



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**Departamento de Letras e Artes**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**MARIA FERNANDA ARCANJO DE ALMEIDA**

**REPRESENTAÇÕES DOS ESPAÇOS RURAL E URBANO NA  
FICÇÃO DE ADONIAS FILHO**

Feira de Santana, Ba  
2014

**MARIA FERNANDA ARCANJO DE ALMEIDA**

**REPRESENTAÇÕES DOS ESPAÇOS RURAL E URBANO NA  
FICÇÃO DE ADONIAS FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários – PROGEL – da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

**Área de concentração:** Estudos Literários

**Linha de pesquisa:** Poéticas e narrativas modernas e contemporâneas

**Orientadora:** Profa. Dra. Rosana Maria Ribeiro Patrício

Feira de Santana, Ba  
2014

## Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

A449r Almeida, Maria Fernanda Arcanjo de  
Representações dos espaços rural e urbano na ficção de Adonias Filho  
/ Maria Fernanda Arcanjo de Almeida. – Feira de Santana, 2014.  
102 f.

Orientadora: Rosana Maria Ribeiro Patricio.

Mestrado (dissertação) – Universidade Estadual de Feira de Santana,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Literatura brasileira – Estudo e Crítica. 2. Espaços Urbanos e Rurais – Representação. 3. Adonias Filho – Crítica e Interpretação. I. Patricio, Rosana Maria Ribeiro, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

**MARIA FERNANDA ARCANJO DE ALMEIDA**

**REPRESENTAÇÕES DOS ESPAÇOS RURAL E URBANO NA  
FICÇÃO DE ADONIAS FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários – PROGEL – da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – como requisito para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 05 de maio de 2014

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Rosana Maria Ribeiro Patricio  
Orientadora

---

Profa. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl  
UEFS

---

Prof. Dr. Aurélio Gonçalves de Lacerda  
UFBA

Aos meus pais, meus arcanjos – Tania e Paulo –, por tudo.  
À minha irmã, Patricia, pelo companheirismo e por ter  
compartilhado comigo as dores e delícias da vida  
acadêmica.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, mais uma vez e sempre, por terem me apoiado e por terem compreendido a minha ausência durante os anos de vida acadêmica.

Às minhas irmãs, Patricia e Anita, por simplesmente existirem, pela alegria que me transmitem.

Aos meus familiares, em especial aos meus avós, Adelson e Egméa e aos meus primos, Neto e Murilo, pelo apoio e carinho.

Aos meus amigos do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários com quem eu tive a felicidade de compartilhar uma parte dessa caminhada. As “tiurias” que compartilhamos já fazem parte da minha história. São todos muito especiais para mim.

Aos amigos mais chegados, aos que sempre se fizeram presentes ainda que distantes, confortando-me e, principalmente, suportando-me. A estes dedico o meu agradecimento mais que sincero.

À Professora Doutora Rosana Maria Ribeiro Patrício, pela orientação pela solicitude, pelo diálogo, pela paciência infinda.

A todos os professores do PROGEL, mestres que jamais esquecerei, pois que nunca se limitaram a transmitir conteúdos, mas valores e vivências.

Aos funcionários do PROGEL, em especial à Dona Branca que, sempre muito gentil, buscava nos deixar a par de tudo.

Aos professores da banca, Alana Freitas e Aurélio Lacerda, que além de valiosas contribuições para o trabalho me ensinaram sobre delicadeza e humildade.

Por fim, a Capes, por ter financiado esta pesquisa.

