O primeiro sinal da anagnórise é plantado, mas Adrián ainda não age. Como nos lembra Pulquério (2019, p. 106), a respeito da famosa crítica de Eurípedes à cena de anagnórise entre Electra e Orestes, nas *Coéforas*, de Ésquilo, o reconhecimento de Orestes é apenas de forma secundária baseado em sinais exteriores, “a anagnórise é do domínio dos sentimentos, é obra do coração”. Assim, embora para o leitor já fique claro, a essa altura, que há uma relação entre a mulher a que o pai se referiu no leito de morte a aquela que o irmão menciona em seu relato, Adrián não é movido a adentrar no mundo especial e empreender a jornada de descoberta do passado do pai, atendendo a sua demanda. Em parte, porque fica claro que tudo o que diz respeito ao universo do pai interessa pouco ao filho, o que faz da presença de seu irmão como “mentor” seja inócua. Será preciso um terceiro sinal — como na anagnórise de Electra — para que Adrián deixe seu palácio burguês. Para isso, Cueto recorre a um símbolo que normalmente está associado ao segredo: o baú.

O símbolo do baú dialoga com o do cofre porque nele costumam guardar-se tesouros, sejam eles materiais ou espirituais. A abertura do baú ou do cofre, relaciona-se, assim, com o motivo da revelação (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 262). Já vimos esse símbolo ser usado em *Galileia* com uso similar: Maria Raquel guardava livros num baú de cedro, que foi consumido pelos anos e do qual restava apenas um forro perfumado. A matriarca escondia no baú, dentro de um livro, um papel com as palavras ditas por seu filho Tobias que encerravam o destino da família (Brito, 2008, p. 56). Ali, a destruição do baú pode representar os segredos que vão sendo revelados na fazenda e a ruptura da ordem arcaica. Ao mesmo tempo, quando Adonias finalmente encontra o livro em que o papel com a revelação das palavras do tio está guardada, demonstra desdém por esse tesouro, o que reforça sua refração a tudo que vinha da Galileia.

Já em *La hora azul*, o baú serve exatamente ao que se espera do símbolo, sem muita inovação: a mãe também guardava ali um segredo, que Adrián finalmente revela: “Era un sobre arrugado con una letra lenta y torcida, las palabras parecían una serie de insectos encadenados”. Ao abrir o envelope, Adrián encontra uma carta para sua mãe:

Señora Beatriz Ormache:

Su esposo el oficial Ormache es un hombre muy malvado, que ha traído una gran desgracia a mi familia. Mi sobrina fue torturada y perjudicada allá en Huanta. Mi sobrina era buena, nunca se metió en terrorismo, pero unos soldados vinieron y se la llevaron y su esposo Ormache la perjudicó, señora, violación le hizo. Por eso, señora, la maldición va a caer sobre sus hijos y sobre usted, señora. Malditos siempre. Esa maldición va a durar muchos años, sobre usted y sobre sus hijos y los hijos de sus hijos. Así será, Vilma Agurto. (Cueto, 2005, p. 50)

A revelação propicia a anagnórise: Adrián associa a sobrinha de Vilma Agurto à mulher que o irmão havia mencionado. Ao encontrar a carta, reconhece também que a demanda do moribundo era verdadeira e decide empreender a jornada: encontrar uma mulher torturada e violentada pelo pai, a única que ele havia deixado sobreviver e por quem supostamente havia se apaixonado. Mas o que move o protagonista não é apenas a vergonha e o desejo de reparação a partir da demanda do moribundo: Adrián teme que seu prestígio de advogado seja afetado caso os pecados do pai viessem à tona (Cueto, 2005, pp. 55–56). A justificativa é verossímil com a construção da personagem: Adrián busca a preservação do *status quo*, i.e., pretende reintegrar à ordem do lar, manter-se como o *pater familias*. No entanto, neste primeiro momento, não será pelo retorno do pai, mas pelo apagamento de seus crimes que ele procura a restauração.

A partir daí, Cueto se vale das estratégias do romance policial, que incluem pistas falsas, personagens camaleônicos e reviravoltas, para levar o protagonista a solucionar o mistério. O primeiro conflito do filho tem a ver com os sentimentos conflituosos sobre os motivos que levaram a mãe a esconder o segredo do pai e a submeter-se à chantagem, mas ele parece reconciliar-se, num diálogo em que recria a voz materna: “¿Qué podía hacer, hijo? Esa mujer me amenazó con difundir esa historia de tu papá. Dime, ¿tenía otra opción?” (Cueto, 2005, p. 117). A sombra do passado paterno se materializa no contato com Vilma Agurto, que na verdade se revela preposto de dois subordinados do pai, que conheciam seus pecados e os usavam para extorquir a mãe de Adrián com fotos comprometedoras. É digno de nota, no entanto, que, na forma como o advogado soluciona o problema, reforçam-se as marcas de distinção social e aquilo que parecia ser uma jornada de compreensão de realidades díspares, ganha uma tonalidade mais semelhante aos abismos sociais da América Latina. Assim, Adrián usa seu lugar de homem branco de classe média para submeter a chantagista e obrigá-la a devolver as fotos das atrocidades do pai.

Entonces si usted hace eso, voy a denunciar, me contestó. ¿Pero no te das cuenta que la gente de los canales de televisión es amiga mía y la de los periódicos también? ¿No entiendes que mis parientes no van a decir nada? ¿No entiendes que estás jodida con este asunto? Así que, si alguna vez hablas

de esta vaina con alguien, yo te sacó las fotos del chantaje que tengo aquí y con mucho gusto hago que te metan presa con cadena perpetua, porque además Chacho ya confesó, así que piensa bien. ¿Quieres que te traiga a la policía ahorita? (Cueto, 2005, p. 126)

As elites econômicas sabem como o estado trata os subalternos, e o herói de Cueto não nos deixa esquecer, o que parece ser um ponto de verossimilhança positivo na construção da personagem. Poderíamos ler na chantagem certa vingança subalterna, pois o grupo vale-se do temor da mulher de elite em revelar o passado do pai. No entanto, seria uma extrapolação da leitura, pois não há reflexões de Adrián nessa direção. Aliás, em *La hora azul* há uma tentativa de representação das classes sociais no Peru, mas a escolha confortável de Cueto por uma narrativa feita pelo olhar de um advogado de classe média torna o deslocamento do olhar do protagonista um desafio à verossimilhança. Por isso, os momentos em que sua classe social é aceita e Adrián age como o clichê de seu tipo são, misteriosamente, mais convincentes e menos condescendentes:

Alguna vez los de este lado habíamos pensado que los pobres son buenos por el hecho de ser pobres. Pero ahora sabemos que los pobres no son buenos, tampoco los que han sufrido son buenos, tampoco los ayacuchanos son buenos. Claro que no. Son tipos capaces de cualquier cosa, son como nosotros. (Cueto, 2005, p. 274)

Obviamente, no romance de Cueto, dois mundos irreconciliáveis da realidade peruana são postos lado a lado: a alta burguesia, dona do poder e dos privilégios, e uma classe miserável submetida à violência da qual não pode escapar (Camacho Delgado, 2006, p. 250). É forçoso, porém, chegar a classificar o romance, como quer Camacho Delgado, concordando com o próprio romancista, como um “romance das vítimas”. Cueto ensaia, na jornada de Adrián, dar voz a essas vítimas da violência estatal peruana, dessa mão pesada do grande pai, que mesmo que busque proteger seus filhos de um agente violento como o SL, acaba por cometer atrocidades equiparáveis às do “inimigo”. Além disso, em certa medida, porém, guardadas todas as proporções, os agentes do Estado, incumbidos das violências, desumanizados e levados à barbárie sem dar-se conta, são também vítimas do paradigma patriarcal.

De toda forma, o leitor tem acesso, por exemplo, a diversas estratégias de tortura utilizadas pelos militares peruanos (Cueto, 2005, p. 85), ou como a ferramenta do estupro foi utilizada pelas tropas não apenas como ferramenta sistemática de tortura, mas de diversão (Cueto, 2005, p. 76). Também aborda a questão dos desaparecidos ao citar o livro publicado pela Defensoría del Pueblo, que Adrián folheia num café, até que o lugar se enche para uma celebração de aniversário (Cueto, 2005, pp. 159–162). A cena, algo tragicômica, parece uma tentativa de fazer um registro histórico, mas acaba sendo apenas um superficial aceno do autor

às causas sociais que, já que tampouco tem qualquer repercussão na trama nem no arco narrativo.

De modo que a implicação objetiva da descoberta da farsa é que os chantagistas sequer tinham o paradeiro da mulher e que Adrián consegue reaver as fotos incriminatórias. Por meio da ameaça, o filho parece garantir que a mulher suspenda a extorsão, o que, em tese, levaria ao fim da narrativa, pois os motivos de Adrián ligavam-se à possibilidade de o passado do pai afetar sua estabilidade. Essa pista falsa e a revelação da chantagem, no entanto, servem para que o protagonista redima o pai, considerando-o diferente dos dois comparsas militares porque, no leito de morte, havia se arrependido. Nada mais cristão. Narrativamente, no entanto, essa redenção do pai é o que justifica, finalmente, que Adrián acate a demanda do moribundo.

Mi padre enfrentado a la muerte se había arrepentido (“hay una mujer en Huanta, tienes que buscarla”). Ese día me había dado el encargo. ¿Cómo podría llamarlo? ¿Un encargo de su culpa, de su nostalgia, de sus remordimientos? Hay una mujer en Huanta. Hay una mujer, tienes que buscarla. Ahora yo tenía la cara de esa mujer entre los dedos, tenía la cara y sombras de esa foto. Cumplir con ese encargo... El fantasma de mi padre se me había aproximado, me había dicho algo y ahora me lo estaba repitiendo. (Cueto, 2005, p. 132)

Aqui, o motivo do fantasma surge mais uma vez para dirimir os conflitos internos do narrador. Mas se o fantasma da mãe buscava justificar-se perante o filho, o do pai requer uma reparação. Esse contraste, compreendo, reforça representações do feminino e do masculino arraigadas no patriarcado, ao mesmo tempo que nos lembra certa misoginia de Hamlet. Entretanto, no caso de Adrián, a reparação não é pelos crimes cometidos contra o fantasma, mas dos crimes que ele mesmo cometeu.

Nesse sentido, é interessante notar que, se a ação demandada a Hamlet tem uma pulsão de morte, a que o comandante Omarche demanda a Adrián teria uma pulsão de vida. Mais adiante, quando já está incutido da ideia de encontrar com a vítima do pai, o filho conversa com um amigo e diz não ter culpa pelos pecados do pai, ao que ele responde: “Todos tenemos la culpa de nuestros padres, y de nuestros hijos también” (Cueto, 2005, p. 149), o que retoma mais uma vez o tema clássico da maldição familiar. Ainda que não concorde, justifica que quer encontrar-se com a mulher para saber se o pai é tão mau como diziam, revela sentir-se mal com a situação. De certa forma, a busca de Adrián é uma busca por sua identidade, por aquilo que poderia ter herdado do pai e que poderia transmitir a suas filhas. Assim, pode-se dizer que *La hora azul* retoma o tema do filho que se aproxima de um mundo patriarcal no qual não se reconhece, algo comum nos narradores de *Galileia* e *Lavoura arcaica*. Numa análise mais

detida, percebemos uma constante: para essas personagens, o paradigma da dominação lhes é mais familiar do que desejam³².

O resultado de *La hora azul*, no entanto, não alcança o dos demais romances, seja pelo prosaísmo excessivo que tenta mimetizar, sem clara função estética, marcas da oralidade, seja por abdicar de construções simbólicas mais profundas, encontradas em outras obras. Concordo com Weitzdörfer (2006), para quem o conflito social e seus motivos, no romance de Cueto acabam por ser tratados de forma muito superficial e que as soluções narrativas exploradas pelo romancista, sem a carga simbólica de outros livros de nosso corpus, parecem pouco convincentes. De fato, os *insights* de Adrián de sua condição privilegiada, soam, muitas vezes, uma tentativa artificial de colocar-se numa posição crítica, como no trecho em que reflete sobre o abismo entre ele e a empregada da casa:

Uno de los misterios de mi casa. Un misterio rutinario. Un hombre alto y blanco que comparte el mismo espacio durante años con una mujer baja y de piel oscura, Justina. Ambos se ven todos los días, durante varios años, pero en todo ese tiempo no han cruzado más de cinco o seis frases distintas. Estas frases son los salvoconductos de su tránsito en la casa, las reafirmaciones de sus identidades. Son frases etiquetadas, cáscaras de palabras: buenos días, dígame a la señora que llego tarde, ¿podía servir el almuerzo temprano hoy?, muy bueno el almuerzo, gracias, Justina. Ya, señor. Podíamos convivir en el más sobrenatural y llevadero de los silencios, un silencio hecho de frases conocidas. Apenas sabía algo sobre ella: que era de Cajamarca, que cocinaba bien, que quería a las chicas. Con eso me bastaba. Claro que sí. (Cueto, 2005, p. 200)

Reflexões como essa, no entanto, não chegam, no romance, a convergir para o plano da ação, e o narrador apenas oscila entre uma consciência de classe burguesa e algum remorso, principalmente na resolução dos conflitos ao final da obra. Porém, ao cotejar a jornada do protagonista deste romance com os narradores de *Galileia* e *Lavoura arcaica*, podemos ir além: Adrián, da mesma forma que Adonias e André, refuta o alinhamento à violência mimetizada pela figura do pai — simbólico ou não —, mas se os dois últimos acabam por repetir a violência e abrem espaço para a tragédia, o Adrián se mantém no campo da condescendência e soa como um personagem que serve de elogio à herança burguesa do romance, pelo distensionamento do trágico em favor do melodrama³³.

³² Importante registrar, no entanto, que sobre Juan Preciado o leitor tem poucas pistas textuais que sinalizem seu alinhamento ao pensamento patriarcal. Mesmo que tampouco se diga o oposto, ele é reconhecido mais como vítima das vozes do passado, que mimetizam a herança insidiosa de Pedro Páramo, que um agente alinhado ao paradigma da dominação.

³³ Mais uma vez, Juan Preciado é uma incógnita, já que não é dada ao personagem a oportunidade de agir: teria ele se incorporado à Media Luna e às práticas de Pedro Páramo, para “exigir o que é seu”, conforme os desígnios da mãe? Seria capaz de recorrer à violência para tal? São especulações que interessam ao ramo da filosofia, não à análise comparatista.

Decerto, Adrián busca a luz nas trevas do passado do pai para purificar-se. Para isso, precisa sair de sua zona de conforto burguesa e adentrar num território periférico, primeiro em Aiacucho — topônimo cujo significado em quíchua “lugar dos mortos”, mas cujo simbolismo é pouco explorado pelo autor —, lugar onde se deram os crimes do pai, e depois na periferia de Lima, onde finalmente encontra Miriam, a mulher que conseguiu fugir de seu pai. Dona de um salão de beleza em Huanta 2, bairro da periferia limenha, essa mulher seria a única que fora “perdoada” por seu pai e por quem ele se apaixonara durante a prisão. No entanto, recaindo em mais um dos clichês burgueses, Cueto faz com que Adrián se apaixone pela suposta paixão de seu pai. O que possibilitaria uma exploração original do tema edipiano ou que poderia seguir com a premissa de um romance com conflitos sociais, poderia acabar se transformando, como queria Weitzdörfer (2006), em “más una novela de adulterio”. Se podemos concordar com os problemas narrativos de *La hora azul*, alguns aspectos da resolução do romance, no entanto, nos fazem discordar do crítico e de seu reducionismo.

Adrián descobre o paradeiro de Miriam e que ela tem um filho, cuja idade o faz pensar que talvez seja filho de seu pai, logo, seu meio-irmão³⁴. Miriam, na verdade, já sabia que Adrián a procurava e, inclusive, fez com que recebesse pistas erradas para não a encontrar. Deste modo, parece pouco verossímil que Miriam não só aceite conversar com o filho do militar que a torturou, mas que se envolva afetivamente com ele, mesmo que entre a anagnórise e o beijo Cueto invista 37 páginas das 303 do romance. O filho acaba aproximando-se de Miriam sob a desculpa de saber mais sobre seu pai, mas é pouco convincente como a mulher aceita ser essa informante sobre eventos que, na verdade, quer esquecer. As chaves só são dadas ao longo do terceiro ato, quando Adrián ouve os relatos do período em que esteve presa e conhece a complexidade da relação dela com seu pai — uma espécie de emulação da síndrome de Estocolmo.

A su papá lo odié tanto, le digo, a su padre pude haberlo matado si hubiera podido porque me engañó tanto, abusó de mí, en ese cuartito, yo lo odié tanto, por culpa de ellos, de los soldados, de los morocos, perdí a mi familia, ya no pude ver a mi familia, ya no los alcancé, se murieron, se murieron sin mí, y yo lo odiaba tanto a su papá, pero ahora ya no lo odio, ya casi lo quiero. (Cueto, 2005, p. 219)

Tampouco parece verossímil que Miriam justifique ter aceitado conversar com Adrián apenas para dizer-lhe que o pai o amava e que falava o tempo todo sobre ele e o irmão. Após essa reconciliação com o pai, outra etapa da jornada do herói de Campbell, descobre que Miriam

³⁴ Miriam nega reiteradamente que o pai de Adrián seja o pai de Miguel, o que torna essa informação um dos mistérios do romance.

tem um filho, cuja idade parece insinuar que seria filho dela com seu pai, Adrián volta a sua casa e, senhor de dois mundos, faz amor com sua mulher, mas, em algum momento, vê em seu rosto o de Miriam (Cueto, 2005, p. 221). A obsessão pela mulher o leva a procurá-la, mas ela se recusa a atendê-lo.

Misteriosamente, depois de dias de silêncio, liga para o escritório de Adrián e marca um encontro, no qual já não falam do pai. Adrián começa a ser relapso no trabalho e ausente em casa. Miriam finalmente revela os detalhes de sua fuga e é quando o leitor compreende o título do livro: o símbolo da hora azul, o que chamamos de hora morta, quando a claridade do dia começa a surgir no breu da noite, representou, na noite em que fugiu, uma ameaça para Miriam, pois a luminosidade poderia expô-la a seus captores. A metáfora parece ensejar a chave para a relação da própria Miriam com a violência sofrida: sua liberdade não lhe traz a paz, a ponto de, passados tantos anos, ainda sofrer com as memórias. A chegada da luz não traz segurança, assim como a liberdade não trará a paz. Mais que isso, o passado parece pesar sobre Miriam de forma insuportável, como revela a Adrián depois de já terem se envolvido:

[...] Yo era tan niña, diecisiete años tenía. Tenía que escaparme o morirme. Y me escapé. Pero ahora ya no tengo las piernas para seguir, o sea me falta el corazón, no sé lo que es, pero, o sea, es como un gran cansancio, como un cansancio de bien adentro los huesos: levantarte, moverte, caminar, trabajar, hablar con la gente, hacer las cosas, ya no me aguanta el cuerpo para eso, porque extraño tanto a mi familia. Extraño tanto a mi familia, a mi familia que crecí con ellos. Extraño a mi papá, todas las mañanas iba a la huerta con él, todas las mañanas, y a mi mamá, con ella cocinaba en la olla grande para todos, y a mi hermano Antonio y a Jorgito, que era tan chico y tenía ojos tan grandes, y me preguntaba siempre si nos podíamos escapar de allí algún día. Así me decía. ¿Vamos a poder escapar algún día? ¿Vamos a irnos de aquí algún día? Pero Jorgito no escapó. Mi papá no escapó. Y mi mamá..., todos se quedaron en algún lugar allí, se quedaron, no sé dónde están sus cuerpos, dónde estarán. Me parece que los veo, los veo en la puerta de mi casa, y no sé dónde se han quedado. (Cueto, 2005, pp. 254–255)

A metáfora da fuga na hora azul, a luz da manhã que ameaça, de uma liberdade que nunca é plenamente usufruída, dialoga com o peso do passado, da ausência dos desaparecidos que ecoam em seu presente. Mas se em *La hora azul* o tema predominante é a redenção de Adrián e de seu pai, não parece haver reparação possível para Miriam. Depois de alguns encontros, em que falam sobre, entre outras coisas, os problemas psicológicos que levavam o filho de Miriam quase ao mutismo, os dois vão jantar num restaurante. Depois de também ficar calada durante todo o jantar, Miriam levanta-se e tenta atacá-lo com uma faca (Cueto, 2005, p. 248). Onde Weitzdörfer (2006) vê uma cena que “beira o ridículo”, percebemos, na verdade, um dos estágios do luto. Isso porque, pouco tempo depois, Miriam morrerá repentinamente de um infarto.

É preciso esclarecer: ao falar do luto de Miriam, assumimos que a conjectura de Adrián sobre seu envolvimento com Miriam é verdadeira:

¿Por qué me había llamado esa primera tarde? ¿Por qué después de haberme rechazado en la peluquería me había llamado esa tarde? Quizá ese día había descubierto su problema de corazón. Si me había llamado ese día, si me había buscado era porque quería estar segura de tener alguien a quien dejarle a su hijo. Por eso había permitido que yo estuviera con ella, quizá por eso me había preguntado ¿cómo te parece Miguel?, sabiendo que en cualquier momento ella podría desaparecer (Cueto, 2005, p. 270)

O foco narrativo não permite que o leitor tenha acesso ao que efetivamente a personagem sentia, mas é possível também conjecturar. Em nossa leitura, o ataque de Miriam deve coincidir com o momento em que descobre seu estado, e sua raiva, estágio do luto que sucede a negação e antecede a barganha, se volta contra o homem que espelha, ao mesmo tempo, o responsável pelo sofrimento no passado e uma alternativa para o cuidado de Miguel. Ainda assim, parece haver certa pressa na resolução e a morte repentina impõe um problema de ritmo. Não há, no entanto, pistas no sentido de defender que Miriam já tinha conhecimento de sua condição ao conhecer Adrián, como sugere a conversa no velório:

— ¿Pero por qué no buscó ayuda antes si estaba mal del corazón?
 — No sabía, creo. No sabía que estaba mal. Dejé plata justo para pagar el local de la tienda y para su entierro. Ayer pagó su última cuota al Vittorino. La tienda ya era suya. Fue a misa y se confesó. Bien cumplida se murió.
 —¿Y por qué no me dijo que estaba mal del corazón? Yo hubiera podido ayudarla.
 Los ojos de Paulino brillaron.
 — No sé, señor, no sé por qué. Seguro que no sabía que estaba tan mal. (Cueto, 2005, p. 263)

São suposições de um vizinho, mas é o que Cueto oferece ao leitor neste momento. É importante, não obstante, perceber que a morte da mãe de Miguel abre espaço para a redenção de Adrián e de seu pai. O narrador, a princípio, tentara afastar a sombra do passado do pai — “Yo había hecho todo lo posible por apartarme de esos pocos recuerdos suyos” (Cueto, 2005, p.22) — o que demonstra que, se pudesse, gostaria de não ter ouvido o chamado. Mas devemos considerar um detalhe, que se revelará significativo: sob a ótica de Adrián, nunca conseguiu fugir de seu cativoiro. Por isso:

Ella nunca había salido de ese corredor de su última noche de Huanta a Huamanga, no había podido apartarse de la delgada línea que sus ojos creaban para persistir. Esa línea se había interrumpido. Había tenido que correr antes de que llegara la mañana, antes de que llegara la claridad donde estaba en peligro, la hora azul de la primera madrugada (Cueto, 2005, p. 272).

Uma primeira hipótese é que, como o André de *Lavoura arcaica*, o protagonista tenta justificar o destino trágico da personagem e redimir-se. Faria sentido: vê na sua aproximação, uma trama ardilosa para que ele pudesse cuidar de seu filho, caso lhe passasse algo. Segundo,

teoriza que os traumas a quebraram de tal maneira que, se ela já estava morta desde a noite de sua fuga, se toda sua existência foi atravessada pelo trauma e ela não viveu efetivamente, era, também, um fantasma. Não obstante, há ainda uma porta a ser aberta no mistério, que uma leitura atenta dos dois enterros do livro, simbolicamente postos no começo e no fim do romance, revelam.

No enterro da mãe, o irmão Rubén “[a]l ver el ataúd, se abrazó a la madera, le tocó la cara y lloró” (Cueto, 2005, p. 21). Já no enterro de Miriam, Adrián descreve sua aproximação ao caixão da seguinte forma: “El cajón de madera estaba asentado sobre unos montículos de ladrillos. [...] Me acerqué del ataúd. Una tabla de madera delgada, unos clavos, una cruz larga. Algunas miradas me seguían.” (Cueto, 2005, p. 262). Ora, o cotejo das duas cenas sugere, por exclusão, que o caixão de Miriam estava fechado, algo pouco comum nos ritos fúnebres em países latinos.

Não parece ser trivial, então, que o romancista opte por mostrar o rosto da mãe na primeira cena e que este fato seja simplesmente ignorado na segunda. De fato, a confrontação com o rosto do morto faz parte dos rituais de despedida, dentro da tradição cristã, e representa o fechamento do processo de luto, pela materialidade do morto vislumbrado pelos vivos. Narrativamente, vislumbrar o rosto de Miriam, descrever esta dor do neo amante que se despede da amada potencializaria o pathos de Adrián. Por que, então, Cueto opta por esse apagamento? O romancista havia deixado pistas no diálogo entre Paulino e Adrián: o fato de Miriam haver deixado as coisas organizadas na véspera de sua morte e de ter, inclusive, ido a missa confessar-se, sinalizam para uma premonição da morte. No entanto, não há qualquer elemento fantástico aqui, e as suspeitas de Adrián ficarão claras quando ele se encontra com o tio de Miriam, Vittorino.

— Hay una última cosa que quisiera preguntarle, don Vittorino.

— Sí. Usted dirá, doctor.

— Miriam, su sobrina, dígame, ella no murió del corazón, ¿no es cierto?

— Eso es lo que me dijeron. El corazón.

Me quedé en silencio. En ese momento estaba seguro que él sabía lo que yo sospechaba, el piadoso plan de Miriam de las semanas anteriores, todo lo de que había esperado para terminar de pagarle el local, sólo a él podía haberle confesado la verdad.

— Ella se suicidó, don Vittorino, ¿no es así?

Lo miré de frente. No había habido ningún cambio en su rostro.

— No sé por qué dice eso.

— Se mató, ¿verdad? Terminó de pagarle el local, y ya no podía aguantar más los recuerdos, ¿no? Extrañaba demasiado a sus papás y a sus hermanitos. Se cortó las venas y se sentó a esperar, ¿no? Usted fue el que la encontró.

Su semblante se mantuvo. Me miraba con una especie de curiosidad.

— No sé por qué piensa eso, doctor —dijo por fin—. Ella tuvo un infarto, algo totalmente inesperado.

— ¿Sabe usted que ella hablaba de la mejor edad para morir? Y decía que Dios iba a estar con ella, hiciera lo que hiciera.

Vittorino me miraba impávido.

Me imaginaba una reunión entre ellos, ¿Miriam le había dicho que yo podía ayudar a Miguel?, ¿se habían despedido con un abrazo?, ¿había comentado entre los vecinos lo de sus problemas de corazón como una coartada? ¿Miguel no había pasado la noche donde Melchora? Aquella tarde remota, la primera vez, cuando me había llamado pidiendo verme, ella acababa de decidir que no podía seguir viviendo. Y desde entonces sólo había buscado dejarme a Miguel como mi padre me la había dejado a ella. (Cueto, 2005, p. 283)

A cena lança nova luz sobre as hipóteses levantadas por Adrián sobre os traumas de Miram e a exegese se fecha: assombrada pelo passado, Miriam torna-se a personagem trágica do romance e, ainda que não se feche a hipótese, o suicídio da personagem parece irrefutável quando Vittorino diz que a morte de Miriam era um assunto que interessava apenas a ela e que ele não devia se meter (Cueto, 2005, p. 284). “Hoy, cuando recuerdo esa frase, no sé por qué, siento una especie de consuelo”, sentencia Adrián.

Desse modo, é revelador que, ao final da obra, o narrador deseje voltar ao conforto purificador da casa, sem culpa ou ressentimento por descobrir que o fantasma de seu pai finalmente morreu com Miriam: “Necesito adormecerme otra vez al gran sueño de lo que creo ser, apurarme en regresar a mi sitio, correr las sábanas blancas y limpias del olvido sobre mi cabeza y entregarme al ruido menudo, olvidarme de todo eso que va a morir con Miriam” (Cueto, 2005, p. 274). Do ponto de vista da verossimilhança, é claro que Adrián não se poria contra o paradigma patriarcal, e nesse sentido, as escolhas de Cueto mais uma vez são coerentes com o *Zeitgeist* que emula em seu romance.

Em *La hora azul*, a Ruinamérica — o cronotopo marcado pelo conflito, pelas relações precárias, fragmentárias e contraditórias entre os habitantes da casa, neste caso estendidos para fora dela — só se materializa à distância, principalmente no passado sombrio do pai, mas também presentificada no caos e na sujeira das periferias que Adrián visita, nos pedintes que rodeiam a cada etapa de sua investigação, nos pequenos furtos que sofre, nos professores da escola de Miguel que lhe pedem um emprego, ou seja, em toda a precariedade que ele reconhece em seu entorno, mas que não está disposto a modificar. A precariedade da ruína que se ignora quando ele volta ao *locus amoenus* da casa, apenas para sabê-la igualmente precária, como as relações superficiais com as mulheres da família — a esposa e as filhas — sempre sombras como uma paisagem vista de um carro.

Mas é importante observar como o arco de redenção do personagem Adrián reforça, por meio da solução do romance, o *ethos* da conciliação. Com efeito, para além do fato de ele separar-se da mulher e deixar a casa onde vive, há pouca transformação da personagem que

conhecemos no começo do romance para aquela que encontramos nos eventos do desenlace: ainda temos a defesa do *status quo* do protagonista e de sua posição social ameaçada, restabelecida, de alguma maneira, com a morte de Miriam; o romance com a vítima do pai, para além das questões freudianas, ao não se concretizar em ações de maior compromisso, ainda soa como crise da meia idade, e quase vinte anos depois de escrito, ainda não parece haver muita defesa para o personagem.

Talvez a hipótese de a personagem Miriam, na verdade, usar Adrián para conseguir que ele cuidasse de seu filho após sua morte seja um ponto que lance certo protagonismo à personagem. Ela utiliza as ferramentas que tem à disposição para, a despeito dos sentimentos negativos que possa associar a Adrián, garantir o bem-estar de seu filho. Miriam, em nossa leitura, é uma personagem trágica que encena um fracasso, mas não o de Telêmaco: o fracasso do paradigma do cuidado. Não podemos, pelas escolhas narrativas de Cueto, aprofundar-nos sobre o conflito interno de Miriam: a depressão e sua decisão por abreviar a vida foram maiores que sua preocupação com o futuro do filho? Ao colocarmos isso como uma questão relevante, não estamos reproduzindo o paradigma patriarcal, na medida em que o direito por decidir morrer não deveria ser atravessado por questões de gênero? São questões sobre as quais o romance não se debruça.