A verdadeira viagem de descobrimento não  
consiste em procurar novas paisagens, mas  
em ter novos olhos.  
(Marcel Proust)

## RESUMO

O tema desta dissertação é a representação dos espaços rural e urbano em dois romances específicos do autor baiano Adonias Filho: *Corpo vivo*, publicado em 1962, e *O forte*, publicado em 1965. Partindo da constatação de que a obra do autor em questão permanece carente de estudos mais aprofundados, apesar da sua já atestada grandiosidade, busca-se, através da leitura do espaço, colocar luz sobre a sua novelística. A escolha da temática espacial deve-se a dois fatores: 1) tal temática, embora venha chamando atenção da crítica dos últimos anos, ainda é relegada a segundo plano, sobretudo se comparada a outros elementos da narrativa, como tempo e personagens; 2) nas narrativas adonianas o espaço exerce função primária, não se prestando a ser mero *décor*, pano de fundo para as ações, constituindo-se mesmo como uma espécie de personagem com força de ação suficiente para influir no destino dos seres das tramas. As modalidades de espaço escolhidas para figurar em tal estudo (rural e urbano), apesar de se apresentarem como as duas faces de uma mesma moeda, resguardam grandes diferenças entre si, tornando, deste modo, plausível a análise dos conflitos e tensões que subjazem os espaços das narrativas aqui examinadas. A pesquisa em questão é caracterizada como sendo de caráter qualitativo na qual foram utilizadas fontes escritas, sobretudo livros, revistas e documentos digitais. A interdisciplinaridade é outra marca do estudo em tela, posto que o espaço é uma categoria que permite a conjugação de várias áreas do saber. Deste modo, o escopo teórico apresentado é eclético e passa tanto pela Teoria da Literatura quanto por outros campos das ciências humanas, como a Geografia Cultural e a História.

**Palavras-chave:** Espaço. Rural. Urbano. Adonias Filho.

## ABSTRACT

This research has as theme the representation of rural and urban spaces in two specific novels of the author Adonias Filho: *Corpo vivo*, published in 1952, and *O forte*, published in 1962. Notably the work of the author in question remains devoid of further study, despite its greatness, quest through space's reading highlight his novelistic. The choice of space-themed is due to two factors: 1) such a thematic, although come calling critical attention in recent years, is still relegated to the background, especially when compared to other elements of the narrative, like time and personages; 2) In the adonianas narratives the space exerts primary function isn't just *décor*, backdrop for the actions, thus becoming like a kind of character with enough action's force to influence the fate of beings of wefts. The modalities of space chosen in such a study ( rural and urban) , despite present themselves like two sides of the same coin, consecrate great differences between them making thus plausible the analysis of conflicts and tensions that underlie the spaces of the narratives examined here. The research in question is characterized as qualitative in which written sources, especially books, journals and digital documents are used. The interdisciplinarity is another brand in present study, since space is a category that allows the combination of various areas of knowledge. Thus, the theoretical scope presented is eclectic and encompasses both literary theory as other fields of the humanities, like the cultural geography and history.

**Keywords:** Space. Rural. Urban. Adonias Filho.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	10
<b>2 ESPAÇO: UM TERMO, VÁRIAS ACEPÇÕES</b> .....	14
2.1 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO NA LITERATURA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....	15
2.2 ESPAÇO, LUGAR E PAISAGEM: APONTAMENTOS .....	21
2.3 O ESPAÇO FICCIONAL NA NOVELÍSTICA ADONIANA: MUITO ALÉM DE UM PALCO DE ACONTECIMENTOS .....	24
2.4 PARAGENS ADONIANAS: NOTAS PARA UMA CARTOGRAFIA .....	28
<b>3 REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DO ESPAÇO RURAL NO ROMANCE BRASILEIRO</b> .....	39
3.1 O MUNDO RURAL MULTIIFACETADO: <i>O QUINZE, VIDAS SECAS, SÃO BERNARDO, FOGO MORTO E TERRAS DO SEM FIM</i> .....	42
3.2 <i>CORPO VIVO</i> E AS BRENHAS DO CACAU: O ESPAÇO RURAL EM FOCO .....	52
3.3 DILAPIDAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ESPAÇO: ECOS DA ECOLOGIA EM <i>CORPO VIVO</i> .....	59
3.4 A RURALIDADE E O MITO DO PARAÍSO PERDIDO.....	65
<b>4 LENDO A CIDADE EM SUAS MÚLTIPLAS FACES: O ESPAÇO URBANO NA LITERATURA</b> .....	71
4.1 O CANTO E OS ENCANTOS DA CIDADE DE SALVADOR EM <i>O FORTE</i> .....	77
4.2 MONUMENTO ARQUITETÔNICO OU PONTE MNEMÔNICA? ESPAÇOS DE MEMÓRIA EM <i>O FORTE</i> .....	86
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma dissertação, posto que se configure como um trabalho acadêmico, exige de seu autor uma postura científica que se reflete no pretense distanciamento subjetivo do alvo de sua pesquisa. O envolvimento íntimo do pesquisador com o seu objeto de estudo é condenável, mas dificilmente alguém consegue não se enredar nas suas malhas, especialmente quando se trata de trabalhos na área da literatura. Elaborar uma dissertação é esquadrihar espaços desconhecidos e é, ao mesmo tempo, percorrer caminhos já visitados, olhando-os, porém, com olhos novidadeiros, perscrutadores, que transformam essa experiência em uma viagem (pelo espaço, pelo tempo), viagem da qual sempre saímos diferentes.