Por outro lado, o fato de Cueto tentar, por meio do microuniverso do protagonista e de sua busca, passar a limpo um período complexo da história recente do Peru, em que a reação do Estado à atuação violenta da guerrilha do SL teve consequências nefastas para todo o país e deixou feridas não totalmente curadas é um mérito do romance, apesar de não ser, segundo minha leitura, seu ponto dominante. De todo modo, a medida em que sai de seu espaço de conforto classemédista limenho, Adrián se dá conta dessa realidade e se aproxima da vida do campesino andino e de pessoas humildes, ainda que não seria totalmente injusto sinalizar que subjaz no romance um discurso auto indulgente, condescendente até, de uma burguesia de centro-esquerda, num contexto mais amplo, e da sociedade limenha, que frequentemente ignora a complexidade problemática andina como constituinte da sociedade peruana.

Uma última questão, no entanto, pode ser analisada, para enriquecer esta análise. Nela, repousa a solução de um mistério que, como dissemos, é uma telemaquia oculta em *La hora azul*: a paternidade de Miguel. Semelhante ao que acontece em *Galileia*, a identidade do pai não é explicitada, então não há necessariamente um movimento das personagens em busca do pai. É o leitor quem procura o pai para solucionar o mistério. Em *La hora azul*, Adrián efetivamente demonstra interesse em descobrir a verdade, tanto que, após a morte de Miriam, pede à vizinha a certidão de nascimento de Miguel, para descobrir apenas que o nome do pai

era desconhecido (Cueto, 2005, p. 267). Embora Miriam negue que Miguel seja meio-irmão de Adrián, na cena final, em que se fundem duas cenas, a da despedida do pai no leito de morte e a do passeio com Miguel, oferece-se a chave do mistério:

Creo que no me contestó. Pero cuando volteé, Miguel me estaba mirando. Me miraba de frente por primera vez, como creo que nunca lo había hecho. Entonces vi el reflejo marrón de los ojos, los ojos que había visto en la cama de ese hospital. A diferencia de ese día sin embargo, cuando me había dado media vuelta y lo había dejado allí para que se muriera, me quedé sentado junto a él, un largo rato, en silencio. (Cueto, 2005, p. 303)

É a imagem do pai que Adrián vê em Miguel, naturalmente, e a cena reforça algo que já havíamos observado: ao assumir o cuidado de Miguel, Adrián se redime e redime o pai, de quem o menino é um duplo. Dessa forma, Miguel é também um telêmaco que, mesmo sem buscar, encontra uma figura paterna de cuidado. Assim, esse novo Telêmaco de Cueto, que se revela ao final da narrativa, tampouco confronta o patriarcado: sua jornada é de integração, ou melhor, de assimilação.

A sequência termina com um diálogo entre Miguel e Adrián, um raro momento em que o filho de Miriam quebra o silêncio:

— Quería decirle algo — me dijo — ...hace tiempo.
— ¿Qué?
Miró al horizonte. El invierno se extender sobre el mar y se perdía en el largo brazo de La Punta.
— Quería agradecerle — dijo —. Agradecerle. Nada más. (Cueto, 2005, p. 303)

Por um lado, Miguel sai do silêncio a que estava submetido, aparentemente quebrado pela tragédia familiar. No entanto, esse silêncio antecede o trauma da morte da mãe. Até que ponto as dores e os traumas da violência vividos pela mãe não o atravessam?³⁵ Mas uma leitura cínica poderia ver nesse agradecimento de Miguel, frase final do romance, a condescendência burguesa do primeiro Adrián. Outra vez, proponho uma leitura subversiva: a fusão das cenas — a do pai no leito de morte e do meio-irmão olhando o mar — coloca Adrián diante do meio-irmão, duplo do pai, sua continuação, a perpetuação de seu legado. Assim, quem agradece é Miguel ou o comandante Ormache? Os dois, talvez, e nenhum.

³⁵ Essa, inclusive, é a premissa do conceito da *pós-memória* de Hirsch (2008), sobre o qual trataremos adiante.

5.4 O COMPLEXO DE TELÊMACO

Já sabemos: os quatro primeiros cantos da *Odisseia* são fundadores no ocidente o motivo da “busca pelo pai”, que recebe o nome de “telemaquia” (Τηλεμάχεια) em referência ao filho de Ulisses, Telêmaco, que sai do palácio em Ítaca em busca de notícias sobre seu pai, “até seu total estabelecimento como homem e guerreiro”, o que poderia considerar-se o mais velho ancestral do *Bildungsroman* (Knox 2011, p. 16). Assim é apresentado Telêmaco pela primeira vez no poema:

O primeiro que a deusa avistou foi Telêmaco divino
sentado entre os pretendentes com tristeza no coração,
imaginando no seu espírito o nobre pai chegando
para causar em toda a casa a dispersão dos pretendentes.
E assim em seu palácio teria honra e primazia. (Homero, 2011, p. 122)

A imagem inicial, então, é a do filho inseguro, ainda não dono de si, desejando defender a honra do pai, quebrada pela invasão da casa pelos pretendentes, a quem o jovem não consegue confrontar ainda. A ausência do pai, talvez a grande função narrativa da telemaquia, não é o que macula a casa, mas a presença dos outros homens e a incapacidade do jovem em restabelecer uma suposta “ordem” ao lar. Efetivamente, os pretendentes (*mnesteres*) fartam-se de comida e bebida no palácio de Ulisses, enquanto assediam Penélope no intuito de tomá-la como esposa.

Mas os corpos invasores não são apenas parasitas que anseiam o corpo de Penélope. Afinal, sua presença no palácio seria dispensável no mundo patriarcal grego retratado por Homero, já que a própria Atena admite que, caso queira casar-se, a rainha deveria apenas abandonar o palácio e voltar à casa de seu pai:

[...]quanto a tua mãe, se o coração a mover a casar-se,
que volte para a casa de seu pai poderoso:
lá lhe farão a boda, lhe trarão oferendas em abundância,
tudo o que deverá acompanhar uma filha bem amada. (Homero, 2011, p. 127).

Então, a desestabilização da casa envolve algo que está na raiz do sistema patriarcal e ligada ao estatuto da propriedade privada: a questão sucessória. Os grupos humanos primitivos não compreendiam a concepção na perspectiva patriarcal porque, afinal, era a mulher quem gerava os indivíduos. A participação do homem no processo era circunstancial e pouco relevante, já que era a coletividade quem tratava do desenvolvimento das crianças. Sem o conceito de propriedade privada, não há a necessidade da sucessão nem de estabelecer a paternidade. Esta serviria para demarcar os direitos sucessórios, já totalmente estabelecidos na Antiguidade clássica, inquestionáveis no período em que a *Odisseia* foi escrita. Assim, Atena,

metamorfoseada em Mentos, incita o jovem Telêmaco a sair em busca do pai no vigésimo ano de sua ausência, e o filho parte para sua jornada de amadurecimento: Ulisses deve regressar à casa para restaurar o *status quo*, ou seja, a “honra e a primazia” do palácio (da casa), que se confunde com a do patriarca. Deve, também, restabelecer o direito à propriedade e seus próprios direitos como sucessor.

O retorno sangrento de Ulisses a Ítaca culminará, na terceira parte da *Odisseia* (canto XXII), na chacina dos 108 aristocratas que circundavam a corte desejando desposar Penélope. Em certa medida, o massacre dos pretendentes funciona como um rito de passagem, em que o jovem envergonhado dos primeiros cantos com o assédio à casa do pai se converte em seu agente vingador implacável. A jornada do jovem Telêmaco o traz de volta a casa com seu pai, mas não só isso: integra-o definitivamente ao mundo patriarcal, mimetizado pelo palácio, que recupera sua inteireza, sua integridade, volta a ser do tamanho do herói, em toda sua brutalidade e violência. Lembremos: será Telêmaco quem, agora já alçado à categoria de herói, é incumbido de executar as criadas alcoviteiras com sua espada, mas prefere cruelmente enforcá-las, recusando-lhes uma “morte limpa” (canto XXII, v. 462).

O herói épico era do tamanho de seu mundo. Numa leitura anacrônica, Telêmaco só se converte em herói, ou seja, só alcança a maturidade, ao integrar-se ao mundo patriarcal e à violência representada pelo massacre dos pretendentes e de todos os alcoviteiros do palácio de Ítaca, incluindo as criadas, a quem enforca. Essa trajetória choca o leitor contemporâneo, o que apenas reforça a distância que nos separa das circunstâncias que originam a literatura ocidental, no caso do ciclo troiano, assim como o tempo épico está incomunicável com o tempo de Homero³⁶.

Assim, se Telêmaco é heroicizado a partir de sua jornada de integração, seria sua imagem integral durante toda a ação da epopeia? Na verdade, o personagem passa por uma transformação. Poder-se-ia falar que Penélope e os pretendentes conhecem dois telêmacos: aquele jovem frágil que parte do palácio e o homem sanguinário que regressa com seu pai. Na *Ilíada*, os heróis cumprem o ideal antevisto por Bakhtin, quando afirma que

[o] homem dos gêneros distantes e elevados é o homem da imagem absoluta e distante, [...] ele está totalmente acabado e pronto [...] num nível heroico elevado, mas é acabado e irremediavelmente pronto, está *todo* ali, do princípio

³⁶ Apesar disso, lembremos a estranheza que causa a Rexroth (2020, p. 20) a presença dos pretendentes no palácio e seu conseqüente massacre. O autor adverte, como já dissemos, para a ausência de registros de hábitos semelhantes em povos do Levante mercantil no tempo de Homero ou em sociedades do sul em tempo recente, e completa que não há registros de um código legal que justificasse a carnificina. O ataque à verossimilhança, no entanto, não parece afetar o caráter alegórico do episódio, que nos interessa mais que seu paralelo histórico.

ao fim, coincide consigo mesmo, é absolutamente igual a si mesmo. [...] é totalmente *exteriorizado*. (Bakhtin, 2019, p. 103) (grifos do autor)

Mas a *Odisseia* já apresenta a degradação desse modelo, porquanto as personagens nem sempre são apresentadas com essa inteireza, como o próprio Ulisses, que se torna mendigo para adentrar no palácio e disputa com outro mendigo Iros as sobras da mesa de Penélope enquanto os pretendentes se divertem (canto XVIII, 1—107). Bezerra (2019, p. 130) esclarece como neste episódio a distância épica absoluta parece romper-se, uma vez que o mendigo pertence a um substrato social alheio ao universo elevado do épico, além do fato de Ulisses transvestir-se como mendigo — ainda que se considere como estratégia de Atena para pôr termo à vingança contra os pretendentes — “promove um rebaixamento cômico” de Ulisses, que se converte em objeto de riso dos comensais.

Se Ulisses é um duplo rebaixado de si mesmo, a cena, em tom de paródia, parece fazer com que a inteireza do épico resvale para a “ambiguidade caracteristicamente romanesca” (Bezerra, 2019, p. 131). Nesse sentido, é significativo lembrar como o próprio Bakhtin chama a atenção para o riso como ferramenta de ruptura da distância do épico e, de forma ampla, de toda distância axiológica. Afinal, “tudo que é risível é próximo; toda criação cômica opera na zona da máxima aproximação” (Bakhtin, 2019, p. 90). Se o russo vê nos gêneros sério-cômicos (mitos de enredo breve de Sofrônio, a poesia bucólica, a fábula, os diálogos socráticos etc.) como autênticos precursores do romance, por romperem com o tempo absoluto do épico, essa semente já está presente na própria *Odisseia*, ou seja, no começo da ruína da epopeia.

Lukács, por outro lado, defende a impermeabilidade do herói da epopeia ao efeito do tempo. “Envelhecimento e morte, o doloroso saber de toda a vida, também os homens da epopeia sem dúvida o possuem, mas só como saber; o que eles experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino” (2009, p. 128). Uma vez que o tempo não atinge o herói da epopeia, não é possível falar de uma transformação das personagens. Diria então, que amaldiçoado pela imutabilidade, o herói da epopeia não alcançaria a paradoxal plenitude que confere a incompletude do herói romanesco? Essa é a primeira questão. Pareceria inconcebível, então, falar que Telêmaco *se transforma* ao longo de sua jornada? Essa é a segunda.

Realmente, se queremos pensar essa transformação pelo prisma da psicologia moderna, ou pelo recorte de como concebemos o herói romanesco, estaremos fadados ao fracasso.³⁷ Se

³⁷. Efetivamente, a inteireza do herói clássico torna difícil vislumbrar seu mundo interior para além de decisões pragmáticas. Apesar disso, há momentos em que a vacilação do herói se torna visível, como na mesma cena da luta com o mendigo Iros, quando Ulisses reflete sobre o que deve fazer (canto XVIII,

os eventos externos nos apresentam um novo Telêmaco, não temos acesso aos conflitos internos que promovem essa transformação, e a imutabilidade resiste ao tempo. Continuamos, assim, assumindo que a transformação é uma categoria preponderante da personagem romanesca, ainda que, dada a plasticidade do gênero, não seja uma característica imutável — e Mersault não nos deixará mentir. Mas, ainda assim, insisto: se Telêmaco é movido para fora de Ítaca por sua inadequação, essa também não será a grande mola propulsora do herói romanesco? *Eppur si muove*.

Talvez não seja assim. Lembremos: Telêmaco deixa Ítaca à procura de seu pai a partir da provocação de Atena, disfarçada de um mendigo (cantos I e II); Telêmaco chega a Pilo e conversa com Nestor, que fala do retorno de Troia, sem esclarecer o paradeiro de Ulisses (canto III); Telêmaco e o filho de Nestor, Pisístrato, chegam a Esparta (Lacedemônia), onde ouve Melenau narrar seu *nóstos*, antes de dizer que sabe que Ulisses está vivo em uma ilha (canto IV). Não teremos notícias de Telêmaco até o canto XIII, quando Ulisses finalmente chega a Ítaca. Ulisses interpela Atena sobre o motivo de haver posto seu filho para uma busca inócua. Fosse um roteiro hollywoodiano, esse seria o gancho perfeito para explicar o crescimento do jovem, mas não: a deusa diz:

Da parte que lhe toca, não fiques preocupado.
Fui eu própria que o guiei, para que granjeasse uma fama
excelente ao fazer a viagem; não sofre nada, mas está
seguro no palácio do Atrida, com tudo em abundância. (...) (Homero, 2011,
canto XIII, 421—424, p. 347)

Uma bela desculpa esfarrapada da deusa — ou do poeta —, poderíamos pensar com os olhos de hoje, embora não sejam os mais adequados. Telêmaco recebe notícias de Atena para que regresse de Esparta a Ítaca, chega à casa do porqueiro Eumeu, de volta a Ítaca, e encontra seu pai, disfarçado de mendigo, que lhe conta seu plano de retomar o palácio (cantos XV e XVI). Quando Ulisses questiona por que Telêmaco deixa que os pretendentes abusassem do palácio, ele apenas explica que, embora seja filho de Ulisses, ele o deixou e nunca dele “tirou proveito”,

É por isso que agora estão inimigos incontáveis em minha casa,
todos os príncipes que regem as ilhas,
Dulínquo, Same e a frondosa Jacinto,
e todos quantos detêm poderio em Ítaca rochosa,
todos esses fazem a corte a minha mãe e me devastam a casa. (Homero, 2011,
canto XVI, 121—125)

90—93). Também na *Ilíada*, um pouco depois da provocação de Agamêmnon, Aquiles pondera se deve atacá-lo (canto I, 189—192).

Mais adiante, ao ouvir o plano de Ulisses de retomar o palácio, consegue dissuadi-lo, mostrando-se tão astuto como o pai (canto XVI, 309—320). Não transparece na fala deste Telêmaco a insegurança de um jovem, mas a racionalidade estratégica de que um homem dificilmente vencerá cento e oito sozinho. Mas isso já transparecia em sua fuga, também estratégica, para buscar a ajuda do pai. No canto XX, quando se dirige aos pretendentes como dono da casa, talvez tenhamos o Telêmaco amadurecido, já com a certeza do apoio e da presença do pai.

Se no começo do canto XXI temos um Telêmaco que, freudianamente antes de Freud, fracassa em desposar a mãe quando não consegue disparar com o arco do pai, no canto XXII, a *Mnesterofonia* — o “Massacre dos pretendentes” —, ele auxilia o pai no massacre e é incumbido de matar as doze escravas alcoviteiras

“Não será com morte limpa que tirarei a vida a estas servas,
que contra a minha cabeça atiraram insultos e contra
a minha mãe, além de dormirem com os pretendentes.”

Assim falando, atou a amarra de uma nau de proa escura
à grande coluna e esticou-a até o edifício redondo,
elevando-a de modo a que nenhuma tocasse no chão com os pés.
Tal como quando tordos de asas compridas ou pombas
embatem contra a rede nos arvoredos ao tentar voltar
aos ninhos, e é um local de descanso odioso que as acolhe —
assim as mulheres tinham as cabeças em fila, e à volta
de cada pescoço foi posta uma corda,
para que morressem de modo aflitivo.
Espernearam um pouco, mas não durante muito tempo. (canto XXII, 462—
473)

O leitor contemporâneo dificilmente verá heroísmo na cena, mas talvez não fosse essa a leitura da época de Homero. Ainda assim, a cena em que Telêmaco é apresentado de forma menos incômoda ao leitor contemporâneo — ainda que não livre de controvérsia — só acontecerá na batalha final. É quando Ulisses insta a Telêmaco que honre o nome da família, e os dois avançam contra os parentes dos pretendentes (canto XXI, 428–430). É o momento em que a hierarquia entre pai e filho se dissolve, são os dois agora companheiros de armas, lado a lado contra os invasores. É aqui que enxergamos a evolução da personagem, mas a voz do jovem Lukács retorna da caverna: a transformação de Telêmaco, pelo cotejo dos eventos que o levam do jovem inseguro do canto I ao sanguinário vingador da *Mnesterofonia* é uma invenção moderna que a ideia totalizadora do mundo clássico fechado não compreenderia.

Dessa forma, a leitura da telemaquia como rito de passagem, como o ancestral do *Bildungsroman* é anacrônica, o que não é *a priori* algo negativo. Explico: se o produto dessa leitura, ou seja, o Telêmaco que se transforma, é também uma leitura assumidamente

anacrônica, no escopo deste trabalho, trata-se de uma personagem que ganha um aspecto mais arquetípico, o que nos serve como ferramenta analítica na perspectiva do mito³⁸. De fato, o mito, em sua concepção das sociedades arcaicas, “conta uma história sagrada”, relatando eventos ocorridos “no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (Eliade, 2006, p. 11). Diferentemente de nossa concepção atual, o mundo clássico não atribui ao mito o caráter de ficção, de falseamento ou ilusão que herdamos da cultura judaico-cristã-muçulmana: o mito representa uma verdade unificadora e definidora das origens, a narrativa de uma criação, nos dizeres de Eliade. O mito, nesta perspectiva, tem, necessariamente uma dimensão religiosa, que se afasta daquela que usualmente empregamos para referir-nos, na literatura — certa atmosfera atribuída, ainda que de forma distorcida e talvez equivocada, ao “realismo mágico” latino-americano.

A concepção de mito empregada neste trabalho não contém, por isso, a acepção arcaica a que se refere Eliade. Ainda que algumas das obras analisadas utilizem essa *memória do mito* como uma ferramenta da construção narrativa, é preciso considerá-la como tal, ou seja, como um deslocamento estético da função social original do mito que, por sua vez, causa efeitos de sentido na apreciação da obra. Assim, o Telêmaco arquetípico que utilizo como ferramenta de análise, moderno, anacrônico, não deve se confundir com a personagem da epopeia de Homero, porque removo dele sua totalidade, dispo-o da sublime bênção da divindade inalterável de que falava Lukács e o observo com os prismas embaçados da pós-modernidade.

Voltemos ao *Grande Sertão*, numa leitura descolonial. Se há Laertes em Diadorim, seria Hamlet um Riobaldo pré-pacto? Mais: o segundo Riobaldo, o Urutú-Branco, parece reunir as potencialidades entre violência e razão, entre liderança e autocompreensão, entre Deus e o Diabo. Assim, o Urutú-Branco, mais que Zé Bebelo, seria o avatar da modernidade de Rosa, ainda que um avatar falhado, fraturado em seus desejos. Se analisarmos a partir de uma economia trágica, a despeito de sua transformação, Riobaldo não parece deixar de pagar o preço pelo pacto, ainda que não fique claro que ele de fato tenha acontecido. Afinal, é a vida do seu amigo Diadorim, “no meio do redemunho”, que é imolada em sacrifício, mesmo que o filho tenha conseguido vingar o pai — como Hamlet, morto, Diadorim não colherá os frutos da vingança.

³⁸ De igual maneira, nenhum dos romances analisados até agora se enquadra no subgênero do romance de formação, o que corrobora com o descolamento do arquétipo de Telêmaco com o caráter formativo que pode lhe ser atribuído. Cenário diferente veremos ao analisar *Demasiados héroes* e *Azul corvo*, nos próximos tópicos.

Porém, Riobaldo-Urutú-Branco é regido por outro signo de jornada, porque não é apenas ida ou volta, nem partida telemaica nem regresso nostálgico: Riobaldo é “rio”, é travessia, porque seu *estar sendo* é elogio do tempo, da condição fugidia das coisas, da assunção de uma era em que o domínio já não faça sentido, e o paradigma da dominação seja uma miragem. Desse modo, as figuras paternas que rodeiam Riobaldo são desconstruídas e superadas por ele ao longo do romance: Selorico Mendes, Medeiro Vaz, Zé Bebelo e até mesmo Joca Ramiro ou o Hermógenes são emanações precárias que emulam ora o poder patriarcal, ora a astúcia, ora a violência, ora o desejo da superação do antigo. Contraditórios, todos, como Ulisses. Nesse sentido, Riobaldo também busca um pai espiritual — como Stephen Dedalus, sobre o qual trataremos a seguir — mas supera esse espelho fraturado ao tornar-se, após o pacto, pai de si mesmo, Urutú-Branco.

Volto então a um ponto sinalizado no começo da seção anterior: se a Telemaquia é o precursor do *Bildungsroman*, compreendo, então, que sua essência não é a busca pelo corpo físico do pai. Redefino-a como o desejo do proto-herói, que ainda não se reconhece como tal, de encontrar uma força superior a si mesmo — emulada pela figura do pai ou por figuras paternas, mas não apenas por elas, como veremos adiante — para restabelecer a ordem, seja ela interna — a integralidade do eu — ou externa — a casa, o corpo social etc.

O ponto que interessa nesta tese é descobrir se esse Telêmaco pós-colonial deposita suas esperanças num pai que, via de regra, não dá a reciprocidade que ele espera. Não há como afirmar se isso funciona efetivamente para Juan Preciado, dada a ausência de informações que são oferecidas ao leitor sobre seu mundo interior — sabemos mais dos anseios e idealizações de sua mãe que dele próprio. Da mesma forma, a assertiva cabe precariamente para Adonias, absolutamente para André, e ambigualmente para Adrián, mas faltam ainda filhos por observar. De todo modo, as consequências, até agora, são mais dor e desestruturação, porque esse Ulisses não volta à casa pensando no filho ou na mulher, mas na prevalência de seu próprio domínio. Ao tomar consciência de que é também propriedade, o filho é instado a subverter a axiologia pai-filho, mas não necessariamente no sentido de propor um novo paradigma: é numa superação edipiana que parece residir boa parte da atitude revolucionária, mas, também como veremos adiante, não se restringe a isso. Esse conflito chamarei, a partir de agora, de *complexo de Telêmaco*.

5.4.1 *Stephen Dedalus e o anti-patriarcado*

Ele é um fantasma, uma sombra, agora, o vento pelas pedras de Elsinore ou o que quiserdes, a voz do mar, uma voz ouvida apenas no peito daquele que é a substância da sua sombra, o filho consubstancial com o pai.

James Joyce, no *Ulysses*

Boaventura de Sousa Santos (2008) defende que duas condições são necessárias para que os longos processos históricos de crise e substituição tenham lugar: uma relacionada à crítica das crenças que sustentam o paradigma e outra aos frutos gerados dessa concepção paradigmática. Encontramos uma primeira condição propícia para essa mudança paradigmática quando as crenças fundamentais que sustentam o paradigma passam a ser questionadas pela massa de conhecimento produzida no interior ou na margem do próprio paradigma.

Desde o início do século XX temos sinais deste primeiro movimento (Platino, 2016, p. 26), e as descobertas da física quântica são talvez o exemplo mais claro de um conhecimento que desestabiliza o estabelecido, ainda que tarde em firmar-se como novo senso comum. Se as origens modernas do sufrágio feminino remontam da França do século XVIII, será apenas no começo deste século, também, que as sufragistas conquistam seus direitos, ainda de forma assimétrica. No Brasil, apenas a partir de 1932 as mulheres puderam votar, vinte anos antes da Argentina (1952), mas catorze anos depois do Uruguai (1918). O paternalismo, como já se disse, não se limita ao domínio dos homens contra as mulheres, e, por exemplo, apenas a constituição de 1988 incluiria os analfabetos no sufrágio universal.

Curiosamente, alguns dos movimentos da vanguarda europeia, como o Futurismo, ainda estavam impregnados dessa modernidade de cujo paradigma vimos as primeiras fissuras nas duas Grandes Guerras. Como sabemos, a fissura crucial do paradigma moderno seria anterior: a cisão entre homem e natureza, entendido o homem como a representação da cultura, se dá em um nível que, guardadas as devidas proporções, atinge sociedades nos mais diversos níveis de desenvolvimento econômico. O imaginário da conquista e da dominação do ambiente, do “progresso” é uma das miragens mais bem sucedidas da Modernidade. Ainda assim, Candido (2010, p. 143) nos lembra, dando como exemplo os movimentos de adesão ou resposta ao Modernismo, que a literatura, em alguma medida, reage com sensibilidade diante da crise das velhas estruturas ou dos valores tradicionais — alinhados pois, complemento, ao paradigma patriarcal —, e não apenas como pólo crítico e reformador, mas também no sentido da preservação desses valores.

O paradigma moderno é apenas uma atualização do paradigma patriarcal, de modo que, para perceber sua crise, devemos também buscar um momento histórico que permita vislumbrar sua deterioração e suas conseqüentes representações por meio da arte. O fato de o paradigma da modernidade começar a dar seus primeiros sinais de crise no âmbito das ciências sociais não implica um movimento simétrico quando pensamos na inserção deste discurso de crise nos sistemas literários, principalmente porque há muito está superada a zona sombria que confundia os papéis do romancista e do sociólogo. Por essas assimetrias, será às vezes pela ruptura da linguagem o caminho mais curto para a superação de um paradigma, o que ajuda a compreender por que Joyce é considerado antecipador da contemporaneidade, mais que um modernista. Cabe então uma parada na jornada para tratar de seu *Ulysses*.

Para Guillén, o que torna os grandes temas organismos vivos é sua capacidade de reestruturar-se e renovar-se novas e múltiplas configurações (1993, p. 213). Tanto o *nós* como a telemaquia foram sendo reinventados ao longo de mais de 2.700 anos que separam o contexto da *Odisseia* e nosso tempo. James Joyce é comumente considerado um dos grandes avatares da modernidade, e a atualização da *Odisseia* a partir de seu *Ulysses* (1922) é classificada como sua obra prima. No entanto, embora aquela epopeia grega possa ser considerada como um elogio à glória militarista e ao ideário da dominação, ao criar o duplo do herói de Ítaca na figura do minúsculo Leopold Bloom, o pacifista Joyce não apenas desestabiliza o *nóstos* clássico — o grande feito do herói de voltar a sua casa depois da guerra — por meio de imagens irônicas e jocosas da volta ao lar de Bloom (Church, 1976, p. 124), mas também, e principalmente, os ideais de heroísmo, o militarismo, o machismo e as ilusões de dominação e de conquista sexuais, caras ao patriarcado, que o rodeavam, quando o mundo vivia sua primeira Grande Guerra.

Ulisses/Leopold Bloom são como duplos em realidades paralelas, de modo que os signos do clássico renascem, como não poderia ser diferente, sob outra égide. Se, como se disse, o paradigma da modernidade é apenas uma atualização do paradigma patriarcal, conferir a Joyce a tocha dessa modernidade seria uma traição. O antimilitarismo, a negação da guerra e da conquista, a recusa à dominação do outro como *modus vivendi* colocam Leopold e Molly Bloom, cada um à sua maneira, como personagens-avatares de outro paradigma. Por meio da desestabilização mesma da linguagem, Joyce leva o gênero romanescos a seu limite, a ponto de inaugurar uma tradição própria e, com isso, se firma, na verdade, como antecipador dessa névoa que ainda não compreendemos totalmente chamada pós-modernidade. Joyce era uma estrela explodida que seria observada pelos futuros novos num céu morto: já virara super-nova e construía outro universo só para si.

Para Kieberd (2012, p. 37), o *Ulysses* sobrevive à transição do modernismo para o pós-modernismo sem ser rebaixado por seu teor autocrítico, à sua tentativa de recriar o mito e submetê-lo às vicissitudes do cotidiano. Sabemos que a estrutura do *Ulysses* evoca a da *Odisseia*, como revela seu esquema publicado em *James Joyce's Ulysses* (1930) por Stuart Gilbert. Em cada um dos dezoito episódios — em contraste com os vinte e quatro cantos da *Odisseia* —, Joyce elabora associações a personagens da *Odisseia*, artes, símbolos e cores predominantes (Kieberd, 2012, p. 26). Ambas as obras são divididas em três partes, com características semelhantes, a saber: a “Telemaquia” (cantos de I a IV da *Odisseia* e capítulos de I a III de *Ulysses*); “Apólogos” (cantos de V a XIII da *Odisseia*) ou “Odisseia” (capítulos de IV a XV de *Ulysses*); “Mnesterofonia” (cantos de XIV a XXIV da *Odisseia*) ou “Nostos” (capítulos de XV a XVIII de *Ulysses*). De forma geral, a primeira parte envolve a jornada do filho (Telêmaco/Stephen Dedalus) em busca do pai real ou simbólico (Ulisses/Leopold Bloom); a segunda parte as deambulações ou aventuras do pai real ou simbólico (Ulisses/Leopold Bloom); e a terceira parte o encontro entre pai e filho, bem como o retorno para casa.

Na “Telemaquia” de Joyce, Stephen Dedalus — personagem surgido em *Retrato do artista quando jovem* (1916) — também faz, como Telêmaco, o movimento de deixar sua casa (no caso, a torre do Martello), após uma tensão com o amigo com quem divide moradia, Buck Mulligan, que zomba da recente morte de sua mãe, May Dedalus, e traz o estudante inglês Haines para morar na torre com eles. Mulligan e Haines representam os “pretendentes”, que assediam o filho e o obrigam a abandonar a casa — Stephen entrega as chaves a Mulligan e não pretende regressar. A mãe morta e a ofensa a seu nome são um dos signos trocados desse universo paralelo joyceano: a ofensa não é ao pai ou à sua “honra e primazia”. Por outro lado, a saída de Stephen é também uma busca pela integridade, mas nesse caso, a integridade de sua arte e de suas convicções, atacadas pelas concepções conflitantes que Mulligan e Haines inspiram — as concessões feitas para alcançar a fama literária, o interesse pelo folclore etc. Em algum momento, Stephen culminará com o encontro com um pai digamos, espiritual, na figura de Leopold Bloom.

A terceira parte do *Ulysses* representa, naturalmente, o regresso de Leopold Bloom para a casa, da qual me ocupei tópicos acima, mas retomo brevemente, abrindo parênteses. A casa é no *Ulysses* um cronotopo ambíguo que introduz dois capítulos do livro, intitulados “Calipso” e “Ítaca”, e que pode evocar também, de forma indireta, o primeiro capítulo, “Telêmaco”, já que a Torre é onde vive Stephen Dedalus. Calipso era a ninfa em cuja ilha Ulisses ficara perdido por sete anos, seduzido, e da qual escapa para empreender suas aventuras no retorno para casa, Ítaca. O percurso de Leopold Bloom é circular: deixa Calipso e volta a Ítaca, que na estrutura

do romance são o mesmo lugar, evocando emoções díspares. De certa forma, em *Ulysses* vemos a mesma ideia-força da casa como um espaço contraditório — ora acolhedor, ora hostil — de que tratamos anteriormente. Fecho o parêntese.

O capítulo 9 de *Ulysses* interessa-me de forma especial para o desenvolvimento deste tópico. Nele, Stephen Dedalus expõe uma curiosa teoria a intelectuais na Biblioteca Nacional: Hamlet seria fruto verdadeiro de uma relação, ao passo que o filho de Shakespeare, Hamnet, seria filho bastardo de uma relação extraconjugal de Anne Hathaway, teoria ridicularizada por Buck Mulligan, que chega ao encontro depois de iniciada a conversa. No esquema publicado por Stuart Gilbert, o autor associa este capítulo a “Cila e Caribde”, símbolos que remetem aos perigos da travessia de Ulisses³⁹.

Não é a primeira menção a *Hamlet* no livro, em que a palavra é citada 49 vezes: ainda no capítulo 1, Buck Mulligan provoca Stephen a que explique a Haines sua teoria de que “o neto de Hamlet é avô de Shakespeare e que ele mesmo é o fantasma do próprio pai” (Joyce, 2012, p. 116) — o que ele fará no capítulo 9 diante dos intelectuais. Haines, por sua vez, associa a torre do Martello a Elsinore, castelo fictício onde transcorre boa parte da ação de *Hamlet*, e logo depois evoca uma interpretação teológica da tragédia, a partir da qual se vê “o filho lutando por se redimir junto ao Pai”. Mas a fixação de Dedalus no *Hamlet* não é fortuita, como nada o é em *Ulysses*.

Se Joyce é alçado à categoria de avatar da modernidade, Hamlet é o primeiro herói ficcional moderno. Sua indecisão é seu erro trágico, ao mesmo tempo em que lhe retira a inteireza que caracterizava o ideal do herói clássico, antes mesmo do seu contemporâneo *Quixote*, cuja primeira parte veio ao mundo no final de 1604 — ainda que datada de 1605, quase que coincidindo com o período da impressão da versão Q2 de *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, datada entre 1604 e 1605⁴⁰. Mas insistência de Joyce no personagem em *Ulysses* não deixa de ser marcada por camadas de ironia — a sombra da traição de Molly Bloom, a busca pela integridade da arte aspirada por Stephen Dedalus, a própria condição de dependência da Irlanda naquele momento etc., são ecos de *Hamlet* que batem num espelho d’água e transformam-se em ondas.

³⁹ Cila é um rochedo, e representa o monstro marinho que devorou companheiros do herói, enquanto Caríbdis é um redemoinho, associado a outro ser mitológico, fruto da união da Terra e de Posídon. Com efeito, neste episódio Stephen precisa enfrentar Buck Mulligan em sua argumentação, mas também as próprias contradições de sua teoria sobre o *Hamlet*: se nela ele enfatiza dados biográficos que põem em dúvida a lealdade de Anne Hathaway, sobrepostos à narrativa da traição da mãe do personagem Hamlet, Stephen purga sua própria culpa por não poder ter-se despedido de sua mãe.

⁴⁰ Usamos como referência, neste trabalho, a versão publicada por Chancellor Press em *The illustrated Stratford Shakespeare* (1984).

A jornada de Telêmaco é a da integração ao grupo, ao paradigma da dominação, i.e., à vida adulta. Assim como Hamlet, Telêmaco também se encontra diante de uma provação, de um rito de passagem; Hamlet, como Telêmaco, busca a retomada da integridade do lar, e para isso precisa honrar o nome do pai. O comportamento de Hamlet-Telêmaco é marcado pela misoginia, que inclui mesmo a violência física contra mulheres — as serviçais, Gertrude, Ofélia — o que dificulta advogar que Hamlet não está integrado ao paradigma da dominação. Telêmaco distingue-se de Hamlet porque aceita sua jornada desde o começo, a partir da provocação de Atena; Hamlet, por outro lado, reluta em integrar-se, em ser o que estava destinado a ser, e nesse *ficar sendo* roseano — sacrilégio para o essencialismo que marca o paradigma da dominação — é destruído pela dúvida. Assim, não é nos ombros do Telêmaco vacilante e misógino que encontramos a semente do enfrentamento ao patriarcado.

Stephen Dedalus, no entanto, vai num caminho oposto, em busca da integridade de sua arte, negando o pai biológico e buscando um pai espiritual em seu Ulisses-Bloom. Suas vitórias não são no campo de batalha físico, mas no campo do intelecto, são vitórias apenas mentais (Kieberd, 2012, p. 31). É um Telêmaco com sinais invertidos, que não mais aceita as demandas do mundo patriarcal que confronta e que abre as portas da pós-modernidade em que as meta-narrativas ruiam e as verdades absolutas seriam postas em cheque.

Subjaz de seu discurso o enfrentamento ao machismo que imperava na Dublin de seu pai, mas também todo um questionamento sobre o mito da paternidade amorosa. “Um pai, Stephen disse, combatendo a desesperança, é um mal necessário”, lemos desse novo Telêmaco, que complementa:

A paternidade, no sentido de uma geração consciente, é desconhecida do homem. É um estatuto místico, uma sucessão apostólica, de único genitor a único gerado. É neste mistério e não na madona que a sagacidade do intelecto italiano arremessou para a malta da Europa que se funda a igreja e funda-se inamovivelmente porque fundada, como o mundo, macro e microcosmo, sobre o vácuo. Sobre a incerteza, sobre a improbabilidade. *Amor matris*, genitivo subjetivo e objetivo, pode ser a única coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de qualquer filho que qualquer filho deva amá-lo ou ele a qualquer filho? (Joyce, 2012, p. 367)

Como observa Kieberd (2012), Stephen Dedalus reforça a ideia de que “a paternidade — tal como a autoria — é uma ficção legalista, e de que as crianças são compelidas, mais cedo ou mais tarde, à rebeldia” (p. 52). Mas recordemos que essa visão sobre o pai é posterior ao arrependimento de não ter rezado junto à mãe em seu leito de morte, retomando uma questão fundamental do *Ulysses* ao admitir que a verdade da maternidade se apresenta para desacreditar o mito da paternidade (Kieberd, 2012, p. 52–53). Como se o sentimento de culpa de Stephen Dedalus o movesse na direção do ataque ao pai, mais que uma plena consciência da condição

feminina. Ainda assim, mesmo que este seja um Telêmaco que se põe no limiar entre o paradigma patriarcal e um substituto ainda longe do horizonte, é uma ponte precária para passarmos a analisar os duplos telemaicos que compõem nosso corpus.

Por isso, numa perspectiva descolonial, preciso voltar a Juan Preciado. Pela terceira vez, repito: no âmbito deste trabalho, assumo *nós* como um retorno físico a uma centralidade que pode ou não revelar-se hostil, pode ou não identificar-se com o que conceituamos como lar. Juan Preciado foi concebido em Comala, mas não nutre qualquer identificação com o lugar. Como já vimos, é pelos olhos da mãe que a miragem se forma. Além disso, a ida de Juan Preciado a Comala tem um objetivo pecuniário e prático: recuperar o que lhe é devido desse pai ausente. Simbolicamente, no entanto, ao deslocar-se para a cidade de sua mãe, Juan Preciado encena não apenas um retorno, mas a busca pela (re)construção da memória; com isso, ao encontrar essa ancestralidade maldita nos murmúrios de Comala, expia a culpa das almas que ali “vivem”. Por isso, Juan Preciado segue ouvindo as vozes dos mortos e, dessa forma, exerce, até a metade do livro, uma função semelhante à do interlocutor oculto de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: a de purgar os pecados daquele que conta seu passado. Mas sabemos que a voz de Juan Preciado não conduz toda a narrativa: ao contrário, ela é aos poucos sufocada pelas diversas vozes do passado na medida em que Comala se aproxima e, a cidade mesma, torna-se um morto-vivo que exige sua própria voz. O cronotopo-Comala, fechado num tempo mítico e circular, reelabora eternamente os atravessamentos do *locus horrendus*, prisão que, contraditoriamente, parece ser a única chave para a busca da identidade, ao aceitar a precariedade, a contradição e a fragmentação das relações é saber-se na Ruinamérica.

Reiteramos então: o tema da “busca pelo pai”, em Rulfo, adquire um aspecto que parece marcar na América Latina a tradição da qual, segundo nosso estudo, *Pedro Páramo* é o marco inicial: a busca pelo pai confunde-se com a confrontação com o mundo patriarcal e, a partir desse enfrentamento, as consequências para o filho se desdobram em inúmeras variáveis, muitas delas nefastas. O “retorno à casa”, ao mesmo tempo, é um retorno à construção da identidade, não a culminância da formação do herói: antes disso, há uma grande possibilidade que esse retorno e a confrontação com o mundo patriarcal representem sua ruína. Não raras vezes, esses movimentos de entrar e sair, ir e voltar para a casa, são fruto de uma demanda fantasmal, ora personificada por uma figura de autoridade, ora representação de uma supraestrutura que chamamos provisoriamente de paradigma patriarcal.

Esse esquema e suas variações apareceram frequentemente nos romances latino-americanos posteriores a *Pedro Páramo* e compõem o *corpus* deste trabalho até o momento. No entanto, restam ainda alguns heróis a observar nos próximos tópicos, que antecedem nossa

conclusão. Assim, analisarei nos próximos tópicos os romances de formação *Demasiados héroes*, da colombiana Laura Restrepo, e *Azul corvo*, da brasileira Adriana Lisboa. Nos romances que compõem este tópico e sobre os quais discorreremos, percebe-se, em contraste com os que trabalhamos até aqui, a ausência ou a atenuação do elemento trágico.

Eagleton (2003, p. 252) observa como é difícil encontrar algo inerentemente não-trágico associado à forma do romance, mas a exceção seria justamente o subgênero ao qual associamos as obras sobre as quais discorreremos agora: o *Bildungsroman*, “com sua harmoniosa integração entre indivíduo e sociedade, liberdade e felicidade, autodeterminação e socialização”. A forma deste subgênero otimista e progressista por excelência ressalta um “triunfo do significado sobre o tempo” e, a bem da verdade, como o romance em geral, “torna a normalidade interessante e significativa *como* normalidade” (Moretti, 1987, p. 55 apud Eagleton, 2003, p. 252). Sabemos isso desde Homero, pois, se o trágico já está na *Ilíada*, ausentou-se da *Odisseia*, que “inaugura” o *Bildungsroman* com a telemaquia.

Aqui, considero superado o modelo do *Bildungsroman* clássico, que restringe a uma circunstância histórica, a uma classe social e a um gênero o arquétipo do protagonista do subgênero, como se antevê na primeira leitura de Moretti (2020). Os gêneros se transformam ao longo do tempo, e assim como o romance não pode ser circunscrito a partir desse parâmetro, parece incoerente, numa perspectiva descolonial ou mesmo sem ela, que seja desta maneira com um subgênero romanescos. Assim, se podemos defender a existência de um romance de formação histórico em que o protagonista fosse essencialmente um adolescente burguês europeu da nascente modernidade, igualmente é preciso considerar um romance de formação cujo estatuto principal é o rito de passagem à vida adulta, independente da eventual mobilidade social que Moretti afirma ser “um traço decisivo do *Bildungsroman*”.

Prefiro, então, concordar com Pinto (1990, p. 10), para quem o romance de formação se caracteriza menos por sua estrutura formal que pelos elementos temáticos que enseja. Importa, por exemplo, a atitude do herói frente aos eventos do mundo exterior, bem como suas consequências para o processo de aprendizado, considerando “transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre”, mais que o substrato social do qual provém. O mundo interior do protagonista de um *Bildungsroman*, então, se desenvolve a partir de sua interação com o mundo exterior, independente de seu gênero. Dessa forma, não parece haver argumento que sustente a circunscrição de um tipo histórico — homem, burguês, europeu — que detenha o cetro supremo do protagonista exclusivo do romance de formação.

Retomando a questão de nosso *corpus* a partir daqui: apenas o fato de se tratarem de *Bildungsromane* seria o suficiente para que estivessem os próximos dois romances no mesmo

tópico, mas o que verdadeiramente os une é o fato de as jornadas dos protagonistas nos oferecem subversões temáticas mais drásticas do que as que encontramos nos romances que gravitavam mais fortemente em torno a *Pedro Páramo*, e mesmo em *La hora azul*, em que percebemos um movimento de transição nas representações do patriarcado. Nas narrativas de Mateo/Aurelia e Vanja/Fernando, interessou-me a pulsão herófica e relativamente alienante dos protagonistas e o fato de a repulsa à autoridade patriarcal dialogar, em certa medida, com uma tendência à negação da política. Ainda que nem sempre de uma forma positiva, os dois romances nos aproximam, paulatinamente, daquilo que Plastino (2016) chamou de paradigma do cuidado.

5.4.2 *O fracasso de Penélope*

O *Bildungsroman Demasiados héroes* (2009)⁴¹, da colombiana Laura Restrepo, é um exemplo de telemaquia pouco convencional, por conta dos arranjos propostos pela romancista e pela abordagem que inclui subtemas da dominação patriarcal, tanto no âmbito das relações pessoais e familiares, como no das relações entre os indivíduos e o Estado, numa proposta que tem pontos de contato com *La hora azul*. Alie-se a isso o fato de ser uma rara telemaquia de autoria feminina, o que permite observar aspectos sobre a maternidade que escapam de outros romances de autoria masculina. A premissa é a seguinte: uma mãe viaja com seu filho adolescente para cumprir a promessa de levá-lo a encontrar seu pai, a quem ele não vê desde muito pequeno e de quem praticamente não tem lembranças; enquanto o momento do encontro é adiado pelo próprio filho, a mãe rememora, a pedido dele, momentos de seu passado ligados ao pai, mas também à violência estatal vivida por ela durante a ditadura.

Narrado em terceira pessoa, com o uso ostensivo de diálogos e do discurso indireto livre, a trama é apresentada com foco narrativo em Lorenza, uma escritora e jornalista de classe média alta colombiana que, entre meados dos anos 1970 e o começo dos 1980, militou com Ramón num grupo de orientação trotskista em Buenos Aires, lutando contra o regime de Jorge Rafael Videla (1925–2013), que com a junta militar conduziu a ditadura argentina (1976–1983) até o ano de 1981. Como observa Rouquié (2015, p. 212), os regimes militares no continente latino-americano entre os anos de 1930 e 1980 foram de naturezas muito diversificadas. Apesar disso,

⁴¹ A edição usada para consulta não contém ficha catalográfica. A partir de consulta a sites de vendas de livros, chegamos à data de publicação.

o autor estabelece uma tipologia mínima que consegue abarcar, de forma satisfatória, as singularidades dessas ditaduras. Assim, as ditaduras da Argentina e do Brasil se caracterizam por uma tutela militar “virtualmente permanente, senão estável, na qual a exceção em termos constitucionais converteu-se de fato em regra” (2015, p. 213). A ditadura cívico-militar argentina foi uma das mais violentas do continente sul-americano, conhecida pelas prisões arbitrárias, execuções, exílios, torturas, estupros, desaparecimentos e várias violações de liberdades civis. Sabe-se também do sequestro de aproximadamente 500 bebês, que foram separados de suas famílias e tiveram suas identidades fraturadas (Argentina, s.d.).

O romance de Restrepo, ainda que não tenha como tema central a ditadura daquele país, usa esse período conturbado como pano de fundo, o que não é algo inédito na produção literária das últimas décadas do continente, onde podemos ver diversas abordagens no intuito de preservar a memória desse período traumático, como recorda Albuquerque (2020, p. 28). Tendo em vista que a protagonista do romance narra para seu filho Mateo eventos relacionados com seu passado militante, temos uma prosa que acaba por servir de registro histórico sobre a ditadura cívico-militar argentina e seus crimes. No entanto, do ponto de vista narrativo, aquilo que é mostrado ao filho sobre os anos de chumbo não parece impactá-lo em seu processo de amadurecimento, elemento chave dos romances de formação. Mesmo assim, ainda que seja um tema periférico, o arranjo narrativo de Restrepo consegue integrar as inserções da memória da ditadura de forma menos açodada do que em *La hora azul*, e as reações do filho ao que lhe é contato, como veremos, são verossímeis na economia do romance.

Restrepo escolheu, para contar a história, uma estrutura temporal paralela a partir de três planos, ordenados de forma mais ou menos linear. No primeiro deles (P1), situado no momento presente da ação do romance — que podemos estabelecer entre fevereiro e abril de 1998⁴²—, Lorenza e Mateo estão em Buenos Aires, para onde viajaram para que o filho encontre seu pai. Esse primeiro plano serve de narrativa moldura⁴³, já que, enquanto o filho reluta em entrar em contato com Ramón, pede que Lorenza narre os eventos relacionados com um episódio de sua infância, o que Mateo chama de “episódio oscuro”. Esse segundo plano narrativo (P2) se passa em 1982, quando Ramón, no meio do processo de separação de Lorenza, sequestra seu filho, então com dois anos e meio, e foge da Colômbia, onde viviam depois de deixar a militância.

⁴² Mais adiante, esclareço em nova nota, a cronologia do romance.

⁴³ A técnica de narrativa moldura consiste na inserção de uma história secundária dentro de uma história inicial. É possível, ainda, que a moldura sirva a várias pequenas histórias, como acontece n’*As mil e uma noites*.

Ao longo do romance, numa atmosfera de *thriller*, o leitor vai acompanhando como Lorenza conseguirá reencontrar Mateo.

Entre esses dois planos, estabelece-se um paralelo produtivo de certa forma original num *Bildungsroman*, pois no P1, observamos a telemaquia de um reticente Mateo, que passa boa parte do romance indeciso se deve ou não ligar para o pai, enquanto no P2, ressalta-se o desespero da mãe em recuperar seu filho. Esses dois arcos narrativos se retroalimentam, já que, como se notará ao longo do romance, a vacilação do filho está ligada, em parte, à superproteção da mãe. Ao mesmo tempo, esse excesso de “cuidado” é justificado por meio do discurso indireto como consequência do trauma:

Tras el episodio oscuro, vinieron para Lorenza y el niño unos años saturados de maletas, de autopistas de aviones, durante los cuales nunca se cruzaron con Ramón. Ni siquiera se le acercaron. Todo lo contrario. Ella se había impuesto, como un destino, la urgencia de empujar al hijo lejos de su padre, de ponerle fuera de su alcance. Siempre le advertía que si su padre se lo había llevado una vez, podía volver a intentarlo, pero nunca le decía que Ramón fuera un mal hombre. Eso no se lo decía nunca. (Restrepo, 2009, p. 22)

Mas, a despeito de Ramón ter sequestrado seu filho na tentativa de reatar o casamento, Lorenza preserva-lhe a imagem junto a Mateo. A curiosidade do filho por conhecer o pai é mantida e manifestada quando ele tem oito anos (Restrepo, 2009, p. 44). Os sentimentos do filho são contraditórios, oscilando entre veneração na infância — “[...] me lo imagino encadenado a una roca, como Prometeo, gimiendo desesperado por zafarse para venir a verme” (p. 44) — e a repulsa na adolescência — “[...]no me pidas que le mande un abrazo a un señor que no tiene nada que ver conmigo” (p. 20). Mateo também constrói uma autoimagem projetada de heroísmo: “Luego me imagino a mí mismo, ya de dieciocho años cumplidos, igualmente heroico y con espada de toro como la suya, yendo a la Argentina a rescatarlo” (p. 44). Nesta mesma carta, que Mateo escreve ao psicólogo, um comentário sobre os pais chama a atenção:

Lorenza (no sé si ya dije que así se llama mi madre) y Ramón (ese es el verdadero nombre de mi padre) fueron opositores clandestinos a una dictadura sangrienta. Es una palabra muy de Lorenza, eso de sangrienta, o mejor dicho muy de los de su generación, que aficionados a hablar de represión, que es otra de sus palabras, y a hablar de sangre. Dicen dictadura sangrienta, tirano sanguinario, ríos de sangre, país ensangrentado. Cuando se lo critico, se defiende diciéndome tienes razón, hoy día no se puede hablar de sangre, es de mal gusto hablar de sangre, a menos que seas cirujano o carnicero. (Restrepo, 2009, pp. 44-45)

Como mencionei, demonstra-se refratário aos temas políticos e a memória dos pais e da geração deles não parece comovê-lo. Mateo, na verdade, é atravessado por uma memória fragmentária de seu passado, com apagamentos de personagens de sua formação, em especial

da imagem do pai, mas não apenas ele. Em um episódio, quando Mateo, aos dez anos, guardou a foto de uma amiga da mãe de Lorenza na carteira. Ao perguntar o motivo, ouve do filho que aquela era a avó paterna (Restrepo, 2009, p. 65). Ao preencher os vazios com uma avó ficcional, Mateo demonstra a necessidade dessas referências. Essa aparente “falha” na transmissão das memórias parece estar na raiz de certa alienação do filho, mas conta aqui também seu estágio de amadurecimento.

Lorenza, como se viu, sempre tentava retardar esse encontro e, para isso, argumentava que o filho precisa amadurecer, pois seu pai não era “fácil”. “Tienes que crecer y hacerte fuerte y después sí, después vamos a buscarlo”. (Restrepo, 2009, p. 22) De fato, o pedido de Mateo não foi atendido até “que él estuvo más alto que ella y se la plantó delante, desafiante y decidido, él ya tan grande y ella tan pequeña a su lado” (Restrepo, 2009, p. 24). A metáfora mimetiza a perda da autoridade da mãe, que precisa ceder terreno para o desejo reprimido por ela, justificado até então pela imaturidade de Mateo. O que não parece ser fácil, no entanto, é que a mãe se separe do filho e que ele, como se espera ao final de um romance de formação, amadureça. No entanto, a opção de Restrepo por narrar este *Bildungsroman* através de Lorenza contraria alguns dos princípios do gênero.

Ainda que vejamos na telemaquia da *Odisseia* o antecedente mais distante do gênero, o romance de formação moderno nasce efetivamente na Alemanha, a partir da publicação do *Agathon* (1766), de Wieland, mas principalmente com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe (Moisés, 2004, p. 56). Condiciona-se pensar o gênero como uma narrativa em que o leitor se aproxima dos anos de formação ou de educação do herói, como um passo para a vida adulta, a partir da ideia que, segundo Moretti (2020), a juventude seria a parte mais significativa de uma vida, representaria “a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado”. O passado fechado do épico já não interessa tanto ao romance, mas no caso dos *Bildungsromane*, prenes de futuro e otimismo, mesmo diante do sofrimento pelo qual o jovem herói é submetido, essa perspectiva se acentua. Não deixa de ser sintomático que a primeira frase de *Demasiados héroes*, proferida por Mateo, seja uma demanda pelo passado: “Necesito saber cómo fue” (Restrepo, 2009, p. 12). Mateo se refere, no começo do romance, ao “episodio oscuro”, mas o relato de Lorenza não se resume a ele: ela também conta suas memórias da militância, cujo começo se confundiu com a perda de seu próprio pai. Ao impregnar Mateo de seu passado, acaba por gerar, em certos momentos, a rejeição do filho pela política, como se verá adiante. Mas a subversão de Restrepo das regras do *Bildungsroman* tem, ao menos, um método.

É de se esperar que o protagonista de um romance de formação seja aquele que amadurece durante os eventos a que é submetido ao longo da narrativa. Em *Demasiados héroes*, a jornada de Mateo é narrada pelos olhos protetores de Lorenza, de modo que esse Telêmaco nunca consegue efetivamente deixar Ítaca, nunca chega a frustrar-se em não encontrar Ulisses num primeiro momento nem chega a voltar à ilha quando sabe que o pai regressara. Telêmaco joga PS2 num hotel de Buenos Aires, vai ao show dos *Rollings Stones*, deambula por cafés que a mãe conhecia, mas não realiza efetivamente sua telemaquia ao longo de boa parte do romance. E por quê? Se Mateo fosse o protagonista de seu próprio romance de formação, a presença da mãe seria a força antagonista, entendendo-a como a função narrativa que impede o herói de atingir seus objetivos. Mas Mateo não é o protagonista de *Demasiados héroes*. Dito de outra forma, a tutela de Lorenza impede que se potencialize o aprendizado do herói. Os olhos da mãe, postos no passado, conduzem o filho para as histórias que ajudam a compreender seu drama familiar, mas não o empurram para o futuro, para o amadurecimento que se espera ao final de um *Bildungsroman*.

Porém, Lorenza demonstra consciência de que seu excesso de zelo pode afetar o desenvolvimento do filho. É o que começa a ser retratado na cena em que a mãe lê a carta que Mateo escrevera para entregar a Ramón:

Lorenza leyó el párrafo y se preguntó cómo era posible que ya entrando en la adolescencia y más alto que ella, su hijo Mateo todavía tuviera una letra tan dispareja, garabatos patudos y amontonados que subían y bajaban del renglón según se les iba antojando, y el contraste entre lo infantil de la caligrafía y el tono sobrio y digno del párrafo le hizo un nudo en el corazón. *Ramón Iribarren, soy tu hijo, Mateo Iribarren*, leyó Mateo en voz alta y le preguntó a su madre, ¿está bien así, Lorenza. (Restrepo, 2009, p. 19)

A alegoria parece clara: o contraste entre a caligrafia e infantil e o tom do texto destaca a disparidade entre o desenvolvimento emocional e o crescimento físico de Mateo. O narrador, pelos olhos de Lorenza, oferece algumas pistas sobre o conflito entre a maternidade protetora e a busca da autonomia do filho:

Ella hubiera querido explicarle por qué pasó lo que pasó, por qué habían llevado esa vida[,] que quizá fuera la culpable de que la letra de él siguiera siendo infantil y atravesada, por qué esa acumulación de ausencias y sobresaltos, por qué tanta mudanza de país, de casa y de colegio, tanto pavor nocturno, tanto decirle adiós a los amigos, tanto no tener padre o tanto tener tantos padres, por qué tantos porqués que a Mateo le desbarajustaron la niñez y se la prolongaron más de la cuenta [...] (Restrepo, 2009, pp. 23–24)

Este, talvez, seja o eixo do conflito da personagem. Seria mais proveitoso se, em vez de o romance continuar gravitando em torno da telemaquia frustrada de Mateo, houvesse um conflito mais assertivo entre os dois. Mas trata-se de um romance sobre incomunicabilidade, e,

nesse sentido, oferecer o que o leitor deseja não parece uma opção formal satisfatória. Mateo tem a comunicação com o pai interdita, mas tampouco consegue comunicar-se efetivamente com a mãe. Como resultado objetivo, a moldura do P1 se estende em demasia e os diálogos excessivos deixam o leitor sem uma ação imediata com que contar; a relutância desse Telêmaco, então, é preenchida com poucos conflitos mais profundos ou tramas paralelas. Isso, por sua vez, prejudica o andamento do romance, porque, mesmo sem sabermos a resolução do caso do sequestro do filho, o fato de Mateo estar vivo no P1 e de Lorenza reconhecer a voz de Ramón na secretária eletrônica ainda na introdução, quando da primeira tentativa do filho de ligar para o pai, retira parte do suspense que poderia ser potencializado na dinâmica entre P1 e P2. Desse modo, a insistência na estratégia da “espera de Godot” acaba transformando-se numa barriga.

Enquanto narra o “episódio escuro”, Lorenza acaba por revelar detalhes de outro período de sua vida, que podemos considerar um novo plano narrativo (P3), que acaba preenchendo o vazio de ação que o P1 deixa. Nele, Lorenza conta sua história com Ramón, quando os dois eram Aurelia e Forcás, codinomes que usavam enquanto lutavam contra a ditadura argentina⁴⁴. O P3 se concentra nos eventos que levam o casal a conhecer-se, o começo de sua relação, até o momento em que se separam. A partir daqui, faz-se a ponte com o P2, ou seja, o episódio escuro, narrado cronologicamente depois.

No P3, sabemos que Lorenza é filha de uma família burguesa colombiana, filiada ao Partido Comunista e vive na Espanha. Ali, ela recebe do partido a missão de levar microfones e dinheiro para uma célula de resistência à recém inaugurada ditadura argentina. A premissa de *thriller* é promissora, mas o mais interessante, neste plano narrativo, é observar o conflito que leva Ramón e Lorenza a separar-se. Relembrando o período em que viveram em Bogotá, depois de deixar a militância, ela diz que, além de tudo:

[...] Ramón tampoco ayudaba, porque empezó a comportarse de una manera, digamos, rara. No lograba entender de qué se trataba la vida fuera del partido. Pero era todavía más grave, creo que no lograba entender cómo se vive sin la dictadura, sin tener enfrente a un enemigo al que debes destruir para que no te

⁴⁴ A onomástica de *Demasiados héroes* não tem relevância simbólica, a não ser pelo codinome de Ramón. Trata-se de uma referência, como esclarece a própria Lorenza, ao poema “A Phocás el campesino” do nicaraguense Rubén Darío. O eu-lírico se dirige ao filho adormecido, que “en apenas escasos meses de vida, tantos/ dolores en tus ojos que esperan tantos llantos/ por el fatal pensar que revelan tus sienas...” (Darío, 1977, p. 279). O tema é o sofrimento e o tom é pessimista, dadas as recomendações que o eu-lírico faz: “Tarda a venir a este dolor adonde vienes,/ a este mundo terrible en duelos y en espantos;/ duerme bajo los Ángeles, sueña bajo los Santos,/ que ya tendrás la Vida para que te envenenes...”. Há, claro, uma projeção do sofrimento que o pai vivencia, para o filho inconsciente. Embora não seja explicitado ao longo do romance, uma cena em que Lorenza observa que, dormindo, Mateo se assemelha ao pai, produz um jogo metalinguístico: de fato, o ex-militante Ramón se tornará paródia de si mesmo, e o intertexto parece antecipar sua desilusão.

destruya. Todo eso hizo que la convivencia se convirtiera en un malestar. (Restrepo, 2009, p. 13)

Após grandes mudanças na dinâmica dos relacionamentos afetivos, advindas da revolução comportamental das décadas de 1960-1970, que a instituição do casamento, principalmente entre militantes de esquerda, passou a ser percebida como espaço mais igualitário, em que predominava o companheirismo, isso porque:

[e]ntre los militantes el hecho de convertirse en “compañeros”, un término que unía la nueva noción de pareja con el compromiso político, significaba un gesto de rechazo a la moralidad burguesa y las formalidades sociales, que podía estar unido a la asunción de rígidos códigos de conducta pero que también podía ser minimizado en función de la urgencia revolucionaria que opacaba la importancia de las decisiones personales dado que, como explica una entrevistada, militante peronista de base, al plantear que no era necesario que pasase mucho tiempo de “andar juntos” para mudarse al mismo apartamento porque lo que importaba era la revolución. (Cosse, 2008, p. 450)

Isso não significa que relacionamentos entre militantes estivessem alheios ao paradigma patriarcal, como demonstram, no romance, as atitudes de Ramón. Com efeito, na vida comezinha fora da militância, as dinâmicas do patriarcado tendem a aflorar de maneira mais evidente. Forcás não sabia como viver sem a ditadura, e nesse sentido é o avesso de Ulisses, que não queria ir à guerra. Sem um inimigo a quem combater, sentiu-se perdido, sem lugar no mundo. Ramón/Forcás simboliza, assim, uma Geração que terá dificuldades em lidar com o fim das metas narrativas, signo máximo da pós-modernidade.