A primeira motivação para a pesquisa aqui apresentada surgiu a partir da percepção acerca do injustificado silêncio envolvendo a obra do autor baiano Adonias Filho. Ao contrário do que ocorre com o seu conterrâneo Jorge Amado, que é lido, relido e conclamado pelo público e por boa parte da crítica, Adonias Filho vem ocupando um papel de coadjuvante no cenário da literatura baiana, não obstante a grandiosidade de sua obra. Foi partindo desta constatação que enxergamos a necessidade de fazer uma releitura da obra deste autor sob o prisma da representação do espaço.

As obras de Adonias Filho são geograficamente demarcadas, tal demarcação fez parte do projeto literário do autor que, mesmo se preocupando em trazer ao palco de suas narrativas os problemas interiores do homem, jamais tirou os seus pés da terra. Representando o espaço em que nasceu e no qual passou boa parte da infância – o sul da Bahia –, retratando a capital baiana ou cidades africanas, Adonias Filho sempre deixou transparecer em suas obras a relação simbiótica entre espaço e personagens.

A apropriação do espaço pelos escritores brasileiros, sobretudo os romancistas, é uma constante desde o surgimento das primeiras narrativas de ficção no país. Essa espécie de “obsessão geográfica” – utilizando uma expressão de Antônio Dimas (1985, p. 10) – se justifica pelo anseio da criação de uma identidade nacional. Nada nos representaria melhor do que os nossos campos verdejantes, nossos bosques cheios de vida, nossas várzeas cheias de flores... Isto acontece primeiramente no pensamento romântico, claro, onde o espaço brasileiro foi mitificado e idealizado. Com os modernistas, sobretudo com os da 1ª e 2ª gerações, o desejo de revelar a “cara do Brasil” persistiu e os intelectuais de então passaram a percorrer o país apontando os seus problemas e descrevendo-os em suas obras. Com os escritores das gerações seguintes, essa ansiedade em criar uma identidade para a nação acabou

por arrefecer e o espaço ganhou uma conotação mais sutil, no entanto, ainda assim, sem perder a sua importância.

Não há dúvida de que o espaço é fundamental para o desenvolvimento pleno do ser humano e que este só existe “estando” em algum lugar. No âmbito literário, o espaço é um elemento de importância capital, sobretudo dentro das narrativas ficcionais. Entretanto, o estudo acerca de tal conceito tem sido relegado ao segundo plano no campo da teoria e crítica literárias. Na obra de Adonias Filho, autor contemplado pelo nosso estudo, o espaço, além de uma categoria estrutural, é também um grande articulador de sentidos, sendo possível através dele conhecer o todo da obra, uma vez que ele não se propõe a ser apenas um “palco de acontecimentos” ou mero acessório.