Por outro lado, é relevante perceber também como a dificuldade de manter um relacionamento afetivo fora do contexto da ditadura pode ter a ver com a própria dinâmica da formação de casais militantes de esquerda. Alejandra Oberti (2015, apud Briggmann, 2021, p. 3) considera que, por conta de as atividades políticas demandarem grande quantidade de tempo, além das exigências do trabalho nessas organizações e os problemas naturais de segurança que implica uma vida clandestina, “militantes muitas vezes tiveram de abdicar de outros espaços afetivos, o que resultou também em uma restrição e intensificação da sociabilidade aos companheiros de organização.” Assim, a escolha de Lorenza por Ramón acabaria sendo reflexo da restrição que a militância política impunha, favorecendo certa endogamia entre os filiados às organizações.

Mas no romance de Restrepo, há mais um aspecto que parece relevante nos rumos da trama e na união entre Aurelia e Forcás. O chamado à aventura de Lorenza/Aurelia é antecedido pela notícia de que seu pai havia morrido, mas, em vez de voltar para casa, ela decide aceitar a missão. É revelador, no entanto, o seguinte diálogo entre Mateo e Lorenza:

- La cosa es así, tú has venido aquí buscando a tu padre, y hace años yo también vine tratando de encontrar al mío.
- Pero si tu padre vivía en Bogotá y además ya se había muerto.
- Se acababa de morir, pocos días antes.
- ¿Y entonces?
- Entonces en alguna parte tenía yo que buscarlo; uno anda por ahí, buscando a sus muertos.
- No pudiste llorar cuando él se murió. Al menos eso me has dicho.
- Dicen que una muerte que de verdad te importa no te hace llorar, sino que te derrota [...] (Restrepo, 2009, p. 56)

Lorenza compara a busca de Mateo a sua vinda à Argentina, ou seja, se assumimos o ponto de vista da protagonista, teríamos duas telemaquias, uma explícita e uma sub-reptícia. Acontece que, ao preferir aceitar a missão e não voltar para casa, tornando-se Aurelia, Lorenza retarda o luto do pai. De fato, como já mencionamos, o Modelo de Kübler-Ross ajuda a compreender o processo de luto. Nele, percebem-se cinco etapas, que vão da negação à raiva, passando pela barganha, a depressão até a aceitação (definido por Kübler-Ross, 1996, pp. 52–53). Para a psiquiatra, “[a] negação funciona como um para-choque depois de notícias inesperadas ou chocantes”, o que possibilita que o paciente ou a pessoa próxima em estado de negação, “se recupere com o tempo, mobilizando outras medidas menos radicais”. A negação seria, no entanto, uma estratégia temporária, a ser substituída por uma aceitação parcial. Nesse sentido, o prolongamento desse estágio pode ser um sinal de que o indivíduo não está lidando com o luto de forma natural e que isso pode impactá-lo em outras áreas de sua vida. Lorenza não nega que o pai morreu, mas nega-se a enfrentar a visão do morto, mergulha na vida política para não lidar com a experiência da morte. É nesse sentido que se dá a negação da personagem.

Lorenza afirma que, desde que saiu da casa dos pais, desejava voltar (Restrepo, 2009, p. 58), mas quando o pai morre, considera que já não havia retorno possível. Ao adiar por tanto tempo seu *nóstos*, perde o tempo do sublime, culpa-se e tem seu retorno à casa paterna interditado. Dessa forma, afastada da centralidade da casa, busca na luta política outro centro de equilíbrio. Do mesmo modo, quando a personagem não se permite vivenciar o luto do pai, quando não demonstra, na narrativa, que pôde passar para a raiva, para a barganha, enfim, para os demais estágios desse processo, pode-se compreender que o episódio deixou-lhe marcas mais profundas do que admitia. Isso é comprovado no final do romance, na sequência que se passa na casa de uma amiga ex-militante, como veremos.

Assim, vemos como o *nós* e a telemaquia sub-reptícios de Lorenza/Aurelia, narrados no P3, potencializam o conflito do romance, por permitir ao leitor perceber questões relacionadas ao cuidado e à maternidade. Neste caso, temos um arranjo narrativo que pode, se não estivermos atentos, pôr em questão a eficácia do paradigma do cuidado como resposta

possível ao paradigma patriarcal. Explico: considerando o arranjo narrativo da relação mãe/filho no romance, uma análise exógena poderia levantar a hipótese de que o filho não consegue cumprir sua jornada pelo “excesso de cuidado” da mãe. Mas não é esse o argumento a ser utilizado para justificar a “falha” neste romance de formação. Aliás, o vício de utilizar conceitos alheios à teoria literária, à crítica ou ao comparatismo não como ferramentas auxiliares, mas como única bússola, é um dos grandes problemas insolúveis de nosso campo de estudo. De modo que defendo que o ponto central para analisar a relação entre a personagem da mãe e do filho em *Demasiados héroes* é menos de cunho psicanalítico ou sociológico e mais narratológico.

Ora, o conflito da personagem Lorenza é problemático na estrutura do *Bildungsroman* porque nega o individualismo romântico de que esse gênero alemão está impregnado desde o *Wilhelm Meister*. Não quero, com isso, relativizar o fato de que, enquanto romance de formação, a opção de narrar através da tutora madura e não do herói em desenvolvimento dificulta o desenrolar da trama. Entretanto, é notável que, ao fazer isso, Restrepo tenta renovar um gênero que, em sua essência, está também impregnado da ideia do progresso como conquista do indivíduo, recuperando o ideário grego do “aprendizado pelo sofrimento”, centro da reflexão sobre a culpa e o destino em *Agamênon* (Pulquério, 2019, p. 17), mas igualmente caro à tragédia de forma ampla, mas que no romance de formação é envolto de contraditório otimismo.

De modo que, no plano de *Demasiados héroes*, a dupla telemaquia de Lorenza/Aurelia e Mateo oferece uma perspectiva espaço-temporal inusitada: Lorenza “buscava” o pai na luta política, ou seja, sublimava o drama individual numa luta coletiva, afastando-se do corpo morto na busca pela sobrevivência, mas sempre haverá morte ao redor — “uno anda aí buscando a sus muertos” —, e o choro represado, que simboliza a derrota da personagem — “una muerte que de verdad te importa no te hace llorar, sino que te derrota” — prende-a a um passado fantasmagórico, sempre em aberto. Daí que seja preciso que o filho se libere dessa força gravitacional da mãe e de seus fantasmas para empreender sua própria telemaquia, esta clássica, individual, alinhada com a ideia de um porvir.

Curioso notar que Restrepo utiliza o motivo do fantasma em duas ocasiões de seu romance, mas de forma distinta da que vimos em outros livros analisados. A primeira, para relembrar a perda do pai, materializada num vestido, que ele teria costurado e lhe enviado dias antes de morrer:

Te voy a contar algo que no te he contado, creo —le dijo a Mateo—. Sobre mi padre. Una historia pequeña sobre el papaíto. Se trata de un vestido que me

envió de regalo a Madrid unos días antes de morir; un vestido que él mismo debió cortar en su taller de costura cuando ya llevaba la muerte al hombro, aunque no lo sabía, porque estaba joven y el infarto iba a caerle sin aviso. A mí no me alcanzó a llegar ese vestido, que fue su despedida, porque se le anticipó la noticia de su muerte y yo me largué a Argentina. Meses después vine a saber que los compañeros de Madrid lo habían recibido, pero a mis manos nunca llegó, y no supe de qué color era, o si venía con una carta, o esa carta qué decía, y no sabes cómo me duele ese vestido, Mateo, llevo años con el recuerdo incrustado y todavía me duele. (Restrepo, 2009, p. 59)

O vestido, espécie de metáfora do fantasma, então, representa o luto em aberto, não plenamente vivenciado por Lorenza. Ao mesmo tempo, é um signo da culpa mas também cicatriz mal curada, como as memórias dolorosas com as quais não nos reconciliamos apesar de tentar. A fuga do luto pelo pai reverbera em Lorenza e em Aurelia, já que em sua chegada à Argentina ela se envolverá com o militante Forcás, com quem acabará se casando. Se seria Forcás uma nova tentativa de preencher um vazio, não há pistas textuais suficientes, embora, numa leitura psicanalítica, seja uma hipótese que não pode ser de todo desconsiderada.

Mas também podemos usar o motivo do luto para compreender a relação entre Lorenza e Mateo. Sabemos que o luto é um processo que não se restringe à morte física e que pode estar associado ao sentimento de perda. Na construção da personagem, fica claro que o luto não realizado pelo pai ecoa no seu presente, afinal, é uma “lembrança incrustada e ainda dói”. O iminente encontro do filho com Ramón, ainda que a personagem não explicita, talvez represente um pouco dessa perda. Lorenza está prestes a perder o filho, que já é mais alto que ela, tão pequena diante dele. Assim como adiou o encontro com o corpo morto do pai, Lorenza parece adiar o luto da criança que quer encontrar o corpo vivo do seu próprio pai. Mateo, que ela conseguiu recuperar no “episodio oscuro”, não mais retornaria para casa. Era o filho que deixava a centralidade que pertencia somente a ela para, finalmente, crescer.

Ao contar para Mateo sobre as mães da Plaza de Mayo, reflete sobre as diferenças entre a morte conhecida e o desaparecimento:

La muerte de un ser amado es cosa atroz, pero al fin y al cabo cerrada, concluida, sin vueltas hacia atrás ni hacia adelante. En cambio su desaparición es una puerta abierta hacia la eterna expectativa, hacia la no respuesta, la incertidumbre, lo fantasmagórico, y no hay cabeza ni corazón humanos que puedan sufrirla sin acercarse en mayor o menor medida al delirio.

—Yo sé —le respondió Mateo—. Uno inventa cosas, se va dando explicaciones cada vez más locas; a mí me pasa con Ramón. Ramón es mi fantasma. Si lo hubieran desaparecido los dictadores, [...], yo al menos tendría a quien echarle la culpa. (Restrepo, 2009, p. 127)

O raciocínio de Mateo só é compreensível a partir de seus próprios problemas com o pai. O fantasma de Ramón não demanda que faça nada, mas ainda assim, Mateo sente a

necessidade atávica de encontrá-lo, por conta da falta de justificativa para a ausência. Como desaparecido político, Ramón seria isento, aos olhos de Mateo, da responsabilidade de tê-lo rejeitado e de ter-se mantido fora de sua vida ao longo dos anos. O motivo do fantasma já havia surgido no começo do romance, quando Lorenza defendia a necessidade do filho de preparar-se para o encontro:

Viendo cómo se debatía Mateo con su adolescencia y los pleitos que mantenía con su propia identidad, Lorenza había empezado a comprender las implicaciones de criar un hijo para quien el padre no es más que un fantasma, alguien que se esfuma después de hacer un daño. Buscarían a Ramón, pero para eso Mateo debía comprender cada señal de la vieja historia, ponerse al tanto de cada capítulo, formar un todo con los fragmentos que ya conocía. Madre e hijo tendrían que pensar mucho, (Restrepo, 2009, p. 24)

A despeito da tentativa de Lorenza de “fortalecer” o filho, fica a impressão de que a sombra do pai sempre o persegue, na medida em que o filho se remete a ele para compreender a si mesmo: “Ramón debe pensar que soy un débil — dijo Mateo—. Un debilucho sin carácter. Debe pensar que como él no me crio, yo soy un imbécil” (Restrepo, p. 75). Ele relembra uma briga que teve e pede que a mãe confirme como ele foi bravo na ocasião. A agressividade como traço positivo masculino parece dialogar com a formação discursiva do paradigma patriarcal, reforçado pelo comentário do filho que, no entanto, não associa sua insegurança atual nem a agressividade física como reflexos da ausência do pai, nem evoca sua responsabilidade nesse sentido.

Não deixa de ser relevante que o final da narrativa do “episódio oscuro” (P2) e os arremates da história de Aurélio (P3) não sejam contados mais a Mateo, mas a uma amiga da época de militância, Gabriela, em cuja casa Lorenza se aloja depois que Mateo finalmente decide fazer uma viagem a Bariloche, supostamente para esquiar. A história já havia sido contada ao filho várias vezes — como uma Sherazade que tentava impedir a morte do filho —, então a decisão de Mateo de partir antes de ouvi-la mais uma vez até o fim antecipa sua decisão de libertar-se do passado. Se, para evitar o sofrimento do filho, Lorenza revestia Ramón/Forcás de uma aura de heroísmo — em certa medida, inexistente —, agora precisava, com a distância temporal dos eventos, falar sobre o passado de forma distinta:

Y fue allí, en el departamento de Gabriela, donde Lorenza creyó encontrar el tono que iba a permitirle escribir, ahora sí, ese capítulo de su historia. Necesitaba ponerle por fin palabras a esta historia hasta ahora marcada por el silencio. Siempre había sabido que tarde o temprano tendría que darse a la tarea, no quedaba más remedio, porque pasado que no ha sido amansado con palabras no es memoria, es acechanza. (Restrepo, 2009, p. 234)

Para “amansar” o passado com as palavras, era preciso escrevê-lo, defende o narrador de Restrepo. Essa poética diz muito sobre a articulação dos três planos narrativos de *Demasiados héroes*, conquanto narrar para o filho o episódio escuro e, a reboque, as histórias da violência da ditadura, não garantiram a adesão de Mateo a seu ponto de vista, muito pelo contrário: o filho demonstra mesmo refração aos temas políticos, porque sente que a mãe o colocou em primeiro lugar em detrimento dele. Lorenza é a memória de primeira mão dos traumas vividos durante os anos de ditadura, mas tem um ouvinte refratário às questões políticas que ela narra. A reflexão de Lorenza sinaliza para um motivo:

El problema había sido cómo contarlo, y ahora creía descubrirlo: íntimo y simple, como una conversación a puerta cerrada entre dos mujeres que recuerdan. Sin héroes, sin adjetivos, sin consignas. En tono menor. Sin entrarle a los acontecimientos, quedándose apenas con el eco, para envolverlo en papel de seda, como a las sábanas, a ver si por fin dejaba de latir y poco a poco se iba amarilleando. Envolver en papel de seda, era bueno el símil, a lo mejor de eso, justamente, se trataba: era sedante la cháchara, la risa, el entretejido de momentos y dolores, las pequeñas confesiones que iban reduciendo a rumor cotidiano el viejo espanto. (Restrepo, 2009, p. 234)

Aqui, na negação do heroísmo masculino de Ramón e da militância de esquerda que ele representava, pela opção por um “tom menor” e mais intimista, “como una conversación a puerta cerrada entre dos mujeres que recuerdan”, Lorenza propõe uma narrativa que se oponha ao paradigma da dominação e sua necessidade personalista de construir líderes. Naturalmente, o tom herófico da protagonista, que acaba encontrando eco também na postura apolítica de Mateo, pode ser não apenas reflexo do *Zeitgeist* neoliberal do final dos anos 1990, presente também em *La hora azul*. A refração de Mateo à política lembra a atitude da geração recém-saída das ditaduras mas sem conexão com as lutas que os pais viveram ou ignoram. Mas interessa, nesta reflexão da personagem, a tentativa de superação do pensamento dualista do paradigma vigente: compreender a complexidade das relações humanas, “sem adjetivos, sem palavras de ordem”, demonstrar que para além dos posicionamentos políticos, somos atravessados pelo contraditório.

Mas se, para Lorenza, a ida para a casa de Gabriela é importante para que ela possa elaborar seu passado, é também onde ela elabora o luto. Gabriela diz a Lorenza que ela sente-se “órfã de seu filho” (Restrepo, 2009, p. 227), figura triste que ela diz conhecer. De fato, a metáfora condiz com a sensação de luto que o amadurecimento de Mateo simboliza. Antes, Lorenza havia se disposto a acompanhar Mateo em sua viagem a Bariloche, depois de terminar o que tem a fazer em Buenos Aires, mas Mateo se recusara:

— Es sin ti, Loulé — dijo Mateo suavemente, pero para ella fue como si le dieran un golpe en la cabeza.
— ¿Sin mí?

- Me gustaría ir, pero sin ti.
- Cómo así, sin mí.
- Me gustaría mucho ir. Pero sin ti.
- ¿Y yo? Qué hago mientras tanto...
- Tú me esperas aquí, en Buenos Aires. (Restrepo, 2009, p. 224)

A repetição do sintagma “sin ti”, a pancada na cabeça pelo sentimento de abandono que a mãe parece experimentar, reitera o motivo da separação. Lorenza, no entanto, não reage negativamente à independência de Mateo. Em vez disso, predomina a percepção de Lorenza de que a ida de Mateo a Bariloche encerrava uma repetição: no aeroporto, lembra como estava embarcando o filho no mesmo lugar onde, tantos anos antes, partia para buscá-lo (Restrepo, 2009, p. 226), um paralelo entre os planos narrativos que não é carente de significado. A viagem de Mateo a Bariloche coincide, então, com a fusão dos três planos narrativos, pois além de ter sido para ali que Ramón levou o filho durante o episódio do sequestro, é também ali onde a história de Aurélia e Forcás tem um fim.

Bariloche, por supuesto, pensó Lorenza. Tendría que haberlo imaginado; dónde más iba a ser, si no en Bariloche, el lugar soñado de Ramón, su refugio, su utopía, pero además un punto conveniente para él y desfavorable para ella, porque dificultaría horriblemente cualquier plan de rescate o de escape. (Restrepo, 2009, p. 222)

Bariloche, então, é o epicentro dramático do romance, em que os tempos confluem para uma conclusão de final aberto: nas últimas páginas, Lorenza descobre que a viagem a Bariloche de Mateo era uma desculpa para que ele pudesse encontrar-se sozinho com o pai. Nesse sentido, talvez fosse o momento de observar como, no romance, o tratamento do cronotopo da casa nos planos narrativos do romance.

A partir do “episódio escuro”, mãe e filho passam a ter uma vida deliberadamente seminômade. O fato é representado por um episódio em que Lorenza discorre sobre como a cada mudança, trocavam de gato e de bicicleta. A mãe teve vários companheiros, mas nunca conseguia estabelecer-se num mesmo lugar e as constantes mudanças faziam com que o filho tivesse poucas referências. A cada mudança, Mateo perguntava à mãe se ficariam ali “para sempre”:

Hasta que un día empezaban los indicios, las llamadas telefónicas que Lorenza recibía de larga distancia, las respuestas a medias, él tratando de mostrarle sus dibujos, de contarle alguna historia y Lorenza como pensando en otra cosa, hasta que Mateo se daba cuenta de que había vuelto la hora de regalarle el gato a los vecinos, de dejar abandonada la bicicleta en el patio, hacer maletas y despertarse en casa de extraños; Mateo que sacaba sus lápices de colores y pintaba durante largos vuelos de avión; Mateo queriendo saber, pero por qué, madre, dime por qué nos fuimos, si estábamos bien donde estábamos.

— Cambiar de bicicleta no era el problema, Lolé. Lo duro era cambiar de gato y de padre—le diría tiempo después. (Restrepo, 2009, p. 23)

No P1, a ação se dá num quarto de hotel, espaço naturalmente marcado pela transitoriedade. Não há tentativa de trazer a centralidade para este espaço, como ocorre com o André de *Lavoura arcaica*, por mais que este seja o cenário usado como moldura para a narração de boa parte dos outros dos planos. No P3, predominam os aparelhos onde tinham que viver constantemente deslocando-se, e o mais próximo que se chega de uma casa é quando Forcás e Aurelia vivem numa espécie de cortiço no bairro de Caballito. Ali, a convivência se assemelha à de uma família comum, ainda que com a rotina de segurança de ir e vir de militantes, que acaba por obrigar o casal a não voltar ao lugar um dia, quando pensam que estavam sendo seguidos. Nesse quartinho, Aurelia sabe que está grávida e reflete sobre como poderia cuidar de um filho, com a vida que levava: “[...] ¿Cómo íbamos a cuidarte, Mateo, si habíamos hecho una profesión de no cuidarnos a nosotros mismos? ¿Cómo defender a tu vida sin saber cuánto durarían las nuestras?” (Restrepo, 2009, p. 195).

Essa sequência ajuda a compreender o cotidiano e as angústias dos casais que militaram contra as ditaduras, não apenas a Argentina, mas a interdição da casa, simbolicamente também é a interdição da propriedade privada, que se confunde com a gênese do paradigma patriarcal. Assim, é relevante, no plano da obra, que Restrepo inclua um episódio em que o partido obriga Aurelia a “cotizar” a antiga fazenda que havia herdado do pai, com o intuito de reverter fundos para a luta.

San Jacinto era lo único que le quedaba de su padre. Más que una finca, era para ella una recordación de mañanas de domingo, de tardes de chocolate y almojábanas, excursiones al monte y veladas junto a la chimenea prendida. San Jacinto era unos cuantos animales de nombre propio y suave. ¿Cómo cotiza uno sus recuerdos y sus animales? (Restrepo, p. 185)

Para além de fazer o registro de uma prática comum na adesão de militantes de esquerda de classe média alta, Restrepo mostra que, no ponto de vista simbólico, ao aceitar doar a antiga fazenda colombiana, Aurelia se aparta das lembranças que o lugar evocava e, ao mesmo tempo, da antiga centralidade do lar paterno para aprofundar-se na luta política.

Já no P2, marcado pela busca do filho, predomina o cronotopo da viagem, e não sabemos quase nada sobre a casa em que vivem Lorenza e Ramón em Bogotá, para além do desconforto do marido com a condição burguesa. Quando viaja a Buenos Aires, vai diretamente ao aeroporto e de lá parte para a cabana onde Ramón se escondera com Mateo em Buenos Aires. O lugar é percebido por Lorenza de forma ambígua:

Ahora, la cabaña un primor, chiquita y acogedora y con la chimenea prendida. Como para Robinson suizos. Pero claro, a Ramón la comparación no le había salido buena, en el cuento de Hansel y Gretel la casita de dulce acaba siendo un lugar de terror. (Restrepo, 2009, p. 239)

O lugar é um *locus horrendus*, pois inóspito e desconhecido para ela, enquanto, ao mesmo tempo, era território do inimigo, o pai sequestrador. A cabana é, na verdade, um cárcere disfarçado, já que nela Ramón tenta impor seu mundo de fantasia onde tudo iria ficar bem, tratando Lorenza como se nada tivesse acontecido, como se ele não tivesse passado vinte dias com seu filho sequestrado. A cabana seria um cenário perfeito para uma tragédia. Lorenza havia se armado com uma agulha inoculada de veneno e tinha tudo preparado para, no momento oportuno, se fosse necessário, matar Ramón. A certa altura do romance, chegamos a pensar que isso poderia ter acontecido, e por isso a interdição ao contato com o pai, por isso ela que havia confirmado que era sua voz na secretária eletrônica — poderia não ser, poderia ser só estratégia para adiar a verdade. Mas Lorenza não matou Ramón, a vida seguiu seus fluxos.

Uma das questões que o estudo permitiu observar é que, na construção de espaços ficcionais em que a noção cronotópica tenda ao fechamento, há uma propensão ao trágico. É o que verificamos nos quatro primeiros romances analisados — *Pedro Páramo*, *Galileia*, *Lavoura arcaica* e *Grande sertão: veredas*. Neles, temos cenários predominantemente rurais e isolados, em que há um interdito das comunicações com o mundo exterior. Mesmo em *Galileia*, aquele em que o referente imediato é mais contemporâneo, a comunicação entre o protagonista Adonias e sua mulher é interdita porque os celulares não funcionam. Nesse sentido, o isolamento parece ser condição *sine qua non* para o desenvolvimento de uma atmosfera opressiva e, conseqüentemente, para que se crie um universo propício, na economia dos romances, para o desenvolvimento do trágico. Nisso, parece ecoar a opinião de Eagleton, já citada, de que o trágico prolifera em cenários que anulam o ritmo da vida moderna, ou seja, *suspendem o tempo*, e fazem do espaço de ação do romance um cronotopo fechado, o que chamamos de cronotopo-Comala.

A cabana, propícia ao trágico, não o vê acontecer. A nosso ver, é um ponto positivo, afinal, seguisse nesse caminho, Restrepo abandonaria de vez o *Bildungsroman* e resvalaria no romance de mistério. De todo modo, a cabana ainda é um cárcere disfarçado, como se disse. Assim, em todos os planos narrativos de *Demasiados héroes*, o cronotopo da casa é interdito, nunca chega a haver a associação com o princípio da centralidade que o caracteriza. Ao mesmo tempo, a cabana é atravessada pelo tempo, pois é ali, enquanto ouvem pelo rádio as notícias sobre o fim da Guerra das Malvinas, que o casal vê o fim de seu relacionamento.

[...] Aquello fue cuando la guerra de las Malvinas, ni más ni menos, y nosotros allá arriba, entregados a nuestro drama y siguiendo por un radiecito de pilas la de Dios es Cristo que se estaba armando abajo. (Restrepo, 2009, p. 245)

A estratégia lembra como o motivo da revolução mexicana serve à construção do arco narrativo do protagonista de Rulfo. Aqui, a ditadura e sua nota final de fracasso, representada pela Guerra das Malvinas, mimetizam a ascensão e declínio da relação entre Lorenza e Ramón.

La guerra se perdía, la dictadura se venía abajo y a Ramón y a Lorenza los atenazaban sentimientos agrídulces, por un lado la euforia ante el ridículo inmarcesible que habían hecho los tiranos; por el otro, la pesadumbre por los reclutas mandados al muere. Por un lado, victoria: las Malvinas habían derrocado a la Junta Militar Argentina. Por el otro: le habían asegurado la reelección a Thatcher. (Restrepo, 2009, p. 249)

Não parece casual a escolha da autora: por um lado, o fim da Guerra das Malvinas, tentativa frustrada da junta militar argentina de criar uma agenda externa que ocultasse a crise que o regime vivia, é alegoria para a tentativa tresloucada do militante argentino Ramón de recuperar seu casamento; por outro, o fim da ditadura, que uniu o casal na militância, parece simbolizar a inviabilidade de uma relação que já não fazia sentido para nenhum dos dois: “[...] sólo que esa noche hicimos el amor, cómo te dijera, intensamente pero con una enorme melancolía, como si ese encuentro fuera a la vez la despedida. Ramón lo sabía, esa noche me di cuenta de que él también lo sabía. [...]” (Restrepo, 2009, p. 249)⁴⁵.

⁴⁵ Embora Restrepo tenha optado por uma estrutura relativamente tradicional no arranjo temporal do romance e por usar referentes miméticos reais, o leitor precisa de algum esforço para situar os eventos, o que faz necessária esta nota neste momento, quando sabemos o suficiente sobre a estrutura narrativa do romance. Algumas pistas são oferecidas pela autora para o estabelecimento da cronologia de *Demasiados héroes*: podemos afirmar que o P2 (episódio escuro) é narrado no período em que a Argentina vivia os estertores da ditadura. A primeira pista é que Lorenza diz ter-se recusado a pedir ajuda à junta militar para encontrar seu filho na Argentina (Restrepo, 2009, p. 52), o que dá a entender que o regime ainda vigorava quando volta ao país. A referência ao fim da Guerra das Malvinas, quando Lorenza e Ramón estão num chalé em Bariloche (Restrepo, 2009, p. 245) circunscreve esse período a meados de junho (a guerra termina exatamente no dia 14 de junho de 1982). Como Lorenza e Ramón ficam 5 anos em militância (Restrepo, 2009, p. 12), entende-se que começam seu relacionamento no começo de 1976 e seguem até o final de 1981, quando viajam à Colômbia com Mateo. Sabe-se também que Mateo tem dois anos e meio no episódio escuro (P2) (Restrepo, 2009, p. 11), o que colocaria seu nascimento aproximadamente no começo de 1980. No romance, o casal passa ainda algum tempo militando, mesmo depois do nascimento de Mateo, o que torna o período compatível. Também se informa que a decisão de deixar a militância se deu quando Mateo “sopló el par de velas” (Restrepo, 2009, p. 233), ou seja, ao fazer dois anos, o que significa que decorreram aproximadamente seis meses entre a mudança a Bogotá e o episódio escuro. Mas qual seria a idade de Mateo no P1? Esse é um dado problemático. Dada a maturidade demonstrada pela personagem e o grau de dependência que tem da mãe, supõe-se que Mateo é um adolescente ou, pelo menos, recém saído da adolescência. Um dado é oferecido pela autora que ajuda nos cálculos: o *show* dos Rolling Stones ao qual Mateo vai em Buenos Aires, no estádio do River Plate (Restrepo, 2009, p. 136). As pistas sinalizam que a autora se refere ao *show Bridges to Buenos Aires*, da turnê do disco *Bridges to Babylon* (1997). Uma simples consulta na Wikipédia revela que a banda fez 5 apresentações na cidade, entre os dias 29 de março e 5 de abril de

A procrastinação tornou Mateo um Telêmaco diferente, já que oscilava entre o desejo de conhecer suas origens e, ao mesmo tempo, a rejeição do que elas podiam representar. Assim, enquanto o passado militante dos pais o aborrecia, desejava que o pai tivesse sido um desaparecido político para que sua ausência não doesse tanto. De igual maneira, dependia materialmente da mãe para empreender a jornada, mas precisava afastar-se dela para concluí-la. Mateo, em sua telemaquia, ainda que pareça guardar o desejo de ordenar a casa, não busca do *status quo*, mas um sentido para a ausência ou uma justificativa para ela. Ainda que se demonstre refratário às histórias do pai contadas por Lorenza, Mateo se conecta com o princípio masculino do pai e responsabiliza a mãe pela visão idealizada que nutriu por ele. Assim, interdito entre dois mundos, tentando valer-se do que fosse de cada um deles, Mateo é também um minotauro.

Quando seu processo de luto se desenvolve para o estágio da raiva, chega a querer desistir da busca, e é preciso que estabeleça, ele mesmo, uma barganha: ir a Bariloche, sem avisar à mãe que sua intenção era encontrar o pai, é uma forma de ludibriar as regras que tinham se imposto. Mateo, assim, também desenvolve seu processo de luto, mas neste caso da infância que abre espaço para a fase adulta, motivo central de qualquer *Bildungsroman*. E precisará fazer esse rito de passagem no mesmo lugar onde se fechou um capítulo importante de sua vida, Bariloche. “É preciso que cresças”, disse a mãe para justificar-se por não levá-lo ao pai, mas ele só crescerá longe de sua sombra e de sua influência.