O espaço é, pois, uma categoria que exerce função axial na novelística adoniana. Em todos os seus romances, Adonias Filho deixa bastante evidente que o elemento espacial definitivamente faz parte da tessitura narrativa. Assim, tanto o espaço rural quanto o urbano – ambos com suas tensões, idealizações e contradições – são presença constante na obra do autor, que se revela um exímio construtor de romances modelares para o estudo do espaço. A partir disso, supõe-se que o autor cria espacialidades que, por si só, já são capazes de alojar múltiplos sentidos e que, na relação com outros aspectos da narrativa (narrador, personagem, tempo), conferem a máxima significação às obras.

Dentre os tantos métodos de abordagem da categoria espacial na literatura, optou-se nesta pesquisa por aquele que relaciona a categoria romanesca em questão com outras, levando em conta que uma obra é sempre uma estrutura monolítica cuja decomposição em partes se faz exclusivamente com vistas a uma melhor apreciação para seu estudo. Desse modo, não buscamos fazer uma topografia pura e simples dos romances, até porque os espaços sempre evocam muito mais do que sua geografia física, desnudando a geografia humana, psicológica, social etc.

A partir disso, elegeram-se dois espaços que, apesar de se apresentarem como as duas faces de uma mesma moeda, guardam grandes diferenças entre si: o espaço rural e o espaço urbano, descortinados no segundo e terceiro capítulos, respectivamente, a partir dos romances *Corpo vivo*, publicado em 1962, e *O forte*, de 1965.

O primeiro capítulo, intitulado “Espaço: um termo, várias acepções”, está reservado a desenvolver o arcabouço teórico sobre o conceito de espaço, tendo como parâmetro a concepção de alguns teóricos, especialmente aqueles das áreas sociais e humanas, como forma de identificar as principais características desta categoria e qual a sua abrangência no campo dos estudos literários. A partir dessa revisão teórica, torna-se possível perceber que, a

depende do enfoque, a categoria espacial pode assumir representações diferentes dentro da literatura. Assim, à guisa de exemplificação, quando os formalistas analisam uma obra literária atribuem pouca relevância ao espaço, uma vez que ele é visto como uma categoria empírica, de representação. As correntes sociológicas ou culturalistas, por outro lado, valorizam a perspectiva mimética e veem a arte como uma forma de representação da realidade, logo, para estes o espaço se apresenta como uma categoria imprescindível.

Sobre o conceito de representação, acentua-se que a obra literária não nos apresenta o real como o conhecemos, mas o transgride. Logo, não podemos considerar o espaço de uma obra como sendo somente espaço físico e sim como um amálgama que pode conter ou não a concretude espacial, além dos dados subjetivos e ficcionais do artista.

Ainda no primeiro capítulo, empreende-se uma reflexão sobre dois termos que, não raro, são usados como sinônimos para espaço: lugar e paisagem. Através das considerações de importantes autores da Geografia Cultural, intenta-se jogar uma luz sobre os termos, porém sem a intenção de enquadrá-los em definições reducionistas.

No segundo capítulo, “Representações estéticas do espaço rural no romance brasileiro”, procura-se fazer uma reflexão acerca do espaço rural no romance *Corpo vivo*, demonstrando como os sistemas econômicos que buscam o lucro são capazes de transformar o ambiente. Deste modo, as considerações aqui ensejadas gravitam em torno das perspectivas de dilapidação e conservação do espaço. Para problematizar o espaço rural na obra em questão, busca-se primeiro demonstrar como este espaço foi representado na literatura brasileira ao longo dos séculos e por diversos autores. Em seguida, através dos pressupostos da ecologia – que pode ser entendida, grosso modo, como a disciplina que estuda os seres vivos em sua relação com o ambiente, e da ecocrítica, o estudo da relação entre literatura e meio ambiente físico, – abre-se espaço para uma reflexão sobre como os homens se relacionam com a natureza. Por fim, aborda-se a existência de um espaço que se afigura como primordial dentro da narrativa adoniana: o espaço da montanha, prenhe de valores e significados, tão interferentes e determinantes do destino das personagens quanto a selva.