Assim, sob a ótica do herói que amadurece, finalmente o romance atende às expectativas do romance de formação, com Mateo recuperando seu protagonismo. Lembremos: o romance começou com suas palavras em tom imperativo: “Necesito saber cómo fue”, frase que aponta para o passado dele, mas também, principalmente, o da mãe. Mas o romance também termina com uma fala do filho, que tranquiliza a mãe sobre sua decisão de ficar mais algumas semanas com o pai conhecendo-o:

No te preocupes, ya no tengo dos años y medio. Si me huelo una ramonada, arranco a correr y este Ramon no me alcanza ni en las curvas. Total, peso la mitad que él y le llevo una cabeza. Confía en mí, Lorenza. Voy a averiguar

1998, o que nos dá uma data muito próxima para a ação do P1. Assim, Mateo teria cumprido 18 anos há pouco tempo, o que parece coerente com o registro linguístico e o perfil psicológico da personagem. No entanto Lorenza menciona que Mateo joga no hotel Dynasty Warriors 4 em seu PlayStation 2 (Restrepo, 2009, p. 156). O problema é que o console só seria lançado em 2000, e o jogo apenas entre 2003 e 2004. Isso tornaria a cronologia do romance problemática, pois nada nos faz crer que Mateo teria 22 ou 23 anos quando viaja com Lorenza. Atribuo, então, a referência ao jogo como um lapso da pesquisa e estabelecimento que Mateo tem entre 17 e 18 anos no P1.

quién es este hombre, y cuando lo haya averiguado, regreso. (Restrepo, 2009, p. 260)

Agora, Mateo fala sobre um futuro próximo, demonstra ter alcançado a maturidade, mas lembremos que, ainda que o romance de formação se estabeleça com base no futuro, “a valorização do existente operada pelo Bildungsroman nos faz olhar para trás. A renúncia à construção de projetos para o amanhã, como vimos, é apresentada como indício de maturidade alcançada” (Moretti, 2020). Por isso, o signo da recordação marca o amadurecimento do herói, por meio da racionalização que este faz de sua jornada.

É emblemático, então, que a última palavra do livro seja “regreso”, pois esse nó, cujo momento preciso o leitor não tem como assegurar, demonstra a busca por um centro de equilíbrio. Ao tomar consciência de seu papel e de sua capacidade de seguir sozinho, ao aproximar-se do pai, mantendo sua individualidade, Mateo subverteu a axiologia pai-filho, pois não estaria submetido mais a seu magnetismo. Isso é o que sinaliza sua fala final, mas ainda assim, não sabemos, por conta do final aberto, no qual não constatamos se ele segue com o pai, e por não haver sinalização de uma estrutura familiar estável proporcionada pela personagem da mãe, até que ponto Mateo supera o *complexo de Telêmaco*. Talvez isso só se apresente mais claramente no último romance analisado, *Azul corvo*, que veremos no próximo tópico.

5.4.3 A vitória de Penélope

O livro *Azul corvo*, da brasileira Adriana Lisboa, fecha nossa análise de romances latino-americanos, a partir de *Pedro Páramo*, em que ecoam representações do patriarcado. Ainda que se encontrem variáveis que se assemelham à abordagem dada por autores do sexo masculino aos temas, motivos e *topoi* focados, o romance de Lisboa os explora de maneira singular. Em primeiro lugar, foi o único de nosso *corpus* em que a telemaquia é empreendida efetivamente por uma personagem feminina, já que, no romance de Restrepo, Lorenza desempenha apenas o papel de aliada/antagonista na jornada do filho. Em segundo, a leitura de *Azul corvo* permitiu ampliar o espectro temático para a figura de um Ulisses canhestro, de um pai que não é objeto de busca do filho, mas que acaba desempenhando um papel paternal que se afasta do modelo patriarcal.

O romance é narrado em primeira pessoa por Evangelina — Vanja — que, aos vinte e dois anos, conta os eventos que vivenciou quando tinha entre treze e catorze anos. Nessa época,

após a morte de sua mãe Suzana, a protagonista decidiu viajar aos EUA em busca de seu pai biológico. Para isso, pediu ajuda ao ex-marido de sua mãe, Fernando, que morava como imigrante no país. Ele havia registrado Evangelina como filha a pedido de Suzana, mas não conhecia a garota. Apesar disso, torna-se seu responsável, uma espécie de pai circunstancial que, ao exercer a função de tutor da menina, a ajudará em sua busca.

A premissa é, naturalmente, a de um romance de formação e envolve uma telemaquia. Uma vez que Vanja nasceu nos EUA, pode-se considerar que há também um *nóstos*, já que percebe-se um “um retorno físico a uma centralidade, que pode ou não identificar-se com o que conceituamos como lar”. No entanto, desde o começo, Vanja se coloca numa posição de alteridade, em que não se considera parte da comunidade para onde se desloca. Não está, pois, integrada. A condição de imigrante é estabelecida no primeiro capítulo, pelas comparações que estabelece entre a cidade onde vivia, o Rio de Janeiro, e Lakewood, onde passa a viver com Fernando. Numa cena em que visita uma piscina pública, esse contraste é explicitado pelos corpos dos frequentadores:

As pessoas de pele clara se estatelavam nas espreguiçadeiras em busca de um bronzeado que custava a chegar, e que quando chegava tinha um certo avermelhado óbvio demais, avermelhado demais. Assim como os outros latinos, e como os indianos, minha pele já bem marrom na origem ficava ainda mais marrom com uma hora de sol. (Lisboa, 2014, p. 17)

Albuquerque (2020, p. 94) observa como, ao longo do romance, a representação do imigrante pode ser percebida a partir dos distintos desdobramentos das diversas violências sofridas, como a ameaça da prisão, a xenofobia ou a própria dificuldade de encaixar-se neste novo espaço. Este último aspecto, a meu ver, é o preponderante para a protagonista, e torna-se um dos eixos de seu conflito ao longo do romance. A busca por encontrar seu lugar, afinal, é uma metáfora produtiva num *Bildungsroman*, e encontra na telemaquia sua alegoria. A ausência de referência é uma chave para o arco de transformação de Vanja e, por isso, no começo do romance, a narradora reconhece na sua circunstância adolescente e o contexto de sua presença em solo americano uma espécie de desnorteio:

Eu tinha treze anos. Ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum. O que se acentuava devido ao fato de eu estar no meio de lugar nenhum. Numa casa que não era minha, numa cidade que não era minha, num país que não era meu, com uma família de um homem só que não era, apesar das interseções e das intenções (todas elas muito boas), minha. (Lisboa, 2014, p. 16)

Essa não identificação não significa, em nossa leitura, que a narradora adentra num tipo *locus horrendus*, como vimos acontecer com outros romances, já que não são apresentadas descrições que possam caracterizar cenários desta maneira nem interações entre indivíduos e o

espaço que justifiquem tal categorização. Na verdade, a relação entre a narradora e o novo território oscila entre o cínico e o autoirônico, ainda que predomine o motivo da descoberta. Estabelece-se, então, um cronotopo que podemos chamar de *deslugar*, em que confluem a condição temporal de transição da adolescência e o deslocamento espacial para uma terra estrangeira. Esse cronotopo é percebido, ao mesmo tempo, a partir de uma perspectiva dupla. Em certo momento, narradora comenta:

Um fenômeno curioso acontece quando você passa tempo demais longe de casa. A ideia do que seja essa casa – uma cidade, um país – vai desbotando como uma imagem colorida exposta diariamente ao sol. Mas você não adquire logo outra imagem para pôr no lugar. (Lisboa, 2014, p. 94)

O comentário é feito numa perspectiva que parece ser mais a da adulta de vinte e dois anos que a da adolescente recém chegada, o que insinua ao leitor que o processo do cronotopo do *deslugar* continuará ao longo dos anos em que a personagem seguirá vivendo nessa terra estrangeira. Entende-se, dessa forma, que esse apagamento não se deu ainda quando da chegada da adolescente a Lakewood, Colorado, dadas as imagens vivas do Rio de Janeiro que servem de contraste com o *deslugar* que aos poucos ela vai conhecendo.

Antes, em Copacabana, havia: biquínis minúsculos. Bundas de fora. Uma ou outra mulher passando água oxigenada nas pernas para alourar os pelos. Dependendo do ponto, muitas crianças. Dependendo do ponto, algumas prostitutas. Corpos musculosos correndo sob o sol. Corpos flácidos correndo sob o sol. Sungas apertadas delineando o saco dos homens e revelando para que lado ficava o pênis. Quando eu não tinha mais nada para fazer, na praia, brincava de elaborar estatísticas – se havia mais homens com o pênis para o lado esquerdo ou para o lado direito.

Agora, em Lakewood, havia: biquínis e maiôs grandes em tecidos que às vezes formavam papadas na bunda. Homens de bermuda. Na beira da piscina, pessoas comendo hambúrguer e batata frita e bebendo cerveja e refrigerante em copos king-size de papel. (Lisboa, 2014, pp. 18–19)

Seríamos apressados, no entanto, se afirmássemos que, se fosse Vanja Telêmaco, Lakewood seria sua Pilo ou sua Lacedemônia, ou seja, um lugar de passagem para a verdadeira jornada⁴⁶. Ao final de sua telemaquia, Vanja retorna para Lakewood, sua nova e estranha Ítaca, e não para o Rio de Janeiro, sua suposta casa. Realmente, assim como Fernando, Vanja será marcada, como dissemos, pelo desenraizamento, mas não com a mesma melancolia que

⁴⁶ Lembremos: nos cantos III e IV da *Odisseia*, Telêmaco procura por notícias de seu pai. Primeiro, em Pilo, ouve de Nestor seu regresso de Troia e toma emprestados cavalos para seguir sua viagem. Em Lacedemônia, ou seja, Esparta, ouve o *nóstos* de Menelau, que informa que Ulisses estaria vivo numa ilha. São dois pontos de passagem, onde, ao mesmo tempo, se oferecem ferramentas e informações para o herói prosseguir.

marcam o Ismael ou o Adonias de *Galileia*. O *nóstos* de Vanja, como veremos até o final deste tópico, é de outra natureza.

A narradora de *Azul corvo* não se põe, apesar do desnorteio, numa condição de vitimizada, e exercita certo olhar cínico para as diferenças entre seu lugar de origem e a nova casa, minimizando o desenraizamento e, nesse sentido, se identifica com Fernando. A partir de sua condição de imigrante, mas também por suas andanças — estudou técnicas de guerrilha em Pequim, viajou ao Araguaia, à Inglaterra e finalmente aos EUA — o ex-marido de Suzana também desenraizou-se: “Fernando já tinha dado tantas voltas depois de sair de casa que já não lembrava mais qual o caminho. Claro: a casa já não estava mais lá [...]”, porque “[n]ão é que a casa estivesse em toda parte: a casa não estava em parte alguma” (Lisboa, 2014, pp. 98–99).

É relevante, no entanto, que o cronotopo da casa, a esta altura instável, pareça cobrar estabilidade ao final do romance, quando Vanja se aloja de vez na casa de Fernando: “Nunca nos perguntamos se eu iria embora ou se continuaria ali, depois de todos os Esclarecimentos.” (Lisboa, 2014, p. 292). Ainda assim, a casa ou o espaço em que se vive não é visto, necessariamente, como signo necessário à centralidade, já que o equilíbrio é encontrado pelo indivíduo: “Num belo dia eu me dei conta de que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas.” (Lisboa, 2014, p. 293).

É produtivo observar como a ruptura desse estatuto da casa e um certo *nomadismo sedentário* que Vanja encena são chaves de interpretação para o cronotopo da casa no romance. Como já falei, esse motivo não é atravessado aqui pelo topos do *locus horrendus* nem parece ligado a signos opressivos que surgiram em outros romances analisados — a violência, o autoritarismo, a vigilância dos corpos ou o incesto. Ao mesmo tempo, corrobora para esta visão o fato de a personagem Fernando não ser a representação do paradigma patriarcal para Vanja. Ele é seu responsável legal, mas por serem, na verdade, estranhos um para o outro, a relação dos dois é construída a partir de outro paradigma. É um exemplo, nos dizeres de Albuquerque (2020, p. 235), de uma “parentalidade diferenciada”, em que a elaboração de Fernando como figura de autoridade afetiva também o aproxima do paradigma emergente do cuidado de Plastino (2016, p. 30), na medida que que o “reconhecimento do outro como alteridade que sustenta a atitude de cuidar se exprime na própria etimologia da palavra ética” — *ethos* enquanto “morada” e “pátria”, associando-se tanto às condições de se ter um lugar para viver como pelo estabelecimento de laços sociais “através dos quais se emerge ao ser”.

Como se viu, o plano principal de narração em *Azul corvo* se inicia *in media res*, já em solo americano. Quem recebe a adolescente é Fernando, mas, como se disse, ele e a adolescente não se conheciam até Vanja tomar a iniciativa, após a morte da mãe, de contactá-lo para que

ajudasse a encontrar o pai biológico. Fernando é um personagem central em *Azul corvo*, pois é o principal aliado da heroína, é quem fornece meios para que a adolescente empreenda sua telesséria, oferecendo abrigo, colocando-se em contato com as pessoas que têm informações sobre o paradeiro de Daniel, pai biológico de Vanja, além de acompanhá-la nas viagens. No entanto, compreendo que Fernando transcende sua função narrativa do mentor ou do aliado, por diversas razões, como veremos a seguir.

Na primeira descrição que se faz da personagem, sabemos que ele “[...] trabalhava como segurança numa biblioteca pública. Nas horas vagas ele ganhava mais alguma coisa como faxineiro. Não era casado e não tinha filhos” (Lisboa, 2014, p. 22). Fernando fala pouco, demonstra-se, no tempo da ação do romance, normalmente retraído, mas sua biografia, aos poucos, ganha outras camadas. A primeira delas diz respeito a seu papel como (re)construtor de memórias para a jovem adolescente dos anos 1990, período em que se situa a narrativa. Por um lado, Fernando serve de porta de acesso a memórias e informações sobre o passado da mãe de Vanja, do tempo em que os dois se conheceram e que foram casados. Isso acaba por ajudá-la a preencher vazios sobre sua história familiar anterior à mãe conhecer Daniel. Não obstante, para além do campo da memória pessoal, Fernando opera como fonte privilegiada para a recuperação de uma memória coletiva, quando relata eventos que viveu durante a ditadura no Brasil. O leitor saberá, a certa altura, que o Fernando do presente, imigrante subempregado e desiludido, sem grandes ambições, contrasta com sua versão do passado: um militante que atuou na Guerrilha do Araguaia sob o pseudônimo de Chico Ferradura.

A Guerrilha do Araguaia (1967–1974) é como ficou conhecida a campanha paramilitar de resistência à Ditadura Civil-Militar brasileira (1964–1985), quando militantes ligados ao PCdoB, inspirados na guerra popular e civil que levava à Revolução Chinesa de 1949, tentaram implementar a luta armada a partir de um movimento que começasse no campo, nas proximidades do Rio Araguaia, especificamente na regiões sudeste do Pará e norte do estado de Goiás (atual Tocantins), mas também chegando ao Maranhão (Peixoto, 2011, p. 480). Inicialmente, a guerrilha foi confrontada por grandes contingentes das forças armadas no que se chamou de “Operação Papagaio”, iniciada em abril de 1973, mas que não teve sucesso. Um ano depois, a “Operação Sucuri” — um dos capítulos de *Azul corvo* leva o nome da cobra, e nele Fernando fala desse período — utilizou uma tática diferente, valendo-se de um pequeno número de agentes disfarçados para mapear a guerrilha. Em outubro daquele ano, a definitiva “Operação Marajoara”, com menos de 300 militares sem fardas, desbaratou o movimento guerrilheiro. (Peixoto, 2011, p. 482)

Assim como acontece em *Demasiados héroes*, durante a telemaquia de Vanja, Lisboa constrói uma moldura para que Fernando possa narrar seu passado durante a militância. Essa narrativa tem detalhes que correspondem a informações históricas, como o fato de Fernando ter passado por um treinamento em Pequim, ainda que, na realidade, tenha sido um número menor de militantes — apenas 7 dos 15 que chegaram primeiro — tenham participado deste treinamento segundo Gaspari (2002, 409 apud Peixoto, 2011, p. 482) Assim, concordamos com Albuquerque (2020, p. 93), no sentido de que, em *Azul corvo*, permite-se problematizar tanto o tema da memória individual como da coletiva, da construção da história e da pós-memória (cf. Hirsch, 2008).

Mas, do ponto de vista estilístico, interessa-me mais o fato de Lisboa optar por um acesso indireto às memórias do ex-militante, modulando este relato a partir da narração de Vanja e, para isso, valer-se do discurso indireto, que resvala às vezes no indireto livre. A vida como guerrilheiro é narrada por Fernando a Vanja numa noite, quando viajam na companhia de um garoto, Carlos, vizinho latino dos dois, em busca de pistas de Daniel:

Você quer que eu te conte as coisas que não contei à sua mãe? ele perguntou. Fiquei calada e escutei. Durante um bom tempo, só escutei. Nunca perguntei ao Fernando por que ele resolveu falar, naquela noite. Se por acaso resolveu indenizar minha mãe pelo que não tinha contado a ela contando-o à filha dela. De todo modo, a história que não havia sido contada começava no primeiro aniversário da Guerrilha do Araguaia. (Lisboa, 2014, p. 243)

Lisboa opta por distribuir os episódios dessa narração de forma não linear ao longo do romance — a cena anterior, por exemplo, em que sabemos o contexto em que ele contou sua história, só aparece ao final da narrativa. Isso, por um lado, garante-lhe mais agilidade e, por outro, evita que a narrativa secundária tome muito espaço do relato, rebaixando o primeiro plano a uma mera narrativa moldura, como vimos acontecer em boa parte de *Demasiados héroes*. De fato, o resultado alcançado por Lisboa parece cumprir uma dupla função: do ponto de vista temático-sociológico, a narração de Fernando, modulada por Vanja, oferece um registro das violências cometidas durante a ditadura, a partir de um ponto de vista pouco usual de um ex-militante desertor; do ponto de vista narrativo, ajuda na composição da personagem e de seu arco, já que o leitor descobre como o passado doloroso de Fernando, seus sonhos, ilusões e desilusões amorosas, tornou-o quem ele é quando encontra com Vanja, e como esse encontro, em última instância, o modifica.

Lembremos da lição de Guillén (1993, p. 141), que não separa tema de forma, a não ser por motivos puramente metodológicos. Quando a forma não se espelha no tema, a obra literária corre o risco de tornar-se apenas exercício estético nefelibata; quando o tema flutua, exibindo-

se descolado da forma, a obra literária rebaixa-se à pura arena de pautas, aspectos históricos, reflexões filosóficas ou debates sociológicos. Nesse sentido, a denúncia da violência em *La hora azul* e *Demasiados héroes* se aproxima deste segundo modelo. Já Lisboa consegue um resultado mais equilibrado entre forma e tema, estética e ética, talvez não tão inclinado à primeira, como em *Pedro Páramo*, mas sem dúvida bem-sucedido. O romance, assim, acaba sendo menos didático do que em certa ficção com arroubos de historiografia ou de sociologia que povoa a literatura contemporânea brasileira. Em *Azul corvo*, aproximamo-nos da história da personagem e, a reboque, sem que isso soe artificial, também nos aproximamos da denúncia inculcada no texto. Por exemplo, do ponto de vista formal, o efeito de acumulação que a narrativa indireta e entrecortada do passado de Fernando oferece ao romance ajuda na caracterização da personagem e não parece um recurso apelativo ou gratuito. De fato, se Fernando é um personagem que fala pouco, ao privar o leitor de sua narração direta, a autora consegue reforçar essa característica. Além disso, ainda que ele tenha contado tudo isso para Vanja na noite em que viajam, o fato de a eloquente e irônica Vanja retextualizar a história de Fernando torna essas sequências mais harmônicas com o resto do romance. Fecho este que será o último parêntese.

Ainda sobre a relação entre a narração da história do guerrilheiro Fernando e a circunstância narrativa interna da trama, é importante notar que Vanja é uma ouvinte interessada no relato.

Você está mesmo querendo falar desse assunto.

Eu estava. Queria saber tudo o que tinha acontecido com ele, queria ver aqueles dias-fantasmas do seu passado na minha frente, diante dos meus olhos, queria saber se os fantasmas de fato assombravam ou se eles apenas eram fantasmas por falta de alternativa. (Lisboa, 2014, p. 115)

É uma posição diferente da de Mateo, que queria ouvir apenas da parte pessoal das histórias da ditadura que sua mãe contava, no intuito de saber sobre seu pai. Como resultado, em vários momentos a personagem mostrava reiterado desinteresse pelos relatos políticos.

No trecho anterior, o motivo do fantasma também é empregado. Ao ouvir os relatos de Fernando, Vanja parece fazer um procedimento semelhante ao do Juan Preciado que chega a Comala e, ao ouvir os fantasmas, purga seus pecados. Mas há neste motivo em *Azul corvo* uma função exógena às regras internas da narrativa, pois, em certa medida, Lisboa oscila o peso de sua mão de *scriptor*, assim como eventualmente acontece com Brito em *Galileia*. Nestes momentos, o pacto ficcional é abalado com certo didatismo, o que não chega a ser ostensivo, mas que criticamente deve ser demonstrado, como na sequência da cena anterior:

Eu estava mesmo querendo falar daquele assunto. Muita gente não estava, era um assunto que ficava melhor fora da história oficial, mas a dúvida às vezes rói como um bicho. E ela roía, sim, uma pequena e paciente traça caminhando por entre letras, números e carimbos dos arquivos da guerrilha mantidos secretos pelas Forças Armadas. Onde estava o filho desaparecido, e sob que circunstâncias ele tinha desaparecido. Onde estava enterrado o cadáver, e como é que o corpo íntegro tinha virado um cadáver. (Lisboa, 2014, p. 115)

Podemos, no entanto, supor que, como em outros trechos, aqui há uma oscilação de ponto de vista da narradora e, se em boa parte do romance predomina o discurso indireto livre da jovem de 13 anos que faz sua telemaquia, aqui é a visão crítica da jovem de 22 que narra a história anos depois, mais madura. É uma forma de justificar o didatismo e a piscadela para a pauta de crítica social, um pouco inadequada para uma garota de 13 anos, por mais madura que pareça ser.

De toda forma, do ponto de vista narrativo, esse “ouvinte interessado”, que estabelece um pacto com o narrador interno Fernando, propicia, como o narratário de Riobaldo no *Grande sertão*, um ambiente mais natural para o desenrolar da ação. Vanja, nesse sentido, ao retextualizar Fernando, agrega seus pontos de vista e seu estilo próprio ou humor ao relato do ex-guerrilheiro, de uma forma que, talvez, o narrador original, apresentado como tímido e calado, não conseguisse, como se vê no seguinte trecho:

Os cinco mil homens das Forças Armadas caçavam algumas dezenas de guerrilheiros na mata. Eles agora também já sabiam que os comunistas treinavam estratégias de sobrevivência na selva, aprendendo a se orientar pelo sol, pelas estrelas, pelos acidentes geográficos. [...] Chico não estava a par desses números, nem de que os guerrilheiros presos passavam todos pelo Pelotão de Investigações Criminais em Brasília. Era um lugar onde as torturas físicas e psicológicas tinham se aperfeiçoado bastante. Os torturadores tinham diplomas de pós-graduação para arrancar confissões (que afinal não se conseguem com bombons). Homens e mulheres nus e encapuzados iam para o pau de arara, sofriam afogamentos, levavam choques elétricos inclusive nos órgãos genitais (Lisboa, 2014, p. 217, grifo meu).

Obviamente, o leitor não tem acesso ao texto original de Fernando, porque ele é filtrado pela retextualização de Vanja, mas a leitura do romance e o reconhecimento da voz da narradora permitem afirmar que o trecho grifado é um comentário interpolado da narradora adulta Vanja, incorporado ao relato original de Fernando por meio do discurso indireto livre.

Já do ponto de vista sociológico-histórico, a personagem Vanja se torna um canal propício para a transmissão geracional da memória, mais uma vez indo na contramão do que ocorre com o Mateo de *Demasiados héroes*. Assim, concordo com Albuquerque (2020, p. 104), para quem a leitura de *Azul corvo* está atravessada de diversos conceitos caros ao estudo da relação entre memória e história, como o dever de memória, a pós-memória e o debate sobre a

memória coletiva, fazendo do romance “um objeto de recordação e de memória cultural”. A partir de seus relatos sobre sua participação na Guerrilha do Araguaia e seus desdobramentos, Fernando é fonte privilegiada para que Vanja compreenda e elabore, ainda que de forma superficial na narrativa, parte da história recente do Brasil.

Mas repito: aqui, é a personagem assimilando essas questões, não o autor passando-se por professor de História ou Sociologia, não é uma intelectual dando palestra, e esse é o mérito das escolhas de Lisboa em seu romance. No campo estrito da narrativa, há uma memória pessoal, recuperada pela protagonista, e uma memória coletiva, que ela acessa por meio do relato de Fernando e oferece ficcionalmente ao leitor como nova narradora que insta o leitor a reelaborar, ele também, as memórias referenciais que tem sobre esse período. Nesse sentido, gostaria de dedicar algumas poucas linhas à relação entre memória e linguagem.

Nossa construção da memória se dá, em grande medida, e diria essencialmente, pela elaboração das experiências por meio da linguagem. É a linguagem que estrutura a memória, e é por meio dela que podemos não apenas comunicá-la, mas compreendê-la. Somos seres de linguagem, por isso a mediação com a experiência real é sempre de segunda mão, é reelaborada e reconstruída, mesmo que vivenciada pelo indivíduo. Um mesmo evento pode ser rememorado com detalhes significativos totalmente diferentes por duas pessoas que compartilhem o espaço-tempo de dito evento. O que pode parecer argumento para o negacionismo histórico é apenas a constatação de que, entre o indivíduo e a experiência — e por isso a memória desta experiência — está, implacável e perene, a linguagem.

Ainda que, não raras vezes, a memória do vivido tenha prevalência sobre a do narrado, ou seja, que a memória de primeira mão seja mais valorizada pelo indivíduo e seus pares do que a memória adquirida por fontes, sejam elas documentais ou testemunhais, é importante afirmar que, em sentido amplo, ambas são adquiridas pelos sentidos e estruturadas pela linguagem. Muitas de nossas memórias pessoais nos foram *narradas* por outros, mas não deixaram de ser incorporadas a nosso repertório nem de nos afetarem das mais diversas formas. A linguagem, digo uma obviedade, afeta nossa percepção da realidade.

Mas não há realidade. Há *realidades*. E elas são construções sociais convencionadas pelos membros das comunidades humanas que as adotam como válidas. Nisso, compartilham com a linguagem sua natureza pactual, ao mesmo tempo que implica a supressão daquilo que está fora de seu escopo: o que não é linguagem carece de sentido; o que não faz parte de determinada construção de realidade escapa aos sentidos, à experiência. Assim, determinadas práticas sociais desconhecidas de um indivíduo não fazem parte de sua realidade, mas não deixam de integrar o real exterior a ele e acessível a outros.

A prática da História, nos lembra Certeau, implica num real movediço, mutável, num presente que orbita numa ambivalente figuração do passado e do futuro (2007, p. 91). Mas a literatura, nunca devemos esquecer, não tem como premissa narrar memórias reais. Aliás, não tem qualquer compromisso “real” com a representação da “realidade”, no singular. Na verdade, seu poder reside, justamente, em sua potência de criação de novas realidades. A obra literária, assim, como nos lembra Iser (1997, p. 43), supera o mundo real que incorpora. Mas a ficção não é o oposto da realidade, muito menos prima da mentira ou da fantasia: é uma condição que faz possível a construção de mundos de cuja realidade não se pode duvidar (Iser, 1997, p. 45). Deste modo, o que é narrado como ficção — que não nega sua ficcionalidade — e o que é transmitido como real — essa experiência coletiva, consensuada — possuem, ainda que perpassado pela ficção, mais zonas cinzentas de intersecção no que diz respeito à construção das memórias do que se julga normalmente no senso comum.

Por exemplo, poderíamos afirmar, no escopo desta análise, que, assim como as memórias do personagem Juan Preciado sobre Comala são de segunda mão, a partir dos relatos de sua mãe, as memórias de Mateo de *Demasiados héroes* e Vanja de *Azul corvo* sobre sua história familiar e seu primeiro contato com a história da ditadura no Brasil e na Argentina são também obtidas por relatos de outros narradores. Essa inferência nos aproxima, em parte, do conceito de *pós-memória*, que descreve a relação de uma segunda geração com experiências poderosas e eventualmente traumáticas, que precederam seus nascimentos, mas que lhes foram transmitidas de forma tão profunda que parecem constituir memórias por si só (Hirsch, 2008, p. 103).

Em seu ensaio *The Generation of Postmemory*, Hirsch se concentra nos horrores do Holocausto e de como as memórias dessa tragédia são transmitidas ou não às gerações posteriores. O conceito inicial, no entanto, é amplo o suficiente para que se possa aplicá-lo a qualquer experiência “poderosa, muitas vezes traumática”, anterior ao nascimento da segunda geração. A pós-memória, como memória criada de segunda mão, se vale de mecanismos que operam de forma semelhante à ficção, ainda que seu estatuto de real se firme de maneira distinta na psique daqueles que a incorporam. Num sentido amplo, o narrado e assimilado como ficção e o narrado e assimilado como real impõem ao receptor da pós-memória ou ao leitor o mesmo local de afastamento com a experiência sensorial do real. Apesar disso, uma vez que nosso objeto é um material literário e não histórico-sociológico — ainda que não desconsidere seus atravessamentos —, interessam-me mais os recursos estéticos usados por Lisboa na construção dessa memória de segunda mão do que um aprofundamento das implicações sociológicas da transmissão — ou não — desses eventos traumáticos às gerações futuras.

Vejamos: em *Azul corvo*, como já disse, o leitor tem acesso às memórias de Fernando de forma indireta, pela reconstrução que a narradora faz do relato do pai posticho, transmitido numa noite para ela, e a partir do exame dos documentos que ele guardava, quais sejam,

[...]cartas insuficientes e anotações avulsas guardadas numa caixa de madeira de vinho El Coto de Rioja no fundo do armário, junto com manuais de aparelhos eletrônicos, fotografias antigas, um baralho incompleto e alguns cupons de desconto vencidos (Lisboa, 2014, p. 57).

A escolha da autora tanto do receptáculo como dos itens que compõem essa caixa de memória, que contém os vestígios de sua história, revela um lugar de abandono, em que itens desprovidos de historicidade — “manuais de aparelhos eletrônicos”, “um baralho incompleto”, “cupons de desconto vencidos” — convivem com outros que podem conter pistas biográficas — os papéis que falam do Araguaia, não listados, mas pressupostos, e fotografias antigas. A metáfora parece clara, sem precisar ser óbvia: as memórias de eventos traumáticos da violência vivida no Brasil nos anos de chumbo parecem destinadas a esse abandono, a serem recuperadas quase que por milagre no âmbito das relações familiares, raramente ganhando publicidade, dificilmente tornando-se patrimônio de memória coletiva. É um caminho mais virtuoso do que faz Alonso Cueto em *La hora azul*, ao empregar o desgastado motivo do baú.

Lisboa utiliza uma estratégia semelhante à de Brito com o antigo baú de cedro da matriarca de *Galileia*, que guardava os segredos da família, “se desfez mas em pano e tábuas, servindo à carpintaria de uma chapeleira” (Brito, 2008, p. 57). Ponto aos dois. Mas em *Azul corvo*, outra personagem que desempenha papel central no estabelecimento da memória da protagonista é sua mãe, Suzana. Nesse sentido, é possível estabelecer contraste importante entre a telemaquia de Juan Preciado e a de Vanja, pelo papel distinto que as respectivas mães desempenham nos romances. Elas não apenas ajudam a fundar uma memória de origem, — “[t]raigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque ella me dio sus ojos para ver” (Rulfo, 2018, p. 74)” — mas são determinantes na construção do futuro dos filhos, a partir de paradigmas, como veremos, distintos. Aprofundemos.