O terceiro capítulo, “Lendo a cidade em suas múltiplas faces: o espaço urbano na literatura”, é desenvolvido de maneira análoga ao segundo. Assim, inicialmente, são feitas reflexões acerca das imagens literárias urbanas de um modo mais geral, demonstrando os aspectos primordiais do discurso literário acerca da cidade, sobretudo a moderna; a seguir, analisa-se como o autor aqui focado representa uma cidade específica, a cidade de Salvador, abrangendo as tensões e conflitos que se desenrolam neste espaço cultural.

A representação da cidade é um mote para muitos escritores que, através de um olhar aguçado, tentam desvendá-la, lê-la e vivê-la, buscando os seus sentidos. Espaço de multiplicidade, ela pode representar tanto os ideais de desenvolvimento, *locus* de saber, de busca do conhecimento, como ser associada à desordem, ao desassossego, ao caos. O espaço urbano é capaz de expressar as contradições, tensões e conflitos dos indivíduos que nele vivem e isto, no âmbito da literatura, sobretudo, se torna um tema caro.

Posto isto, esta pesquisa justifica-se por procurar problematizar o papel desempenhado pelo espaço na obra literária – tema ainda pouco abordado pela crítica – apoiando-se em outras ciências, sobretudo na histórica e na geográfica. Além disso, realiza-se neste estudo uma releitura da obra de um autor importante na literatura brasileira e, contudo, de certa forma esquecido, tanto pela crítica como pelo público. Ademais, teorias que tocam em temáticas rurais e urbanas serão aqui apresentadas, a fim de ampliar o entendimento sobre a construção do espaço na obra adoniana. Dessa maneira, além de servir de aporte teórico para futuros estudos sobre o tema, esta pesquisa será de fundamental importância, uma vez que vislumbrará, para além dos aspectos formais das obras literárias, perspectivas sociais e culturais.

## 2 ESPAÇO: UM TERMO, VÁRIAS ACEPÇÕES

If it is not the world, it's what the world might be with a minor adjustment or two. According to some, this one of the main purposes of the fiction. (PYNCHON, apud, MORAES, 2009, p. 315) <sup>1</sup>.

O termo espaço é bastante heterogêneo e, a depender do contexto em que seja empregado, pode assumir diversas acepções. Assim, somente na literatura, por exemplo, podemos pensar tal categoria de vários modos: enquanto espaço físico ou geográfico, o espaço da linguagem ou o texto como espaço, o espaço social, o espaço psicológico, etc. Todos esses modos de se pensar o elemento espacial dentro da obra literária são importantes no sentido de se apresentarem como uma abertura a críticas cada vez mais fundamentadas. Por outro lado, o caráter multifacetado do elemento espaço acaba por ser uma questão problemática, uma vez que o conceito passa a assumir funções bastante diversas em contextos teóricos específicos.

Na introdução de *A poética do espaço*, Oziris Borges Filho (2009), aborda o fenômeno referente à significativa importância que o estudo do espaço vem ganhando desde a década de 1960 até os dias atuais. A Teoria da Literatura, a despeito de outras áreas, como a Geografia e a Arquitetura, passou a dar maior visibilidade ao exame de tal categoria e o resultado dessa atenção dada ao espaço foi a produção de mais textos, artigos e livros sobre o assunto.

Ainda segundo o autor supracitado, no seio da Teoria da Literatura surgiram seis linhas de pesquisa que procuram discutir as conjunturas da relação espaço-literatura. Essas linhas podem ser assim resumidas: 1) a linha que trata da forma espacial do texto literário; 2) a linha que busca uma abordagem temática do espaço; 3) a vertente estruturalista, que se ocupa da estrutura do texto; 4) o horizonte aberto por Mikhail Bakhtin que sugere a indissolubilidade entre espaço e tempo a partir de uma perspectiva social; 5) a linha que “[...] se refere à relação entre o espaço apresentado na obra e o espaço da leitura [...]” (BORGES FILHO, 2009, p. 5); e, por fim, 6) a linha que conjuga o espaço geográfico ocupado pelo escritor e o espaço representado na obra.