No leito de morte, Dolores Preciado insta seu filho a buscar seu pai e cobrar o esquecimento a que foram submetidos, a exigir o que é deles (Rulfo, 2018, p. 73). Não há nada no texto que nos faça imaginar que Dolores não se refira a bens materiais, e não há pistas de que Juan Preciado vá a Comala buscando alguma compensação afetiva de “tal Pedro Páramo”. A ausência de Pedro Páramo é sentida pelas privações a que mãe e filho acabaram sendo submetidos, mas, de novo, não há pistas textuais que mostrem uma preocupação de Dolores com a fragilidade emocional e física que, conforme se verá no desenrolar do romance, caracteriza o filho e estará relacionada com sua ruína, após o colapso que sofre depois de passar

pela casa dos irmãos edênicos, no meio da ágora de Comala, epicentro em que pulsam as almas em pena.

Já Suzana parece ser evocada pelas memórias da filha em cenas que reiteram sua preocupação com a educação, não apenas formal, mas moral da menina, bem como com seu futuro. Ao mesmo tempo, reforça-se nessa relação uma transmissão predominantemente feminina de memórias e conhecimentos, ainda que Vanja não se coloque nessas memórias numa condição de receptora passiva das vontades e desejos da mãe:

Minha mãe aprendeu formalmente o inglês na escola. Com os tejanos, informalmente, o espanhol. E eu aprendi as duas línguas com a minha mãe, me entregando às aulas com uma resistência que nunca teria condições de competir com a resistência dela. (Lisboa, 2014, p. 35–36)

O tamanho das coisas me surpreendia. São muito caras? perguntei ao Fernando. Não, ele me disse. Você quer? Eu disse que não. E agradei, conforme a minha mãe me ensinou a fazer. (Lisboa, 2014, p. 19)

Foi ela quem me ensinou inglês e espanhol. Era o que ela sabia fazer. Se fosse professora de ioga, teria passado doze anos me ensinando ioga, e se trabalhasse na lavoura eu teria uma enxada antes mesmo de aprender a falar. Era o que ela sabia fazer, e achava um desperdício não deixar para mim, de graça, como herança em vida, qualquer conhecimento que fosse. (Lisboa, 2014, p. 35)

Mas havia as aulas de espanhol e inglês e era inútil opor resistência. Assim você consegue trabalho em qualquer lugar do mundo, minha mãe dizia. E eu repassava mentalmente:
 ¿Es el televisor?
 No, señor (señorita, señora), no es el televisor. Es el gato.
 Eu não sentia vontade de conseguir trabalho em lugar nenhum do mundo explicando às pessoas que gatos não eram televisores. Mas era inútil opor resistência à transmissão/imposição do conhecimento.
 Minha mãe contava histórias sobre sua mãe. Sobre seu pai, falava apenas o indispensável. (Lisboa, 2014, p. 47)

Normalmente, em *Bildungsroman* femininos, é comum que haja um conflito entre mãe e filha, como afirma Pinto (1990, p. 148), mas não é o que vemos neste romance de formação de Lisboa. A morte da mãe é um agente importante para impulsionar a ação da heroína, mas não de forma negativa. Vanja deve vivenciar todo o processo do luto, conforme proposto por Kübler-Ross (1996) no tempo que separa a morte da mãe do contato com Fernando e a viagem aos EUA, o que segundo a cronologia do romance leva dois anos. Mas o leitor não acompanha esse processo, e entendemos que, ao iniciar sua telemaquia, Vanja já passou à aceitação da perda. Ainda assim, Lisboa apresenta o processo de luto de uma forma muito delicada e sutil.

Uma cena em especial, talvez uma das mais bem-executada do romance, a autora consegue, por meio de escolhas de linguagem, imprimir um tom singular à rememoração:

Em quarenta anos, garotas com o nome de Evangelina aparecem no mundo. Crescem diante do mar de Copacabana. Não desconfiam de quase nada. Nunca viram eclipses. Nunca testemunharam maremotos nem terremotos nem furacões. Também não sonham com Amazônias úmidas onde um dia guerrilheiros comunistas se embrenharam, se molharam, se sujaram, se apaixonaram, deram tiros, levaram tiros, foram presos, levados para sessões de tortura e depois de mortos enterrados por aí.

E é num belo dia de inocência plena, um desses dias azuis do Rio de Janeiro, bem longe de Altamira e São João do Araguaia, um desses dias em que a cidade acorda e se olha no espelho e decide ok, hoje vou sair de cartão-postal, é num dia assim que a mãe de uma dessas Evangelinas chega perto de sua filha e faz uma confidência, com calma e seriedade.

Começa assim:

Vanja, vamos na rua tomar um sorvete. Vanja pula da frente da televisão. Aperta o botão para desligar o aparelho que já está bem velho e por isso tem uma mancha lilás no canto superior esquerdo. É como se adoecesse, a pobre televisão. Um dia aquela mancha vai se espalhar por toda a tela e o mundo televisionado ficará uniformemente lilás.

Suzana, a mãe, fala pouco. As duas vão para a rua tomar sorvete. Vanja quer um dos sabores novos, aquele de doce de leite e cobertura de chocolate com amêndoas. É um dos mais caros, mas Suzana diz que tudo bem. (Estranho. Vanja desconfia.) (Lisboa, 2014, pp. 69–70)

Aqui, Lisboa optou por uma terceira pessoa, narrada pela própria Vanja. É uma opção inusitada, se observarmos que em outras cenas de *flashback* de sua vida, Vanja utiliza a primeira pessoa. O recurso da terceira pessoa normalmente implica maior distanciamento entre narrador e leitor e poderia, segundo seu uso, sugerir mais objetividade à narração. O narrador em terceira pessoa para Henry James, é preferível à primeira por favorecer uma “presença discreta” do narrador que, “por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria” (Leite, 1993, p. 13). Naturalmente, não é esse o uso que Lisboa faz da terceira pessoa em *Azul corvo*, como vimos, por exemplo, na interferência da narradora na retextualização da narração de Fernando. Na continuação da cena, sem dúvida, o uso da terceira pessoa confere um distanciamento objetivo do narrado, uma vez que a Vanja adulta parece descolada da criança que acompanha a mãe naquele fim de tarde:

As duas andam até o calçadão. Passam pelo mendigo que mora com seu cachorro na esquina da Duvivier. O cachorro abana o rabo. Vanja gosta do cachorro. Suzana não. Suzana faz parte daquele percentual da humanidade que prefere os gatos aos cachorros e John Lennon a Paul McCartney.

Tem uma coisa que eu preciso te contar, diz Suzana, quando elas se sentam num banco diante da praia, a tarde esticando as sombras elásticas das duas na direção do mar. O mar tem um ímã que puxa as coisas, e as pessoas, e suas sombras. Às vezes regurgita despojos. Às vezes não.

Vanja tem onze anos. Suzana, trinta a mais. (Lisboa, 2014, pp. 70–71)

Note-se que, apesar de focada na Vanja adulta, essa terceira pessoa é atravessada pelo discurso indireto livre — como terceira pessoa que narra Fernando —, só que a partir do ponto de vista da Vanja de 11 anos que recebe a notícia. Podemos confirmar esta afirmação observando a sintaxe e a seleção vocabular empregada — “O cachorro abana o rabo. Vanja gosta do cachorro. Suzana não”. Mas a Vanja de 11 anos, alterna sua perspectiva com a narradora adulta: “Suzana faz parte daquele percentual da humanidade que prefere os gatos aos cachorros e John Lennon a Paul McCartney”⁴⁷. Essa oscilação reforça a relação entre a narradora madura que rememora o evento e a criança que o vivenciou, ao mesmo tempo que borra as linhas temporais que as separam. Outrossim, algumas metáforas são claramente visões em perspectiva da narradora adulta sobre a iminência da informação que estava prestes a receber — “O mar tem um ímã que puxa as coisas, e as pessoas, e suas sombras. Às vezes regurgita despojos. Às vezes não”.

Mas por que opta a autora pela terceira pessoa e não pela primeira, já utilizada até então para outras memórias da narradora, inclusive com a mãe? A resposta se encontra se observarmos o teor da conversa que as duas terão:

Num saquinho de papel se embaralham nomes e palavras: *Albuquerque, Copacabana, Londres, Araguaia, LIFE. IS. GOOD. Amazônia Colorado Guerrilha. Texas. Namorado Americano Lugar Nenhum*. Algumas das palavras dizem respeito ao presente, outras vêm do passado, outras podem pertencer a algum futuro. Estão ali, confundidas. É um saquinho de papel que Vanja vai levar, sem saber, na mala com as coisas importantes, quando fizer sua viagem de volta ao país onde nasceu e onde o grito de ordem a-vida-é-boa se escreve assim: *life is good*. As palavras e os nomes dentro do saquinho aos poucos se destacam de Suzana, lhe pertencem cada vez menos. Tanto que ela nem as menciona, embora saiba que estão ali. (Lisboa, 2014, p. 71)

Vanja narra o dia em que sua mãe lhe explicou que iria morrer e tentou prepará-la para o que viria depois. A enumeração funciona como um sumário — o que no cinema chamaríamos de *sequência de montagem* — através da qual a mãe antecipa informações que são determinantes para o futuro da filha. Trata-se, então, de um momento traumático para qualquer pessoa, talvez muito maior para uma criança de 11 anos que ficará completamente órfã. Ao mesmo tempo, não aparece no discurso o tom imperativo de que ela tinha que fazer necessariamente nada. A mãe esclarece caminhos, esclarece dúvidas mas não impõe sua vontade:

A coisa importante que ela precisa contar à filha é a única inteiramente previsível, só que vai acontecer um pouco antes da hora. Ela explica. Fala.

⁴⁷ Prova da maturidade da narradora neste trecho é o sutil paralelismo metafórico entre os temperamentos dos dois Beatles e dos animais (gato/John Lennon x cachorro/Paul McCartney).

Depois ouve. Responde a todas as perguntas. As perguntas não acabam, até que acabam. E com elas a tarde cartão-postal e a necessidade de respostas. Tudo vai ser como antes, Suzana diz, depois de algum tempo. Vanja quer mergulhar até o fundo do mar onde os moluscos estranhos de cor estranha vivem suas vidas estranhas. (Lisboa, 2014, pp. 71–72)

Assim, ao descrever de forma objetiva e distanciada a cena, a autora pretende demonstrar, pela linguagem, uma ruptura com o tom irônico que até então era empregado na primeira pessoa pela narradora Vanja. Esse recurso efetivamente garante à cena a gravidade necessária para o conteúdo. A onisciência da terceira pessoa apenas transcreve, sem traduzir, a confusão dos sentimentos da criança, que acaba de receber uma informação tão traumática—“Vanja quer mergulhar até o fundo do mar onde os moluscos estranhos de cor estranha vivem suas vidas estranhas”. A Vanja narradora de 22 anos, no entanto, ainda é dominante nessa terceira pessoa, e demonstra uma sobriedade e um distanciamento que evitam que a cena, impregnada de carga dramática, se torne piegas:

Naquela noite, ela e a mãe não se despedem.
 Posso dormir na sua cama, Vanja pergunta.
 Suzana diz que sim. Na hora de dormir, está usando uma camiseta branca sem sutiã e Vanja nota os bicos dos seios dela por baixo do tecido. Leva as mãos ao seu próprio peito. Quase nada, ainda, além de um leve inchaço que ela não sabe se existe de verdade ou se é autossugestão. Ela acha sua mãe bonita, mesmo que ela tenha rugas ao redor dos olhos e a pele sob o queixo começando a ficar meio solta. Ela abraça sua mãe, com todas aquelas rugas, com os depósitos de gordura nos locais indesejáveis, quando as duas se deitam na cama para dormir.
 Tudo vai ser como antes.
 Nada vai ser como antes e elas sabem. (Lisboa, 2014, pp. 72)

Aqui, o contraste entre os corpos femininos é recuperado pela memória infantil de forma delicada. A lembrança da Vanja adulta agora é filtrada pelo corpo rememorado que, sutilmente, recupera o tom irreal da experiência — “Leva as mãos ao seu próprio peito. Quase nada, ainda, além de um leve inchaço que ela não sabe se existe de verdade ou se é autossugestão”. A percepção do envelhecimento do corpo da mãe é um motivo que encontra eco na realidade da morte iminente, que, por fim, se abre como uma revelação — “Tudo vai ser como antes. Nada vai ser como antes e elas sabem”. Assim, a escolha pela terceira pessoa parece querer demonstrar como a protagonista conseguiu superar o evento traumático, mostrando quão bem-sucedida foi a mãe em prepará-la para sua partida. Simultaneamente, com o recurso brusco da mudança de foco narrativo de primeira para terceira pessoa, gera-se um efeito contrário, distante da objetividade de que falava Henry James. Nesse sentido, a romancista brasileira consegue desfazer da teoria do inglês: a terceira pessoa desta cena salta aos olhos do leitor. É de uma discrição contraditoriamente indiscreta, potente, desconcertante.

Mas é preciso observar um aspecto, em retrospectiva às obras analisadas. O tratamento que Lisboa dá à morte da mãe, ainda que permeado de grande emoção, não é trágico. A própria preparação racional da mãe, antecipando sua morte e dando à filha o tempo necessário para lidar com os sentimentos, é o oposto da urgência da espada que recai sobre o herói trágico. O tratamento do motivo da morte é essencialmente o do tempo romanesco. Quando recuperamos o tema da morte em *Pedro Páramo*, *Lavoura arcaica*, *Galileia* e *Grande sertão: veredas*, não raras vezes somos tomados pelo sentimento de injustiça, assim como devemos nutrir o mesmo sentimento por Suzana e Vanja em *Azul corvo*. O que muda, então? Na minha leitura, os arranjos espaço-temporais são determinantes. Trata-se de uma questão cronotópica.

Nos primeiros romances, predomina aquilo que chamamos de cronotopo fechado e mítico, o cronotopo-Comala, que favorece o sentido do trágico. Em *Demasiados héroes*, talvez o mais novelesco de todos os romances analisados — entendendo o novelesco por seu caráter episódico —, o trágico é anulado pela fragmentação dos espaços urbanos. No único espaço propício para uma tragédia — a cabana isolada em Bariloche —, Restrepo preferiu um final romanesco. O mesmo acontece em *La hora azul*: o espaço propício para a tragédia real, o quartel onde Miriam é torturada, fica para trás, e é dele sua lembrança, “na hora azul”, correndo para fugir de seus algozes. Nessa lembrança, ensaia-se o trágico, mas fica nisto. Mesmo seu suicídio, final que libera Adrián das complicações de um novo arranjo familiar, não é imbuído do trágico, porque permite a redenção do filho Adrián ao ser o protetor de seu meio-irmão. Reiterando o já dito: o que o cotejo dessas obras insinua é a condição favorável ao trágico que cronotopos fechados permitem, porque, ao tornar o tempo circular, como um uróboro, potencializa-se a tragédia, reencenada pelas personagens, sem escapatória.

Voltando a Suzana e fechando a análise sobre sua morte e os desdobramentos da mesma: quando ela descobre a doença que a mataria, tem uma conversa com a filha e esclarece o que acontecerá dali por diante, com todos os detalhes do que considera importante para seu futuro. Desse modo, a personagem demonstra que estava mais preocupada em guiar a filha para que superasse a experiência de sua morte do que com transmitir algum legado material ou buscar algum tipo de vingança ou compensação relacionada ao pai biológico americano. Isso reforça o argumento de que a perspectiva apresentada por Adriana Lisboa na construção de Suzana parece-nos alinhada ao paradigma emergente do cuidado de que fala Plastino (2016), na busca de uma maior autonomia da cria. Nesse sentido, Suzana apresenta-se de forma muito distinta da personagem Dolores Preciado. Esta, ainda que submetida à violência do patriarcado, a partir das atitudes de Pedro Páramo, que a engana e a abandona com seu filho, responde a ele usando as mesmas estratégias de dominação que, ironicamente, falham.

Naturalmente, o arranjo narrativo proposto por Lisboa para a construção da imagem do pai biológico é distinto do utilizado por Rulfo. Pedro Páramo é construído para despertar a repulsa, dada a sua crueldade e frieza. Nesse sentido, a cena em que ele “permite” que Dolores deixe a Media Luna com seu filho para nunca mais voltar, exemplifica a imagem do patriarca frio e pragmático:

“Ella siempre odió a Pedro Páramo. “¡Doloritas! ¿Ya ordenó que me preparen el desayuno?”. Y tu madre se levantaba antes del amanecer. Prendía el nixtenco. Los gatos se despertaban con el olor de la lumbre. Y ella iba de aquí para allá, seguida por el rondín de gatos. “¡Doña Doloritas!”.

“¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? “Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve”. ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.

“... *No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo*”.

“Entonces comenzó a suspirar.

“—¿Por qué suspira usted, Doloritas?

“—Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana.

“—No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más. (Rulfo, 2018, pp. 88–89, grifo do autor)

Como se sabe, o casamento de Pedro Páramo com Dolores Preciado tinha por único objetivo liquidar as dívidas da Media Luna com a família da noiva (Rulfo, 2018, pp. 104–105). É, aliás, uma das primeiras ações que toma o herdeiro, logo ao tomar os negócios da família. Não parece ser irrelevante que a outra ordem que dê a seu capataz, Fulgor, além de levar o pedido de casamento a Dolores, seja ordenar a morte de um rival com quem havia disputa de terras (Rulfo, 2018, p. 108). Ora, no esteio dessas ordens, propagam-se dois tipos de violência e, ao lermos, no mesmo plano de dominação do senhor da Media Luna, o casamento com Dolores e o assassinato de Toribio Aldrete, reconhecemos um retrato das estratégias de conquista impertradas pelo patriarcado.

As figuras paternas, em *Azul corvo*, estão longe das figuras autoritárias de outros antecedentes de nosso *corpus*, que mimetizam, cada um à sua maneira, o paradigma patriarcal. A representação do masculino e da paternidade é apresentada no romance de Lisboa a partir de três arquétipos: o pai de Suzana, com quem a personagem rompeu relações e sobre quem “falava apenas o indispensável”. Nele, ainda ecoa a opressão do patriarca, já que o pai representa uma interdição com o mundo masculino na família, composta por “um homem e quatro mulheres em três gerações” (Lisboa, 2014, p. 48). Sobre a relação entre a mãe e o avô, Vanja sabe pouco: “Minha mãe cresceu no Texas. Um dia, e ela nunca me disse por que, e eu de algum modo achei que não devia perguntar, rompeu relações com o pai e se mudou para o Novo México.” (Lisboa, 2014, p. 36). Ao mesmo tempo, a protagonista parece, edipianamente, associar essa relação

problemática da mãe ao insucesso nas relações afetivas: “Minha mãe gostava de romper relações com os homens e desaparecer de suas vidas. A tendência foi inaugurada ali, com meu avô geólogo” (Lisboa, 2014, p. 37). Aqui, claro, segue-se uma cartilha psicanalítica, mas não é o pior dos mundos.

De fato, a mãe nunca teve relacionamentos muito duradouros. Daniel, o homem com quem se envolveu e teve Vanja, mas com quem não chegou a se relacionar afetivamente, põe-se no mesmo plano axiológico de companheiros esporádicos, que ela conhecera nos verões que passava numa praia, e que são apresentados também com superficialidade nas memórias da menina. Esses, assim como o pai biológico, não parecem representar figuras paternas efetivas para a criança:

Um deles ia nos visitar no Rio. O outro morava no Rio, era surfista e tinha um filho de cinco anos que eu invejava com raiva e em segredo. Entre o Rio e a Barra do Jucu, o namorado da minha mãe começou a me ensinar a surfar, mas depois as coisas entre os dois não foram adiante. Durante alguns meses ele me telefonou para saber notícias e tentar descobrir, nas entrelinhas, se minha mãe já tinha outra pessoa, e se a outra pessoa parecia mais gostável do que ele, e por quê. Aliei-me ao surfista, mas não adiantou. Um dia ele parou de telefonar, e eu parei de surfar. (Lisboa, 2014, pp. 44–45)

A terceira figura arquetípica que poderíamos associar à paternidade é justamente Fernando. Elisa, irmã de criação da mãe, uma agregada da família, na verdade, lamentava que ela não tivesse reatado com ele quando Vanja nasceu: “[...]Tudo bem, ela não queria nada com o seu pai, não era obrigada a ficar com ele, foi só uma aventura, sabe? mas o Fernando era um cara bacana. Tenho certeza de que ela gostava dele.”, mas associa o insucesso ao temperamento de Suzana: “Sua mãe era uma boba. Mania de achar defeito em todo mundo. Ninguém prestava, ninguém servia. Foi por isso que ela acabou sozinha” (Lisboa, 2014, p. 89). Fernando, com efeito, se mostrará um personagem determinante no futuro de Vanja, o que justifica que, entre as palavras do saquinho de papel que Suzana embaralhou metaforicamente na tarde diante da praia em que disse que ia morrer para a filha, tenha colocado aquelas que apontavam para o ex-marido. De fato, o que Evangelina vive com Fernando tem papel importante na sua formação, mais inclusive que o encontro com o pai biológico.

Ao mesmo tempo, a chegada de Vanja na vida de Fernando retira-o do processo de estagnação que ele mesmo vivenciava àquela altura de sua vida. Assim, *Azul corvo*, o motivo do pai recebe uma importante atualização, na medida em que Fernando é uma espécie de *Ulisses falhado*, que tira a importância do tema da busca do pai biológico e acaba ocupando um espaço simbólico limítrofe na vida da protagonista. Usando outra imagem do cinema, Fernando é o tipo de coadjuvante que rouba a cena, pondo em cheque o imaginário do pai heroico ou mítico

— como o Ramón-Forcás de *Demasiados héroes* ou o Joca Ramiro do *Grande sertão* — ou o opressor, infalível e incontestável, manifesto no Iohána de *Lavoura arcaica*, no Comandante Ormache de *La hora azul* ou no Raimundo Caetano de *Galileia*, ainda que estes últimos, como Pedro Páramo, passem, ao longo do romance, por um processo de queda ou de redenção. O *Ulisses falhado* dialoga com esse umbral da modernidade que o Bloom de Joyce já anunciava, mas que, reconhecamos, já estava no Ulisses de Homero, tornado Ninguém para adentrar anônimo em Ítaca sendo, ele mesmo, um rebaixamento do herói épico. Ainda assim, o arquétipo de *Ulisses falhado* que Fernando incorpora não é um espelho nem um anti-modelo para Vanja. Embora tenha caminhado, por um curto momento de sua vida, sob a sombra das memórias e dos passos do homem que amou sua mãe, ela trilha seu próprio caminho.

Pode-se afirmar, então, que o arco da personagem deste romance, como se espera de um *Bildungsroman*, é de transformação. Um motivo utilizado pela autora é particularmente produtivo no estabelecimento dessa transformação, e é atravessado pelo cronotopo da estrada: o automóvel. No começo do romance, Evangelina narra as viagens que fazia com sua mãe para Barra do Jucu: “Entrávamos no Fiat 147 dela e umas sete horas depois chegávamos, moídas e felizes, e no caminho minha mãe ouvia música e cantava junto” [...] (Lisboa, 2014, p. 43). Aqui, atravessada pelo cronotopo da estrada, a jovem Vanja é uma passageira e compartilha com a mãe momentos felizes, ainda que em condições nem sempre favoráveis. São, no relato da personagem, momentos de liberdade. Da mesma forma, Vanja será passageira de Fernando, durante sua telemaquia:

[...] pegou o Saab 1985 vermelho e me levou pela autoestrada 93, margeando as montanhas, até a cidade de Boulder. [...] ele comprou duas câmaras de pneu e as encheu no posto de gasolina e descemos um pedaço do rio com a bunda encaixada ali, gritando e capotando nas pedras e arranhando os joelhos (Lisboa, 2014, p. 52)

Podemos, do ponto de vista simbólico, associar o automóvel ao clássico motivo do carro, sendo o primeiro uma atualização do segundo. Cirlot (1984, p. 139) afirma que o condutor do carro representa, na psicologia junguiana, o “si mesmo”, os cavalos associados às forças vitais, enquanto as rédeas à inteligência e à vontade. A lâmina *O carro* do tarô fecha o primeiro ciclo de cartas do baralho e representa um estágio da maturidade do indivíduo em que este passa a assumir o controle de sua vida. Considerando o processo de individuação de Jung, o símbolo do carro, neste arcano, associa-se à passagem à vida adulta, signo central na jornada do herói de um *Bildungsroman*. O automóvel, como símbolo de *status*, poder e liberdade, é uma imagem reiterada nas sociedades capitalistas. Ao mesmo tempo, parece preservar-se, contemporaneamente, a identificação entre o carro e o condutor, motivo pelo qual podemos

imaginar que o condutor incorpora animicamente esses atributos, reinaugurando a imagem do centauro.

O Fiat 147 e o Saab 1985 são, assim, quase metonímias de Suzana e Fernando, pelas associações que Vanja faz entre eles ao longo do romance. É importante, no entanto, reconhecer como, na economia da narrativa, esse motivo tem um valor peculiar para o desenvolvimento da protagonista. Em primeiro lugar, as duas cenas em que são citados os carros pela primeira vez são de experiências positivas para Vanja. As lembranças das viagens à Praia do Jacu realmente remetem a certo sentimento de felicidade, conseguida com o esforço que as viagens desconfortáveis demandavam. Mesmo o sentido de liberdade, que associamos ao motivo do automóvel, está presente:

Minha mãe colocava Janis Joplin para tocar e aumentava o volume e esticava a cabeça para fora da janela do Fiat 147 e cantava junto, como se estivesse num filme:

*Freedom's just another word for nothing left to lose,
Nothing don't mean nothing honey if it ain't free, now now.* (Lisboa, 2014, p. 43)

Ao mesmo tempo, se é no Saab 1985 que viajam Fernando, Vanja e Carlos na telesaquia, o motivo do carro também parece destinado, em sua construção simbólica, à aventura. No entanto, esse símbolo é lido por essa chave quando Fernando deixa sua vida comum para embarcar com Vanja em sua busca. Antes, o carro era associado a deslocamentos mais “mundanos”: “O Saab 1985 vermelho ficava em casa. Era caro estacioná-lo nos arredores da biblioteca” (Lisboa, 2014, p. 81), explica Vanja ao descrever o cotidiano de trabalho de Fernando. É relevante que, assim como Fernando, àquela altura de sua vida, o carro pareça mimetizar uma rotina enfadonha, estagnada, inviável, até. Da mesma forma, o aspecto cansado do carro velho está em sintonia com a imagem construída por Evangelina de Fernando. Decerto, nesta caracterização, numa cena que antecede a viagem, o Saab também apresenta características claramente identificadas com a do silencioso imigrante, ex-guerrilheiro treinado na academia de Pequim: “O Saab vermelho roncava baixinho, o motor ligado, num atestado de serenidade e disciplina” (Lisboa, 2014, p. 195).

Numa cena crucial do romance, quando Fernando pergunta a Vanja se ela quer que conte as coisas que não contou à sua mãe, em especial sobre o que se relacionava com a Guerrilha do Araguaia, o Saab também é citado, e serve de um motivo alegórico, outra vez associado a Fernando: “[...] enquanto o Saab 1985 vermelho convalescia numa oficina mecânica perto de Starkville, no condado de Las Animas, quase na fronteira do Colorado com o Novo México, Fernando me fez uma pergunta” (Lisboa, 2014, p. 115). O carro estava numa oficina, sendo

consertado e, de alguma forma, ao narrar sua história para aquela garota, Fernando também consertava algumas coisas mal resolvidas de seu passado.

O Saab ressurgue como um motivo, associado a Fernando de forma mais explícita quando Vanja fala de sua morte:

O corpo do Fernando um dia pifou enquanto ele tomava um café, numa pausa do trabalho, e foi tudo. O corpo rateou como o motor de um Saab velho, e foi rateando, e ele então começou a morrer e continuou morrendo até morrer oficialmente [...] (Lisboa, 2014, p. 294).

O motivo do automóvel é baseado em um animismo, e os símbolos unem Fernando e seu destino ao carro, e a própria descrição do carro enquanto máquina que se arrastava mimetiza a vida de Fernando, esse ex-guerrilheiro que sobreviveu ao sofrimento e às perdas do passado, mas que, em certa medida, pelo menos até a chegada de Vanja, se via morrendo aos poucos em seu desânimo.

Não seria inverossímil se, considerando o papel que o carro teve em sua jornada de crescimento, a personagem protagonista desenvolvesse uma relação afetiva com o Saab 1985. No entanto, Lisboa opta mais uma vez por uma solução menos óbvia, sem incorrer no dramalhão que essa escolha implicaria. Assim, depois da morte de Fernando, Vanja afirma: “Vendi o Saab 1985 do Fernando e comprei um Saab quinze anos mais novo porque não entendo de carros e pelo menos Saab era um nome familiar” (Lisboa, 2014, p. 297). É uma metáfora poderosa: a memória desse quase pai não é guardada com a reverência que a mentalidade patriarcal costuma exigir, como algo intocado, como nas famílias tradicionais que louvam o patriarca, apesar de seus defeitos. Em vez disso, o objeto transforma-se em algo novo, porque não há como lidar com aquilo que, no final das contas, nunca será seu.

Por um lado, a memória das vivências de Fernando é frágil e fugaz. É considerada, pela protagonista, na verdade, como intransmissível: “Eu o enterrei, um ex-Fernando debaixo do chão. E junto com ele, sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém” (Lisboa, 2014, p. 294). Assim, ainda que esse *Bildungsroman* retome o tema da integração social necessária para o crescimento do herói — heroína, neste caso —, há uma nota agri-doce no final de Vanja, sem grandes êxitos ou grandes fracassos, a vida posta de novo em sua rota sem sobressaltos. Vanja encontrará a avó paterna no Novo México, mas descobrirá que seu pai biológico vive na Costa do Marfim há seis anos. Sente-se frustrada por todo o esforço, mas começa, sem reclamar, seu *nóstos*: “Na segunda-feira depois do feriado, Fernando foi para o trabalho na Biblioteca Pública de Denver. Eu fui para a escola. Carlos foi para a escola. De tarde, Fernando tinha uma faxina para fazer.” (Lisboa, 2014, p. 285)

De fato, a telemaquia “real” de Vanja é inócua. Ela encontrará o pai biológico posteriormente, mas Lisboa opta pelo resumo, em vez da cena, o que, deliberadamente, retira a dramaticidade desse encontro e lhe atribui menos valor. A verdadeira telemaquia é sub-reptícia e simbólica, como em *Demasiados héroes*: afinal, nessa jornada, ela acaba encontrando uma figura paterna possível em Fernando — algo com que concordamos com Ribeiro (2018, p. 559) — e partir de suas narrativas sobre a Guerrilha do Araguaia, Vanja tem acesso “[à] história de um Brasil desconhecido, uma história não-oficial que luta por ser reconhecida. A partir daí, é capaz também de se reconhecer e de encontrar um lugar no mundo”. Mas Fernando nada tem do heroico Forcás militante que Mateo idealizou na infância. Parece haver em *Azul corvo*, nessa representação de jornadas heroicas sem êxito, a mesma herofobia que impregna *Demasiados héroes*, mas de forma mais consistente do que a que ensaia o instável Mateo. Em *Azul corvo*, a realização de Vanja passa longe desta idealização e, com isso, se afasta também do otimismo absoluto que caracterizou o primeiro romance de formação.

Se pensarmos na origem do *Bildungsroman* como um gênero que tensiona, por um lado, a necessidade de liberdade e do outro o desejo atávico pela integração social, percebemos que a jornada de Vanja na busca de sua identidade incorpora uma visão, em certo ponto, cínica e pragmática: órfã, sem parentes próximos com quem contar além de uma tia por consideração, a adolescente vê na busca pelo pai biológico uma alternativa à vida sem perspectivas que levava no Rio de Janeiro.

Por outro lado, o ímpeto de Vanja, prenhe da juventude necessária que o romance de formação exige, permite que o leitor adira de forma mais natural a sua telemaquia, caminho diferente do adotado por Restrepo para caracterizar seu Telêmaco-Mateo. Recordemos que, no começo do romance da colombiana, o leitor é lançado no passado da mãe; já no começo de *Azul corvo*, o leitor é colocado no meio da telemaquia da filha órfã. Nesse sentido, pode parecer que Lisboa arrisca menos, acatando certas premissas do gênero burguês, mas a própria escolha da narradora de gênero feminino da protagonista é uma subversão ao *Bildungsroman* clássico. Naturalmente, Lisboa escreve seu romance num mundo em que o universo feminino e o destino da mulher não se restringem, necessariamente, à formação de uma família, a ter filhos ou variações desses estereótipos patriarcais, cenários comuns no século XVIII. Como observa Pinto (1990, pp. 13–14), essa perspectiva limitada que o mundo que viu surgir o primeiro *Bildungsroman* oferecia à mulher não favorecia, a partir do conflito com o mundo exterior, que a heroína buscasse tão só seu crescimento interior. Por isso, a defesa de que uma mulher não poderia protagonizar um romance de formação só fazia sentido num mundo em que se impunha a ela uma “atitude estática, passiva”.

Lisboa se enquadra numa tradição de *Bildungsromane* não apenas de autoria feminina — como foi o caso de Restrepo —, mas com protagonistas deste gênero. Prat (1981, p. 136 apud Pinto, 1990, p. 15) considera haver dois tipos de romance de aprendizagem femininos. Nos “romance de desenvolvimento” propriamente ditos, o desenvolvimento da protagonista é centrado na infância ou na adolescência, enquanto que nos “romances de renascimento e transformação” predomina a busca por integração social, e são protagonizados por mulheres mais maduras. Poderíamos considerar que, uma vez que no romance de Lisboa a protagonista adulta narra os eventos a partir de sua versão adolescente, *Azul corvo* se alinha mais à perspectiva dos primeiros.

Chama a atenção que, para Prat (1981, p. 136 apud Pinto, 1990, pp. 15–16), enquanto nos romances de renascimento e transformação há a possibilidade de um final positivo, uma vez que a protagonista se dispõe a renunciar de certo tipo de integração social na busca de uma integração mais profunda com o *eu*, no *Bildungsroman* feminino clássico “essa possibilidade é quase nula, porque a integração social da mulher tradicionalmente exclui qualquer chance de auto-integração e realização”. Da mesma forma, Para Pinto (1990, p. 149), algo que distingue os *Bildungsromane* de autoria masculina dos de autoria feminina diz respeito ao sentido de integração pessoal e de integração social do protagonista, ao final dos romances. Se naqueles escritos por homens essa ideia subjaz da jornada dos heróis, nos romances de formação femininos há uma tendência a uma interdição dessa integração, porque comumente “as exigências e limitações impostas pela sociedade mostram-se demasiado fortes para que as protagonistas as vençam”.

Assim, para as protagonistas desses romances de formação tradicionais, escritos principalmente por mulheres no século XIX, mas não circunscritos a elas, a integração pessoal e social são incompatíveis, e o desenvolvimento das personagens nunca é pleno. Essas narrativas são, por isso, comumente chamadas de “*truncated Bildungsroman*”, termo que se assemelha ao “*failed Bildungsroman*”, usado por Steele (1983, p. 327 apud Pinto, 1990, p. 16) para referir-se a certa narrativa de autoria feminina da América Latina. Claro que, neste caso, informa Pinto, o que parece “truncado” aos olhos de hoje, numa leitura anacrônica, seria o destino do processo de aprendizagem das personagens femininas naquele contexto histórico de restrições para o desenvolvimento das mulheres. Ao aceitar seu papel social imposto pela sociedade patriarcal — esposa e mãe — a heroína rompe o pacto do *Bildung* e, conseqüentemente, interrompe seu crescimento pessoal. Ao não aceitá-lo, é levada à ruína, tendo muitas vezes como destino a loucura ou o suicídio (Pinto, 1990, pp. 16–17).

Como observam Berroa e Pérez López, nossa história cultural e literária está marcada por relatos que remetem a uma “m(p)aternidade oblíqua”, cercada de abusos:

Uranos escondiendo a sus hijos en el Tártaro para que no vieran la luz hasta que su esposa Gea, la Tierra, amonestó a sus hijos a que se enfrentaran al poder del padre. Cronos (el Tiempo) se ofreció para cercenarle las partes (signo del poder masculino) y derrotó a su padre, reinando con su hermana y esposa Rea. Informado por su madre de que uno de sus hijos lo destronaría, Cronos repite la historia de su padre Uranos y cada vez que Rea daba a luz, se comía a la criatura, hasta que, al ir a nacer Zeus, Rea se escondió en una cueva en Creta para dar a luz y dejó allí al bebé al cuidado de una cabra y una ninfa (Berroa e Pérez López, 2020, pp. 31–32).

Os autores observam como, mesmo num dos textos fundacionais da literatura, Eurípedes nos apresenta o arquétipo da *mater terribilis*, capaz de vingar-se pelo abandono e a traição do marido assassinando seus filhos (Berroa e Pérez López, 2020, p. 32). Claro, com esse histórico disfuncional, não podemos dizer que apenas a família moderna tem sérios problemas, mas, ainda assim, o paralelo que os autores traçam entre Penélope, que espera pacientemente o retorno de Ulisses e a Yerma de García Lorca, que

obsesionada por las presiones de la maternidad que la sociedad impone sobre la mujer, al convencerse de que su marido no desea tener hijos, se abalanza sobre él y lo estrangula matando no solo al marido sino también al hijo que tanto deseaba, pues, al dejarse poseer por las descontroladoras Erinias, Yerma quedaba deshonrada para siempre e imposibilitada de conocer a otro hombre para cumplir con su “mujeridad”. (Berroa e Pérez López, 2020, p. 32)

Infelizmente, o destino trágico das protagonistas dos *Bildungsromane* truncados, alternativa de fuga pela loucura ou suicídio, não são uma marca anacrônica de uma realidade que não mais existe. Na contemporaneidade, as mulheres ainda lutam por fazer-se compreender em temas que são recorrentes em suas vidas como micromachismos, carga mental, jornada tripla, trabalho invisível, violência obstétrica, puerpério, para ficar em alguns poucos termos que não estão no dicionário da maioria dos homens. Observam Berroa e Pérez López (2020, p. 32), “que muchas de estas rupturas acontecen porque la mujer se siente agobiada por el sinnúmero de tareas que adopta por imposiciones culturales o históricas como madre y esposa”. Assim, analisando essas jornadas por uma lente torta, o que ali, naqueles romances de aprendizagem feminina se considerava “fracasso”, na verdade, era a ruptura com os padrões esperados de feminilidade — o que, segundo vemos, segue sendo uma questão atravessada pelo paradigma patriarcal.

Romances com esta configuração, como *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, e *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, ambos analisados por Pinto, aproximam-se do conceito de “*Bildungsromane* fracassados”. No entanto, em seu estudo, a autora também

sinaliza para outro tipo de romance de formação feminino, em que a heroína consegue romper com as barreiras sociais que a separam da realização pessoal e da independência. É como a autora lê *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, o que faz a crítica caracterizá-los como “*Bildungsromane* vitoriosos”, já que as personagens “rejeitam os padrões de comportamento e modos de relação determinados pela sociedade, recusando uma ‘integração’ no grupo social a favor da verdadeira integração do EU” (Pinto, 1990, p. 150). Cristina Pinto vê, na pluralidade de configurações desses romances de formação de autoria feminina um sinal de novas possibilidades de realização das mulheres, na perspectiva das mudanças sociais e políticas da sociedade brasileira daquele final de século XX, quando escreve seu livro.

Qual das duas perspectivas conseguiria dar conta da jornada de aprendizagem de Vanja, em *Azul corvo*? A meu ver, nenhuma delas. E isso talvez se justifique pelo mesmo motivo que me fez observar que Lisboa escreveu num mundo muito diferente do que viu o nascimento do *Bildungsroman*. De igual maneira, muitas transformações separam os anos 1940–1950 dos romances de Lispector e Telles, últimos referenciais de Pinto, dos anos 1990 retratados por Lisboa. A afirmação de uma emancipação feminina do casamento, por exemplo, não parece ser uma pauta importante no arco narrativo de Vanja, nem mesmo aparece no horizonte da narradora adulta, cujo futuro vislumbramos ao final do romance. Simultaneamente, a afirmação do eu, na busca de uma identidade, se confunde com a busca por uma compreensão da história recente do Brasil, pelas narrativas de Fernando. Além disso, a ternura que a personagem passa a sentir por essa figura até certo ponto paterna, mas falhada, impacta também positivamente numa história familiar marcada pela interdição do masculino. A superação dessa dicotomia parece uma marca importante da jornada pessoal da personagem. A protagonista de *Azul corvo*, ao mesmo tempo, não abdica de sua inteireza, e isso é simbolizado por sua relação final com o cronotopo da casa e com o motivo do automóvel.

Vanja passa a viver definitivamente na casa de Fernando, já que a “casa de Fernando na Jay Street em Lakewood, Colorado, foi aos poucos se tornando a minha casa também, por hábito. Por costume. Por osmose” (Lisboa, 2014, p. 292). Se o lugar é aquele onde ela é acolhida pelo ex-marido da mãe, Vanja também o fará um cronotopo de acolhimento:

Faz pouco mais de um ano que Carlos atravessou a rua e veio morar nesta casa, porque ele havia prometido não sair do Colorado e não sair de perto de mim. Então, quando seus pais arrumaram a mudança e venderam móveis e compraram passagens aéreas só de ida para a Flórida, ele pegou suas coisas e as transferiu para cá. Ele é um garoto alto, de dezoito anos. Ainda não voltou a El Salvador. De vez em quando ele me pede o carro emprestado e vai para as montanhas, como qualquer nativo, íntimo da terra, do clima e suas

guinadas, lamentando muito a avalanche que matou os dois turistas incautos (mas quem mandou? Com as Rochosas não se brinca, ele sempre diz). Eu me mudei para o quarto que era do Fernando e o Carlos se mudou para o quarto que era meu e com essas pequenas migrações ficamos. (Lisboa, 2014, p. 295)

Da condição de hóspede, atravessada pelo *topos* do *deslugar* que representava aquele novo território, Vanja torna-se anfitriã, ou seja, exerce domínio sobre seu destino. Mas sua casa, como se vê, não é um *locus* do paradigma patriarcal, não serve para afirmação de seu poder sobre o outro. Ao colocar-se como anfitriã, demonstra, também, ter alcançado outro estágio de integração: agora, Vanja já observa o destino de turistas com Carlos, e nisso reflete a condição na qual ela, por contraste, não se enquadra. As “pequenas migrações” de que fala são igualmente simbólicas: de fato, ao assumir o quarto que foi de Fernando, assume seu papel, mas, de forma distinta.

Ao final do romance, o motivo do automóvel surge mais uma vez, e sua simbologia lembra a do sétimo arcano maior do tarô: Vanja agora é a condutora, não mais a passageira de sua própria vida: “Quando comecei a dirigir, levei Carlos para descer o rio em Boulder, com a bunda encaixada em câmaras de pneus” (Lisboa, 2014, p. 293). Fácil observar que a cena é um eco da primeira cena em que o Saab 1985 foi citado, quando essa viagem é feita com Fernando como condutor. Agora, como condutora e anfitriã, Vanja incorpora arquétipos de controle, mas, mais que isso, ao repetir a viagem e ao assumir o quarto, Vanja também assimila animicamente Fernando. As marcas do ex-marido da mãe na mulher que se tornaria Vanja também são apresentadas em sua vida profissional: “Tenho um trabalho na Biblioteca de Denver — mas não como segurança” (Lisboa, 2014, p. 297), diz ela ao final do romance, e mais uma vez a cena é um eco da primeira descrição de Fernando, feita no começo da narrativa. E completa, parecendo também assimilar um traço dele, mas integrada de maneira distinta à realidade estrangeira: “Não sou de falar muito. Mas as pessoas já não ouvem sotaque quando eu falo”.

A integração de Vanja, no entanto, não é subserviente. Se ao longo do romance são poucos os sinais de hostilidade a que a imigrante é submetida diretamente, essa realidade não é ignorada. Numa cena do último capítulo, a narradora lembra do primeiro beijo de um colega da escola numa festa, e essa lembrança se mistura com um comentário xenófobo que ouvira um pouco antes:

Nessa mesma festa em que Nick me beijou, eu estava um pouco antes com um grupo de outras três garotas da escola, e num dado momento fui ajeitar o colar de uma delas, e disse acho que fica melhor assim, e ela me disse não preciso de informações da América do Sul.

Lembro-me da sua voz. Doce e precisa, sua voz-bisturi. *I don't need information from South America.*

Quando Nick me beijou, eu quase perguntei que gosto tinha um beijo da América do Sul. Mas essa era uma pergunta deserta. Era uma pergunta de passagem, na qual eu optava por não residir. (Lisboa, 2014, p. 296)

Ao optar por evitar a tensão, ao escolher na cena Eros e não Tântatos, a jovem Vanja, em retrospectiva, não parece abdicar de sua identidade, mas decide escolher as batalhas que realmente interessam. É um otimismo realista, que parece perpassar o final do romance, com o tom herófico que já identificamos, mas com a manutenção da dignidade da heroína na defesa de seus pequenos espaços conquistados.

Assim, talvez eu encontre em *Azul corvo* outra vertente do *Bildungsroman* feminino, diferente das que sinalizou Prat. Se Pinto traduz os “*failed Bildungsromane*” como *Bildungsromane* fracassados, e caracteriza *Perto do coração selvagem* e *Ciranda de Pedra* de “*Bildungsromane* vitoriosos”, chamo *Azul corvo* de *Bildungsroman* falhado. A imagem polissêmica da “falha”, deve ser esclarecida. Enquanto erro, mostra um desvio das expectativas otimistas e heroicas da integração dos romances de formação tradicionais; mas a falha também se associa à “rachadura”, e nesse sentido, trata-se aqui menos do fracasso como oposição ao otimismo da vitória, do que a uma vitória agridoce, que deixa sempre um senão, uma incompleta realização do potencial, mas sem um sentimento de perda. É assim que percebo a jornada de Vanja em *Azul corvo*: ao final da leitura, fica certa melancolia, a despeito de a protagonista ter superado seu rito de passagem e de ter, em certa medida, alcançado, sem saber, o que buscava no começo do romance. No final, todas as experiências de crescimento deixam rachaduras. Além disso, quem realmente acredita nas falácias do Romantismo?

Por fim, no começo deste tópico, afirmei que o *nóstos* de Vanja era de outra natureza. Se Juan Preciado, André e Adonias adentram um cronotopo de tempo suspenso ao retornar a seus territórios de origem e são devorados pelas memórias dessas ruínas, Vanja reelabora nesse território novo as memórias que constituem não apenas sua história pessoal ou familiar, mas parte de uma história coletiva do lugar que identificava como seu verdadeiro lugar de nascimento, o Brasil. Há, em Vanja, assim, certa superação da precariedade das relações da mãe e de Fernando com o passado pessoal e coletivo. Ao sublimar essa sensação do contraditório, encontra coesão e, assim, cruza o cronotopo da Ruinamérica sem dar-se conta.

A Ruinamérica, para Vanja, não é atravessada por um passado opressivo que está destinado a sufocá-la. Ela sabe da fragmentação das histórias que ouviu, sabe que não cabe a ela transformá-las num códice. Ela aceita o passado, assume quanto dele pode carregar e quanto não lhe cabe desse fardo — as memórias que Fernando levará com ele para a tumba são dele. Vanja é Astério, minotauro de Borges, mas sem as mentiras que conta a si mesmo para fingir que é o que não é. De modo que, em *Azul corvo*, a protagonista segue imbuída do otimismo

original do *Bildungsroman* masculino, mas trata-se do otimismo realista de que falei há pouco, menos triunfante, em tom menor, no qual se mescla o futuro possível com um passado que poderia ter sido, sem que isso a faça chorar nem a derrote, como Lorenza descreve a perda do pai.

A cena final do romance é imaginada por Vanja, e mais uma vez Lisboa utiliza o recurso do espelhamento de cenas. Na cena original, o leitor soube o que aconteceu quando, depois de registrar Vanja a pedido de Susana, ele foi passar o Natal com as duas:

Não sei se quando ele chegou em Albuquerque eu dormia em meu quarto algum sono de sonhos pequenos, sonhos do tamanho da minha vida, que cabiam (que cabia) com sobras entre as grades do berço. Não sei se ele e minha mãe se abraçaram com a força da falta que sentiam um do outro, ou que pensavam sentir, ou que precisavam sentir porque em muitos casos a falta faz companhia. Não sei se ele foi para a cama com ela ou se ela apenas preparou uma sopa ou um chá e os dois se sentaram diante da árvore de Natal para tomar a sopa ou o chá e depois ela o ajudou a arrumar os lençóis e o cobertor no sofá da sala.

No ano seguinte ele já não foi para Albuquerque no Natal. E dois anos depois minha mãe e eu voltamos para o Brasil. Era para ser definitivo.

No caso dela, foi. (Lisboa, 2014, pp. 93–94)

Essa cena é recuperada no capítulo final, “Jay Street”, e nela temos uma versão de Vanja do que poderia ter acontecido:

Quando ele chegou em Albuquerque eu dormia em meu quarto algum sono de sonhos pequenos, sonhos do tamanho da minha vida, que cabiam (que cabia) com sobras entre as grades do berço. Ele e minha mãe se abraçaram com a força da falta que sentiam um do outro. Ele foi para a cama com ela. Mais tarde, no meio da madrugada, ela preparou uma sopa e os dois se sentaram diante da árvore de Natal para tomar a sopa. Era para ser definitivo. E foi. (Lisboa, 2014, p. 298)

De forma delicada, a cena demonstra o desejo de Vanja de que Fernando tivesse sido, efetivamente, seu pai. O *nóstos* verdadeiro de Vanja não é a um lugar físico, mas a um tempo alternativo, uma memória inventada. É para esse espaço-tempo, esse cronotopo de cuidado que ela regressa. Afinal, no seu processo de reinvenção que sua telemaquia tortuosa oferece, esse retorno não é lamento, mas uma lembrança criada para redimir duas almas — da mãe e de um pai possível, eles também minotauros entre dois mundos — que se perderam nos descaminhos.

Se os telêmacos latino-americanos que desenhamos neste trabalho não conseguem — ou não buscam — o restabelecimento do *status quo* ou a integração, como seu duplo de Ítaca, a protagonista Vanja, ao final, recupera certa noção de ordem, ainda que não de forma convencional. Supera, desta forma, o complexo de Telêmaco. Nesta telemaquia, a busca pelo pai se dá menos pela necessidade de restauração da ordem da casa ou pela reparação de uma injustiça do que por uma necessidade de mover-se de um espaço de estagnação, um *locus*

associado a uma espécie de morte social, para um espaço dinâmico. No movimento de voltar, finalmente, Vanja encontra, para além do mundo silenciado dentro das conchas azul corvo dos moluscos do mar de Copacabana, uma pulsão de vida.

Mas a inteireza de Vanja não seria conseguida se Suzana não tivesse optado pela franqueza, pelo inexorável desejo de preparar a filha para sua morte. Essa Penélope com tantos pretendentes que deixou ao longo da vida, optou por instruir Telêmaco e oferecer-lhe os instrumentos no saquinho de papel com palavras embaralhadas — bússolas, astrolábios, estradas. A vitória de Vanja é a vitória do cuidado feminino contra a pulsão de morte do paradigma da dominação. A vitória do amor contra o ódio. É a vitória de Penélope.

6 TELÊMACO NÃO VOLTA PARA ÍTACA

Começo a escrever este capítulo num café no bairro da Graça, na primavera de Lisboa. Ontem, o clima fez-me sangrar pelo nariz como há muito não me acontecia. Tomei o fato como um presságio, mas claro que era mais uma vez essa visão mágica que paira sobre nós, latino-americanos, como uma sombra que tudo explica e nada explica, como as lacunas que Rulfo planta em seu romance para deixar-nos sem chão, sob o chão, lado a lado a Juan Preciado, desamparados, mas determinados a seguir.

Dei-me conta apenas agora que o final da tese começa a ser escrito na mesma cidade onde tive o primeiro *insight* para o tema — muito distante parece o dia em que encontrei na Livraria Sá da Costa, no Chiado, a antologia com um erro de impressão que me levou de *Pedro Páramo* à *Odisseia* e a todo o resto. É como se estivesse eu também nesse eterno retorno — Nietzsche mimetizando Heráclito e o fogo eterno queimando, aqui, para renascer também aqui —, entre oceanos, encenando o ir e vir. Talvez seja mais fácil falar do retorno à casa estando longe dela, mas o mais provável é que as circunstâncias não se explicam: a vida não é tão organizada como a literatura, “solo en el cine hay secuencias. En la vida no las hay, porque se vive a saltos, con grandes lagunas...”, disse Rulfo.

Por isso foram tantos saltos entre a noite no Cinema da Fundação, quando ouvi José Luiz Passos falar sobre a prevalência do pai na literatura brasileira e este momento de reflexão final da tese. E por isso é curioso que dê um novo salto e agora termine de escrever este capítulo num café no bairro de Casa Forte, o mesmo onde fica o Cinema da Fundação, lugar que viu nascer a primeira ideia desta tese. Mas, no fim, os temas, na vida, nos escapam, e tentamos dar um significado aos eventos que eles simplesmente não têm. O retorno pode ser simplesmente um retorno, sem simbolismo nenhum.

A literatura é o produto dessas tentativas de organização do mundo interior de uma consciência e a conversão desse mundo interior num mundo exterior de símbolos destinados a outras consciências. A literatura é, sobretudo, a escolha por deixar tudo o que não serve a essa organização de fora. E, depois de todo o processo de escrita desta tese, reconheço no texto crítico e teórico essa mesma pulsão. Estudar os temas é acessar um vocabulário simbólico reiterado ao longo da tradição literária para estabelecer essa organização; é vislumbrar como consciências em tempos e lugares diferentes combinaram os mesmos signos de forma diversa, como exteriorizam aspectos das mentalidades de longa duração usando novas formas, novos recursos, chegando a novas conclusões, novos resultados; é, também, criar, a partir do

escrutínio dessas consciências materializadas em seus textos, novas formas de acessar esse patrimônio cultural.

Não há, a despeito do otimismo de Plastino (2016; 2017), um horizonte muito próximo de mudança do paradigma patriarcal para o paradigma emergente do cuidado, antevisto pelo teórico. Mas não pretendi, ao me aproximar das representações do patriarcado nos romances estudados, torná-los bandeiras ou alvos de pautas. Como obras de arte, os romances em torno dos quais giravam os temas de meu interesse me serviram para entrar nessa antessala da pulsão criadora e acessar imagens de uma mentalidade de longa duração que me atravessa e contra a qual consuetudinariamente luto e para a qual normalmente perco. Como indivíduos atravessados por essa mentalidade, mas minotauros tentando livrar-nos de uma herança, prosseguimos.

Neste trabalho, não pretendi diagnosticar alinhamentos ideológicos ou prescrever uma profilaxia contra o patriarcado. Tampouco me coube decidir quais dos romances analisados seguiram ou não certa tradição. O romance, enquanto gênero, é um paquiderme de metabolismo preguiçoso que absorve o espírito de seu tempo lentamente. Alguns poucos conseguem, ora antecipar o *Zeitgeist* e firmar-se como uma obra de vanguarda, ora logram abrir novos caminhos, criar outro espírito do tempo. São animais raríssimos, por isso valiosos. Ainda assim, o estudo crítico e o cotejo temático aqui realizados apontaram algumas questões relevantes.

Espera-se, de uma conclusão, uma síntese das descobertas, a confirmação ou não das hipóteses, a sinalização da necessidade de futuros estudos sobre os temas trabalhados. Soa-me curioso fazê-lo agora, a esta altura, quando compreendo que a análise comparativa de obras literárias serve objetivamente para muito pouco para a vida cotidiana para além dos muros da universidade. Ouso dizer que, mesmo dentro desses muros, há poucos que, efetivamente, compreendem seu valor. Talvez não haja. Talvez, por isso, seja tão importante valorizar o texto crítico enquanto, ele mesmo, criação. E, talvez, por isso, essa conclusão não pretenda ser um ponto de chegada — como poderia insinuar o motivo da viagem, que usei ao longo da tese para dar título a suas partes. Esta conclusão, então, é mais um não-retorno: aponta para o que descobri ao me aprofundar nos romances que formaram meu *corpus*, mas sinaliza veredas que ainda podem ser tomadas; nega-se ao reducionismo de comprovar hipóteses e abre-se para as possibilidades de novas leituras.

Conforme os concebi, cada um dos tópicos de análise dos romances pode considerar-se um pequeno ensaio crítico interdependente. Pretendi que as aproximações aos temas não fossem apenas desculpas para abordar questões exógenas ao texto literário, de modo que as escolhas formais dos autores e autoras recebessem o mesmo cuidado que os desdobramentos, variações,

comparações e ampliações dos motivos, cronotopos e *topoi* analisados. Para isso, me vali de um instrumental eclético, que tentou não se fechar em trincheiras teóricas. Se utilizei procedimentos comuns ao comparatismo, não me furtei de fazer análises baseadas numa crítica textual mais detida e resvalei algumas vezes em áreas cinzentas dos estudos culturais. Um mar cheio de armadilhas.

Isso porque era preciso que aquele que chegasse a até este momento, em que recuso a Telêmaco seu retorno e lhe apresento só novos portos para onde seguir, pudesse cotejar os instrumentos que ofereci na partida — meus mapas e astrolábios — e julgasse se o caminho que tracei faz sentido ou se me desviei em alguma ilha por conta de alguma sereia teórica. Mas me confundo: quem saiu em jornada foi Telêmaco, não o pai. Era preciso, então, demonstrar também coerência neste sentido: devo elencar alguns pontos pacíficos que retiro do cotejo das obras, porque se tracei uma rota, estabeleci a tripulação e seus papéis na empreitada, entrei nos romances e saí, agora preciso, ao final desse trajeto, apresentar um relato da viagem. Há uma grande possibilidade de naufrágio.

Mas, ainda assim, é preciso fazê-lo. Permito-me, então, antes, compartilhar uma última lição de Ulisses: quando, na *Ilíada*, Ulisses chega com a delegação de aqueus à tenda de Aquiles para fazer a embaixada de Agamêmnon e tentar convencê-lo a voltar à batalha, o rei da pobre Ítaca ouve as boas-vindas do pelida: “[c]omo os portões do Hades me é odioso aquele homem/ que esconde uma coisa na mente, mas diz outra” (canto IX, 312-313). Não há ironia em Aquiles, para quem a verdade é a virtude maior do herói. Mas, como nos lembra Knox (2011, p. 56-57), são praticamente essas palavras que Ulisses usa antes de iniciar, na *Odisseia*, um relato claramente falso: “pois é-me odioso como os portões do Hades aquele homem/ que cedendo à pobreza conta histórias inventadas” (canto XIV, 156-157). Então, se me é impossível interditar o retorno de Telêmaco e preciso, pela exigência formal, apresentar seu relato de viagem, posso elencar alguns pontos:

a) em parte dos romances analisados, em especial naqueles em que a ambientação se dá em espaços rurais ou isolados, ou seja, *Pedro Páramo*, *Lavoura arcaica* e *Galileia*, o retorno para o lar paterno normalmente é pontuado por um conflito, trauma ou mesmo a destruição do filho, seja ela física, social ou simbólica;

b) neste primeiro conjunto de romances, o cronotopo da casa tende a ser hostil ou refratário ao filho que regressa a ela. A relação do filho com esses espaços é muitas vezes atravessada pelo cronotopo da ruína e pelo *topos* do *locus horrendus*, que marca uma falta de sintonia entre o *ethos* do filho — polo dominado —, e do pai ou da figura paterna — polo dominante;

c) o *topos* da ruína não se restringe à caracterização das casas, mas mimetiza a condição precária, contraditória e fragmentária das relações entre seus habitantes, num conjunto coeso de conflitos. Ampliando essa noção para representações complexas da sociedade, chegamos ao cronotopo que neste trabalho chamei, talvez provisoriamente, de *Ruinamérica*, que serviu como ferramenta de análise para o *corpus* como um todo.

d) nesse conjunto de romances, a ele acrescido *Grande sertão: veredas*, a presença do sentido do trágico confirma a hipótese de Eagleton (2003) sobre cenários “mais simples”, nos quais “honra e sentimento de culpa pelo crime ou lamentação ritual ainda prosperam”, favorecem o desenvolvimento de tramas permeadas pelo trágico. Acrescente-se que, nestes romances, predominam espaços em que o paradigma patriarcal se manifesta de forma acentuada;

e) nos romances com esses cenários, identifico a construção de um cronotopo fechado e mítico, que nomeei ao longo deste trabalho de *cronotopo-Comala*. Ele é marcado por uma suspensão do tempo narrativo, pela reiteração de motivos que emulam um uróboro que obriga as personagens a um retorno à gênese da narrativa, potencializando o sentido do trágico, que, por sua vez, se vê ausente ou diluído no tempo romanesco urbano — como em *La hora azul*, *Demasiados héroes* e *Azul corvo*;

f) o motivo da demanda do fantasma, entendido este último como uma figura de autoridade para o filho, está presente em *Pedro Páramo*, mas só encontra ecos simbólicos em *Grande sertão: veredas* e em *La hora azul*. Se o padrão sinaliza uma interrupção da constante comparativa, marca a presença de outra: os duplos dos telêmacos aqui identificados não são induzidos a seu destino por uma figura específica, mas por desejos mais difusos.

Aqui, precisaríamos detalhar esses desejos que motivam o arquétipo de Telêmaco em sua jornada latino-americana. Não parece estar, entre esses desejos, restabelecer a ordem da casa. O que o moveria, então? Precisaríamos, para responder a essa pergunta, nos aprofundarmos em sintetizar nossas observações sobre a telemaquia. Por tratar-se de um dos temas mais produtivos desta tese, ela merece um desenvolvimento mais detido, uma vez que sua análise está mais dispersa ao longo dos tópicos e apresenta uma tipologia que merece ser detalhada. Sendo assim, faz-se necessário reunir essas informações de maneira mais sistematizada, o que tentarei expor adiante.

Em primeiro lugar, pudemos identificar que há dois grandes “tipos” de telemaquia nos romances analisados, o que diz respeito à atitude do filho frente à jornada: a) as que implicam numa busca “física” do pai; b) as que implicam numa busca “simbólica” do pai ou da figura paterna.

A *telemaquia física* está associada ao cronotopo da estrada, já que implica o deslocamento do corpo do filho no intuito de empreender a jornada. Sua motivação é variada, desde a cobrança de uma dívida, como em *Pedro Páramo*, a uma busca por reparação afetiva ou pelas origens, como em *Demasiados héroes*. Mas pode ser por uma necessidade de deixar um ponto de estagnação, como em *Azul corvo*, para buscar novas alternativas, ainda que incertas. A *telemaquia simbólica* não está associada à ação direta do romance e acaba por ser consequência das ações do herói ou resultado de desdobramentos da trama, ou tornam-se motivos secundários. A atitude do filho não é proativa nessas telemaquias, já que elas nem sempre serão percebidas na economia interna da trama pelas personagens.

As telemaquias simbólicas podem, ainda, ser *realistas*, como em *Demasiados héroes*, em que se confundem com o tema do luto, porque percebidas explicitamente pelo personagem, ou *alegóricas*, como a relação de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, com figuras paternas como Joca Ramiro ou Selorico Mendes, em que o fato não é objeto explícito de elucubração pela personagem. Da mesma forma, a narradora Vanja, de *Azul corvo*, não busca, na personagem Fernando, seu pai, mas acaba encontrando essa figura paterna no decorrer da jornada: ela não reflete sobre tê-lo encontrado, mas o leitor tem pistas textuais que o levam nessa direção.

Outra forma de categorizar as telemaquias que encontramos nos romances analisados diz respeito à *identificação do pai pelo filho que busca*. Em *Pedro Páramo*, *Demasiados héroes* e *Azul corvo*, ainda que os filhos não conheçam os pais, sua identidade é mais ou menos estabelecida desde o começo da narrativa. Não há, assim, mistério algum sobre essa paternidade, e a trama se desenrola, como na telemaquia original, em torno do paradeiro físico desse pai. São, assim, o que chamo de *telemaquias explícitas*. Já em *Galileia* e *La hora azul*, a identidade do pai é um motivo envolto de mistério. No primeiro caso, a telemaquia de *Galileia* envolve também um parricídio simbólico, enquanto a confirmação de que o Comandante Ormache é o pai de Miguel e a atitude de Adrián de olhar pelo meio-irmão redimem o pai, em *La hora azul*. Em ambos os casos, a despeito das diferenças, temos exemplos de *telemaquias ocultas*.

Podemos considerar também o *desejo do filho de encontrar o pai* como um termo descritor. As telemaquias, de quaisquer dos grupos anteriores, podem acontecer: a) pelo desejo do filho, cenário mais comum nos romances analisados; b) à revelia dele; ou c) contra sua vontade. São então telemaquias *positivas*, *neutras* ou *negativas*. Exemplo das últimas: Riobaldo não busca a identidade do pai biológico, Selorico Mendes e, quando lha revelam, ele abandona a fazenda. Adonias tampouco busca o pai, e quando Ismael e Davi retomam o assunto

do possível incesto, o primo reage de forma violenta — lembremos que este é o suposto motivo — a ofensa à honra da mãe — que leva Adonias a “matar” Ismael. Por outro lado, Juan Preciado e Mateo procuram seus pais biológicos (*positivas*), enquanto Vanja busca ativamente o pai biológico (*positiva*), mas não o faz com respeito ao pai circunstancial Fernando (*neutra*).

Por fim, o *resultado das telemaquias* também oferece variáveis. Nossa telemaquia base, a de Juan Preciado, é uma *telemaquia fracassada*, por motivos óbvios. Num primeiro momento da pesquisa, chegamos a pensar que esse padrão seria reiterado em outras obras, mas, na verdade, o aspecto trágico do destino dos telêmacos latino-americanos que analisamos estava relacionado a outro centro de gravidade: o cronotopo da casa. Assim, as outras telemaquias dividiram-se entre *bem-sucedidas* e *nulas*, segundo encontrar o pai impactasse ou não em sua jornada de integração.

De todas as subdivisões, no entanto, esta é a menos precisa, porque o sucesso ou o fracasso de Telêmaco nem sempre são fáceis de identificar. Por exemplo, a telemaquia simbólica de Lorenza, ao buscar o pai na luta política, adiando o luto, a nosso ver, é *fracassada*, pois a personagem, ao final do romance, embora pareça querer finalmente escrever sobre esse passado, não concretiza a ação. Já a decisão de seu filho Mateo em ficar com o pai deixa em suspenso a relação entre os dois, é um final aberto, como em alguns *Bildungsroman* femininos citados por Pinto (1990, passim), o que nos faz questionar: terá a telemaquia de Mateo resultado numa integração com o pai — *bem-sucedida* — ou numa ruptura com ele, mesmo tendo-o encontrado — *nula*? Por outro lado, como qualificar a telemaquia simbólica de Riobaldo por uma figura paterna? Ao tornar-se Urutú-Branco, ele supera o complexo de Telêmaco, assumindo a liderança do bando, tornando-se ele mesmo o *pai*. Ao mesmo tempo, é graças a essa superação que ele se torna responsável pelas ações que levarão Diadorim à morte, após a travessia do Liso do Sussuarão. Um resultado anularia o outro ou seriam complementares? Vanja encontra o pai biológico (telemaquia física, explícita, positiva, bem-sucedida), mas isso não tem grandes implicações em sua integração (*neutra*?). Enquanto a telemaquia simbólica, alegórica e neutra com respeito a Fernando ajuda-a a integrar-se, ainda que parcialmente (*bem-sucedida*?). A telemaquia oculta de Adonias resulta num parricídio simbólico, não concretizado no plano real, já que Raimundo Caetano segue vivo após sua saída de Galileia. Trata-se de uma telemaquia fracassada, neutra ou bem-sucedida? Difícil determinar. Talvez pouco importante, aliás, provando que minha incursão estruturalista, a essa altura, pode ajudar algumas almas inquietas e desejosas de encontrar uma ordem no caos, mas não responde a tudo.

Uma última palavra, sem pretender voltar às tipologias, sobre a personagem principal desta tese, que lhe empresta o título. Na verdade, quero falar menos sobre Telêmaco enquanto

personagem que como arquétipo. Associei, ao longo da tese, o arquétipo de Telêmaco ao do minotauro, na perspectiva de que os personagens que se aproximam dele tendem, ora a ocupar uma posição limítrofe entre a adesão e a refração ao patriarcado, ora a mudar de estatuto à medida que avançam em suas jornadas de integração/exclusão.

O que denominei como *complexo de Telêmaco* envolve a tomada de consciência do filho de que é propriedade submetida à figura de autoridade patriarcal a quem, mesmo assim, procura. Juan Preciado é prisioneiro dessa lógica ao não perceber que a demanda de Dolores Preciado estava impregnada de um desejo de reparação que não era seu. O desejo de Dolores é patriarcal. Os homens não são os únicos asseclas do patriarcado, naturalmente. A superação da axiologia pai-filho — ou, para sermos mais amplos, do polo dominante e do dominado — é a superação do complexo de Telêmaco, um movimento revolucionário em que repousa o vislumbre de um paradigma emergente, embora ainda utópico.

Assim, observando Telêmaco ainda como esse arquétipo que habita dois mundos, o mundo de transição, labirinto-Ruinamérica do minotauro, vemos que: Juan Preciado não pertence, *a priori*, a Comala, mas acaba devorado pelo passado amaldiçoado do lugar, como se uma memória geracional cobrasse seu preço e o obrigasse a voltar para purgar os pecados dos antigos habitantes; Adrián Ormache oscila entre um conservadorismo familiar hipócrita e uma consciência social contraditória; Riobaldo inicia sua jornada atravessado por signos do matriarcado, mas torna-se o Urutú-Branco, assume o domínio e precipita a tragédia; Adonias tenta afastar-se do mundo violento da Galileia, mas acaba ele mesmo repetindo os pecados de seus antepassados; Mateo critica a forma heroica como a mãe descreve o pai, mas ele mesmo o idealiza como tal e, ao final, deseja reconciliar-se com ele; André tenta vender-se como oprimido, mas é um predador, cúmplice e agente da violência patriarcal sobre Ana. De todos, como disse, Vanja parece o minotauro mais bem-resolvido: passa de hóspede e carona à anfitriã e condutora de seu destino, mas não opera seguindo o paradigma patriarcal, liberta-se e torna-se um *ser-sendo*.

Os telêmacos que encontrei, compreendidos como um arquétipo sem gênero definido, continuarão retornando a suas Ítacas, mas nem eles nem elas serão os mesmos a cada retorno: serão um espelho distorcido, mil vezes quebrado, mil vezes reconstruído — essa é a natureza da permanência, da manutenção do *status quo* de que pendente o pensamento patriarcal. Sem isso, não haveria justificativa para sua existência; sem isso, teria vencido Heráclito: tornar-se-ia o sempiterno processo de ser-sendo. Já não haveria uma única verdade, teríamos um caminho como o que leva a Comala, que “[s]ube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”. (Rulfo, 2018, p. 74)

De toda forma, essa tipologia abrange, de forma satisfatória — e possível — o cotejo das telemaquias analisadas. Não tenho dúvidas que é exequível, num novo escrutínio das obras ou de outras que poderiam entrar num *corpus* futuro, descobrir pequenas variações que implicariam em outros subtipos de telemaquias, mas estaríamos diante de um exagero. Poderíamos, inclusive, transformar essas informações numa tabela, a ser incluída como um apêndice — e espero com isso não dar ideias à banca avaliadora desta tese — mas seria igualmente um exagero, “pois é-me odioso como os portões do Hades aquele homem, que cedendo à pobreza conta histórias inventadas”.

7 ALTO MAR

Uma tese não se escreve em quatro ou cinco anos. Escreve-se por toda a vida. Ao dizê-lo, aponto menos para o fato de que os temas aqui tratados me assombrarão como os fantasmas de Comala, e mais para a verdade de que aquilo sobre o que discorri foi macerado em minha consciência e em meu inconsciente ao longo de toda minha formação, pelo menos nos últimos trinta anos. Como disse na introdução, os temas que rodeiam a tese já estavam em minha obra ficcional — continuam, como se verá no apêndice que incluo a seguir — e é provável que ainda continuarão. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que, em determinado momento, a tese decide por si só como deve terminar, assim como as personagens de um romance, muitas vezes, decidem o rumo que querem tomar. Por isso, à guisa de conclusão, queria finalizar com questões que ainda poderiam ser exploradas, mas que o escopo da tese e as circunstâncias vividas nos últimos anos — talvez os mais difíceis vividos pela humanidade em décadas — impediu de levarmos a cabo neste momento.

Arrisquei-me ao abrir, nesta tese, algumas frentes de batalha a partir de novos conceitos que, por sua natureza inovadora, precisam ser macerados pelo escrutínio dos pares. Não há navegação sem riscos. Mas saindo da metáfora náutica à bélica, conceitos abertos são flancos pelos quais recebemos, provavelmente, as piores estocadas. Mas como não pretendo ser um dos pretendentes de Ítaca, esclareço: os conceitos que trabalhamos foram surgindo ao longo do processo de escrita e, graças ao olhar da banca de qualificação — a quem agradeço imensamente as observações e indicações —, acabaram ganhando mais espaço no trabalho do que imaginava. Na verdade, tornaram-se instrumentos que articularam boa parte das análises e ajudaram-me a refletir sobre os temas, *topoi* e motivos que analisei nos romances. Refiro-me, especificamente, aos conceitos de *Ruinamérica* e do *minotauro*.

O primeiro surgiu como uma ideia difusa, mas após a qualificação desta tese acabou ganhando corpo na perspectiva de um cronotopo, ou seja, um *topos* em que confluem noções espaço-temporais que determinam a ação das personagens. Trata-se de um construto teórico volátil, neste momento, e será preciso observar até que ponto a precariedade, a fragmentação e a contradição presentes nos espaço-tempos ficcionais que analisei se reproduzem em outras produções latino-americanas. É algo que deve ser aprofundado em futuros trabalhos e que pode ser objeto de crítica posterior. Ítaca é uma festa.

O mesmo se aplica ao minotauro, que partiu do Astério de Borges e se tornou, para mim, um arquétipo com outras chaves de interpretação. Num primeiro momento, o arquétipo do minotauro, vacilante entre a refração e a adesão ao patriarcado, precário, contraditório e

fragmentado, acabava sendo uma antropomorfização grotesca da Ruinamérica e um reflexo também de Telêmaco. Foi preciso chegar a outro conceito para compreender melhor essa natureza ambígua do minotauro, e assim fui levado à necessidade de desenvolver o esboço do que chamei de *complexo de Telêmaco*. Nele, há ecos psicanalíticos, mas sua premissa é narrativa, e envolve as decisões das personagens e seus desdobramentos no confronto com figuras de autoridade que, ao mesmo tempo em que são objetos de desejo e procura, são opressores.

O último construto teórico, o do *cronotopo-Comala*, parte de um conceito cuja origem pode ser problemática ou mesmo anacrônica no cotejo do resto do referencial que utilizei. Mas o fiz consciente, porque os usos do conceito bakhtiniano do cronotopo que encontrei ao longo da pesquisa foram tão diversos que percebi quão produtiva foi a contribuição do russo, e quão aberta a revisitações. Apenas pela chave espaço-temporal fechada consegui encontrar a abertura de um caminho para compreender o quadrado estético formado por *Pedro Páramo*, *Lavoura arcaica*, *Galileia* e *Grande sertão: veredas*. Nesse sentido, o *cronotopo-Comala*, com seu caráter fechado, mítico e circular, potencializou o sentido trágico nas obras e confirmou a premissa de Eagleton (2003), da qual parti. Se o *cronotopo-Comala* pode ser replicado como instrumental teórico para outras obras, é um trabalho para o futuro. Talvez eu consiga comprová-lo ou não, mas seria muito mais interessante que outro comparatista o fizesse.

Por fim, assim como é possível enumerar os mortos da *Ilíada* — não tenho dúvidas de que algum maníaco já o fez —, ao final de uma tese há um cemitério de ideias abandonadas. Não vou listá-las. Já as esqueci e é bom que fiquem lá, nesse limbo teórico. Mas, por exemplo, ficaram de fora alguns livros que, depois de um interesse inicial, acabaram perdendo a razão de fazer parte da tripulação da nau que partiu de Ítaca para nunca mais voltar. Fico com a impressão que esses tripulantes podem ser encontrados em outros portos e tenho certeza de que haverá capitães ou capitãs que podem interessar-se em ter uma boa prosa com eles em seu convés. Por isso, registro sua memória de guerreiros caídos.

K, relato de uma busca (2011), de Bernardo Kucinski, e *Aparecida* (2015), de Marta Dillon ficaram para trás em algum porto. Ambas as narrativas oferecem a possibilidade de analisar o tema da busca não do pai, mas dos desaparecidos. Ambos romances dialogam com uma ideia inicial da tese que partia da imagem circular de Crises buscando sua filha ao começo da *Ilíada* e Príamo buscando o corpo de Heitor ao final (Lourenço, 2015, p. 75).

O narrador de Kucinski busca reencontrar os corpos da filha e do genro, mortos durante a ditadura civil-militar brasileira. Não precisa cruzar as linhas inimigas, mas o oceano da burocracia para compreender o que aconteceu a seus desaparecidos, contenda condenada ao

fracasso pela densidade da tessitura do aparato estatal, elaborado para triturar quaisquer esperanças de o indivíduo vencê-lo. Em *Aparecida*, é a filha que vai em busca do corpo da mãe. Militante da ong argentina HIJOS, que visa a reparação histórica dos crimes cometidos durante a última ditadura militar no país (1976-1983). A narrativa começa onde *K, relato de uma busca*, não termina: a personagem da filha recebe a notícia de que foi encontrado o corpo de sua mãe, desaparecida e assassinada em 1976, quando a filha tinha 10 anos.

Ambas as narrativas são atravessadas pela autoficção, aspecto que pensei analisar, mas com o qual realmente não quis me agarrar. Roubando uma frase de Vanja, de *Azul corvo*, as perguntas que eu tinha eram desertas, eram perguntas de passagem, nas quais eu optava por não residir. Mas ainda ressalto que em *Aparecida* temos uma variação muito rica da telemaquia, na qual *essa* Telêmaco tem motivações claramente opostas ao patriarcado: era a busca *pela mãe* morta pela ditadura. Já o romance de Kucinski revela como a cegueira do pai diante do sistema opressor é a falha trágica que o impedirá de ter sucesso em sua jornada e o afogará na culpa. Talvez não retorne aos portos onde ficaram, mas teóricos mais interessados na autoficção devem candidatar-se.

Mala onda (1991), do chileno Alberto Fuguet, também rendeu um capítulo que hoje repousa no cemitério dos excertos abandonados à espera de uma revista. Trata-se de um *Bildungsroman* que faz um elogio a outro *Bildungsroman*, *O apanhador do campo de centeio*, de Salinger, e que se passa durante o plebiscito chileno de 1981. Tratava-se de um *nóstos*, mas era um *nóstos* forçado, diluído, que não fazia mais sentido no corpo da tese, que foi obscurecido pela força dos outros romances de formação que tinha escolhido, ambos de autoria feminina, e que se revelaram mais interessantes enquanto objeto. Pesou também que antipatizei com *Zeitgeist* excessivamente neoliberal do protagonista do romance de Fuguet. São coisas que não se confessa a uma banca. Não sei quem reencontrará Fuguet, mas desejo sorte.

Outros encontros não chegaram a acontecer. Vi os tripulantes no cais, acenei, mas tive que partir. *Mapocho* (2002), de Nona Fernández, foi o que mais senti deixar para trás. Como o primeiro narrador de *Pedro Páramo*, a narradora Rucia, de *Mapocho*, está morta. Depois da morte de sua mãe, volta ao Chile para verter as cinzas dela no rio Mapocho. “Traigo las cenizas de mi madre en un ánfora pequeña” é quase uma reinvenção da primeira frase de *Pedro Páramo*. Se Comala é a cidade fantasma em que as almas dos antigos moradores purgam seus pecados, o rio Mapocho, fio condutor do romance, é um *topos* que evoca igualmente a morte e a memória. O romance problematiza a construção da memória nacional e da identidade, e oferece um contraponto com a obra de Fuguet, por permitir uma releitura da história por meio de vozes

subalternizadas. É um livro potente, de linguagem densa. Tenho certeza de que ainda encontrarei esse tripulante.

Dora sem véu (2018), de Ronaldo Correia de Brito, retoma o motivo da demanda do fantasma. A clara intertextualidade que o autor propõe com *Grande sertão: veredas* é era aprofundada na análise iniciada, bem como as vacilações da protagonista Francisca, o duplo de Telêmaco que, como Adrián de *La hora azul*, tenta atender os desígnios do pai em seu leito de morte. A narradora Francisca, como Adrián, também se mostra vacilante com respeito a sua integração ao discurso patriarcal, mas avaliamos como Ronaldo Correia de Brito consegue um resultado menos condescendente ou conciliatório com as elites do que o proposto por Cueto. Por uma questão formal e de simetria, no entanto, era preciso escolher entre este romance e *Galileia*. Mas ainda não acabei a história com a Francisca. Vamos ver quem a encontra antes do porto do Mucuripe.

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia (2018), do argentino Patricio Pron seria um grande contramestre. Trata-se de um *nóstos* e de uma telemaquia simbólica, em que o protagonista é um escritor jovem que retorna à Argentina porque seu pai, um jornalista, está morrendo. Há elementos que encontrei em outros romances do *corpus*, como segredos familiares, traumas políticos da ditadura e reelaboração das memórias. Tem o tom detetivesco de *La hora azul*, mas com um arranjo narrativo mais complexo. Outro tripulante que devo encontrar em algum porto.

Marrom e amarelo (2019), de Paulo Scott, envolve um *nóstos*. O protagonista Lourenço volta a Porto Alegre para ajudar o irmão a liberar a sobrinha, e esse retorno tem motivos que o aproximam de outras obras que analisei, além da questão racial, bastante explorada por sua fortuna crítica até agora. Abria flancos que eu precisaria fechar, deixava Ítaca à mercê de ataques teóricos, por isso acabou saindo da lista, mas é um livro poderoso, um tripulante que ainda quero ter em minha nau.

Sinto o mesmo por *A filha primitiva* (2022), de Vanessa Passos. Foi um tripulante que chegou totalmente preparado para a jornada, tinha tudo para render na análise: é uma história em que três gerações de mulheres são atravessadas pela violência patriarcal, pelo abandono, pela fé e pelo ceticismo. Como no romance de Scott, há também uma questão racial importante a ser tratada, além de ser um segundo exemplo de telemaquia com uma personagem feminina. Infelizmente, o barco já havia saído há tempos quando o livro foi lançado. Olhei pela luneta, quis voltar ao porto, mas não era mais possível. Uma análise comparativa entre *Azul corvo* e este livro paira no horizonte futuro. Mas, por enquanto, estou em alto mar.

REFERÊNCIAS

- ABBOUD, Marcella. “O mal em Lavoura Arcaica: os símbolos e a confissão” *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 9-29, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14374/9611>. Acesso em: 4 de ago. 2023.
- AGRAZ ORTIZ, Alba; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara. (orgs.) *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la edad Media al siglo XXI*. Madri: Biblioteca Nueva, 2017.
- ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. *Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile*. 2020. 300 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39381>. Acesso em 23 jun. 2023.
- ARGENTINA. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. *Ayúdanos a encontrarte: campaña internacional por el derecho a la identidad*. [s.l.], [s.d.] Disponível em: <https://www.cancilleria.gob.ar/es/encontrarte>
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal; Lídia Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, [s.d.].
- BACHELARD, *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHMANN, Theresa Katarina Sousa e Silva. *Luis González y González e Juan Rulfo: a história e a literatura como narrativas complementares para a compreensão de uma época*. 2010. 83 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7190>. Acesso em 23 jun. 2023.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Teoria do romance II: Formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BASÍLIO, Astier. “Um outro olhar sobre o Sertão.” *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 18 fev. 2009. Vida e Arte, p. 3.

BASTOS NETO, Adalberto. “O espaço, o tempo e o ser: uma análise cronotópica do romance *Galileia*.” *Estação Literária*. Londrina, v. 10A, p. 108-119, dez. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art8.pdf>. Acesso: 20 jan. 2022.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madri: Castalia Ediciones, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 1. Fatos e mitos. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERROA, Rei; María Ángeles Pérez López. (coord.) *El cuerpo hendido*. Poéticas de la m/p/aternidad. Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/> Acesso em: 13 jan. 2022

BONIFAZI, Anna. “Inquiring into *Nostos* and Its Cognates.” *American Journal of Philology*, vol. 130, pp. 481-510, n. 4, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/37962455/Inquiring_into_Nostos_and_its_cognates. Acesso: 22 set. 2021.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. (1951). In: *Borges esencial*. Barcelona: Penguin Random House, 2017. p. 393-395.

BORGES, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. (1944). In *Cuentos completos*. 2 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. p. 226-228.

BORGES, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. (1957) Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAUDEL, F. História e Ciências Sociais: a longa duração. *Revista de História*, [s. l.], v. 30, n. 62, pp. 261-294, 1965. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422>. Acesso em: 29 mai. 2023.

BRIGGMANN, Luísa Dornelles. “¿Te molesta mi amor?: algumas reflexões sobre casais militantes nas ditaduras do Brasil e do Chile (1964 – 1990)”. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 *Anais Eletrônicos...*, Florianópolis, 2021. Disponível em: https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1613668303_ARQUIVO_8ca77fb8aed3b8229178c7fe281db30d.pdf. Acesso em: 24 jun. 2023.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CAMACHO DELGADO, José Manuel. *Alonso Cueto y la novela de las víctimas*. In: *Caravelle*. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Toulouse. n. 86, 2006. pp. 247-264. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2006_num_86_1_2930. Acesso em 25 de jul. de 2023.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. (1949). São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11 ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CASTELLANOS, Jorge; Miguel A. MARTINEZ. “El Dictador Hispanoamericano Como Personaje Literario.” *Latin American Research Review*, [S.l.], vol. 16, no. 2, 1981, pp. 79–105. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2503126>. Acesso 15 de junho de 2023.

CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edição e notas de Francisco Rico. São Paulo: Santillana/ Real Academia Española/ Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edição do Instituto Cervantes, direção de Francisco Rico. Barcelona: Centro Virtual Cervantes/Crítica Barcelona, 1998. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>. Acesso em jul. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHURCH, Margaret. “The Theme of Return: The Nostos of ‘Ulysses.’” *College Literature*, vol. 3, no. 2, 1976, pp. 124–129. *JSTOR*, Disponível em: www.jstor.org/stable/25111126. Acesso em 4 dez. 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

CISNEROS, Virginia Zavala. “Sobre discriminación lingüística, el “terruqueo” y los grupos de poder en el Perú”. *La Mula*. [s.l.], 2020. Disponível em: <https://virginiazavala.lamula.pe/2020/05/13/castellanos-en-el-peru/virginiazavalac/>. Acesso: 25 de jul. 2023.

COSSE, Isabela. “Del matrimonio a la pareja: continuidades y rupturas en el modelo conyugal en Buenos Aires (1960-1975)”, *Anuario IEHS*, n. 23, 2008. pp. 431–458. Disponível em: [http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2008/Y%20Cosse%20Del%20matrimonio%20a%20la%20pareja%20continuidades%20y%20rupturas%20en%20el%20modelo%20conyugal%20en%20Buenos%20Aires%20\(1960-1975\).pdf](http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2008/Y%20Cosse%20Del%20matrimonio%20a%20la%20pareja%20continuidades%20y%20rupturas%20en%20el%20modelo%20conyugal%20en%20Buenos%20Aires%20(1960-1975).pdf). Acesso em 25 jul. 2023.

COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1. ed. Madrid: Luis Sánchez, 1611. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=K10MJdL7pGIC&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>. Acesso 4 out. 2020.

CUETO, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARÍO, Rubén. *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama. Edição de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

DEGREGORI, Carlos Iván. *El surgimiento del Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima: IEP, 2016.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, H. et al (org.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. Editora UNESP : São Paulo, 2009, p. 173–178.

- EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2003.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ÉSQUILO. *Oresteia*. Agamémnon, Coéforas, Euménides. Introdução, tradução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70: Lisboa, 2019.
- FERREIRA, António Mega. *Viagens à ficção hispano-americana*. 1 ed. Lisboa: Arranha-céus, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Forense-Universitária, 1986.
- FREYRE. *Introdução à história... sobrados e mucambos*. In: *Intérpretes do Brasil*. Coord. seleção e prefácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2002.
- FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUENTENEbro DE DIEGO, Filiberto; VALIENTE OTS, Carmen. “Nostalgia: A Conceptual History.” *History of Psychiatry*, 25, n. 4, p. 404–411, dez., 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0957154X14545290>. Acesso em set. 2021.
- GARCÍA-PEÑA, Lilia Leticia. “La encrucijada en Pedro Páramo de Juan Rulfo”. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. 18, 2015, pp. 129-143. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6301217> Acesso em: 6 de jul. 2022.
- GATTI, Ícaro Francesconi. *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05062013-112806/publico/2012_IcaroFrancesconiGatti_VCorr.pdf. Acesso em 22 set. 2021.
- GIELOW, Igor. Casa só com 'mãe e avó' é 'fábrica de desajustados' para tráfico, diz Mourão. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 17 set. 2018. Eleições 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/casa-so-com-mae-e-avo-e-fabrica-de-desajustados-para-trafico-diz-mourao.shtml>. Acesso em: 8 dez. 2019.
- GONZÁLEZ BOIXO, Juan Carlos. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. 2 ed. León: Universidad de León, 1984.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso — introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. In: *Poetics Today*, n. 29, vol. 1. Columbia: Duke University Press, 2008.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e apêndices Peter Jones. Introdução à edição de 1950 E. V. Rieu. 5 reimpressão. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2015.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e notas Bernard Knox. 8 reimpressão. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011.

- ISER, W. La Ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (Comp.). *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arcos, 1997. p. 43–65.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. Introdução de Declan Kiberd. In 1 ed. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEITE, Lygia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1993.
- LIBANORI, Evely Vânia. “Os espaços sagrados em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. *Fragmentos*. Revista de língua e literatura estrangeiras. n. 27. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.
- LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LOVELUCK, Juan. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. 2 ed. Barcelona: Taurus, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução: Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.
- MARQUES, G. *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo* [online]. São Paulo: Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. <https://books.scielo.org/id/j5fcv/pdf/marques-9788579831317-03.pdf>.
- MARTIN, Gerald. “A narrativa Latino-americana, c. 1920- c. 1990”. In: BETHELL, Leslie. (org.) *A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*. Vol. VIII. São Paulo: Edusp, 2011.
- MIRANDA, Wander Melo. *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: Cepe, 2019.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. (versão Kindle) São Paulo: Todavia, 2020.
- MÜLLER, Fernanda. “Males da casa em ‘Lavoura Arcaica’”. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 99-118, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n1p99>. Acesso em: 4 ago. de 2023.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. In *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 2015.
- PARTIDO COMUNISTA PERUANO. “Abajo la represión! Viva la revolución!” In: DEGREGORI, Carlos Iván. *El surgimiento del Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima: IEP, 2016.

PEIXOTO, Rodrigo Corrêa Diniz. “Memória social da Guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois.” *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 6, n. 3, p. 479-499, set.-dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/7yNB4vJFZrc5Qp5LWMGSnbp/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 de jul. 2023

PERU: ao menos 14 pessoas morrem em ataque atribuído ao Sendero Luminoso. *BBC News Brasil*, [s.l.], 25 de mai. de 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57236055>. Acesso em: 27 de jul. de 2023.

PINTO, Cristina Ferreira. *Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLASTINO, Carlos Alberto. “Do paradigma da dominação ao paradigma do cuidado”. *Divulgação em Saúde para Debate*. Londrina, n. 53, p. 25-40. Jan. 2016.

PLASTINO, Carlos Alberto. “Reflexões sobre uma concepção antropológica além do patriarcado”, com Carlos Plastino”. *Café Filosófico CPFL*. Palestra, vídeo, duração 1:37min. Campinas, 1 de setembro de 2017. Disponível em <https://vimeo.com/232548781>. Acesso jan. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

RESTREPO, Laura. *Demasiados héroes*. [s.l.]: Alfaguara, [2009?].

REXROTH, Kenneth. *Revisitar os clássicos*. Tradução de Maria João da Rocha Afonso. Lisboa: Antígona, 2020.

RIBEIRO, Renata Rocha. Memória e pós-memória ditatorial em *Azul corvo* e *Lengua madre*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. Circulação, tramas e sentidos na literatura. 1815, 2018, Uberlândia. *Anais eletrônicos...* Uberlândia: Abralic, 2018 pp. 545–560. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547475031.pdf. Acesso em 3 fev. 2022.

ROFFÉ, Reina. *Juan Rulfo*. Autobiografía armada. Barcelona: Montesinos, 1992.

ROUQUIÉ, Alain. Os militares na política latino-americana após 1930. In: BETHELL, Leslie. (org.) *História da América Latina*. A América Latina após 1930: estado e política. 1 ed. v. VI. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. (1956). 19 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. 31 ed. Edição, introdução e notas de Juan Carlos González Boixo. Madri: Cátedra, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre a ciência*. 5 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SHAKESPEARE, William. “Hamlet, prince of Denmark”. In *The illustrated Stratford Shakespeare*. Londres: Chancellor Press, 1984. p. 799-831

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Bom. Posboom. 11 ed. Posmodernismo. Madri: Cátedra, 2017.

- SILVA, Caio Pedrosa da. “*Soldados de Cristo Rey*”: representações da Cristera entre a historiografia e a literatura (México, 1930-2000) 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1341339>. Acesso em 21 jun. 2023.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VITAL, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo – 1874–2003*. Cidade do México: RM, 2004.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Estrutura mítica para escritores. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2015.
- WEITZDÖRFER, Ewald. “Alonso CUETO. 2005. La hora azul. Barcelona: Anagrama” (resenha). Alpha. n. 22, jul. 2006. Disponível em https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000100021. Acesso em: 25 de jul. 2023.