Terreno fértil para um sem-número de interpretações, a categoria espacial tanto pode ser vista através destas linhas de pesquisa que Oziris Borges Filho (2009) sugere, como a partir de outras não mencionadas. Distintas teorias do conhecimento conformam perspectivas variadas para a análise do objeto literário que tem como horizonte o espaço, daí a

---

<sup>1</sup> “Se não é o mundo, é o que o mundo poderia ser com um pequeno ajuste ou dois. Segundo alguns, esse é um dos principais objetivos da ficção”.

multiplicidade de metodologias em seu enfoque. Entretanto, embora haja uma pluralidade de perspectivas no que concerne ao estudo do espaço, sobretudo no âmbito literário, o espaço ainda tem sido relegado a um tratamento inferior se comparado a outros elementos ficcionais.

Partindo dessas considerações, e enxergando a necessidade de um maior interesse pelo estudo do espaço ficcional na literatura, já que todas as noções do ser humano estão impregnadas de concepções espaciais, empreender-se-á, neste capítulo, uma reflexão acerca de como a categoria espaço vem sendo tratada pela Teoria da Literatura. Discutiremos, também, qual a sua relação com conceitos que, por vezes, são tomados como seus sinônimos (lugar e paisagem), além de quais funções o espaço exerce na literatura de Adonias Filho, escritor baiano vinculado à 3ª geração do Modernismo brasileiro.

## 2.1 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO NA LITERATURA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

A literatura, enquanto arte da palavra, apresenta-se como representação do mundo, reprodução artística da realidade. Dessa maneira, como bem coloca Italo Calvino, “[...] jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (CALVINO, 1990, p. 59), ainda que entre ambos exista uma profunda relação, visto que através da literatura o homem é capaz de perceber a si e ao seu entorno e, se necessário, estabelecer mudanças para se melhorar e também melhorar o lugar onde vive.

O conceito de representação na literatura vem sendo discutido há bastante tempo, não apresentando, até hoje, um consenso entre os estudiosos. Todavia, tais discussões não serão levantadas nesta pesquisa, aventando-se apenas o que é basilar neste sentido: a obra literária não apresenta o real como o conhecemos, mas metamorfoseia-o. Por outro lado, não se deve entender a literatura como sendo isolada da realidade; ela remete ao real, mas é outra realidade, como Osman Lins (1976, p. 64) deixa claro ao tratar de espaço e tempo na ficção: “Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas”. Levando em consideração esta proposição, compreende-se que o espaço circunscrito em obras

literárias não corresponde exatamente ao espaço real, geográfico<sup>2</sup>, apresentando-se, de tal forma, como uma recriação ou uma invenção do mundo que nos cerca.

A narrativa literária edifica seu discurso tendo por base o factual, mas nessa construção outros elementos assomam para que ocorra uma plenitude do efeito estético. O principal elemento nessa conta é, sem dúvida, a capacidade do escritor de manejar a realidade, seja exteriorizando a sua subjetividade ou subjetivando o exterior. Sem a imaginação do autor, que através de um trabalho mimético elabora uma espécie de recriação dos acontecimentos, a literatura não alcançaria a potência de que nos fala Osman Lins. Em verdade, não fosse essa capacidade de transcender o real, transformando os fatos em matéria prima para uma visão diferenciada do mundo, a literatura em nada se diferenciaria da história.

A representação da realidade e do espaço tem no romance um local privilegiado entre os gêneros literários, pois o romance comporta um maior nível de aproximação com o real. Segundo Massaud Moisés (1997), é função do romance “[...] apresentar uma visão global do mundo. Sua faculdade essencial consiste em recriar a realidade; não a fotografa, recompõe-na; não demonstra ou reduplica, reconstrói o fluxo da existência com meios próprios, de acordo com uma concepção peculiar, única, original” (MOISES, 1997, p. 165). Em *Teoria do romance*, Schüller (1989) mostra a trajetória do romance ao longo dos séculos a fim de provar que, indo de encontro ao que muitos afirmam, o gênero não chegou ao fim, pelo contrário, continua vivo, conquistando cada vez mais leitores à medida que é capaz de se recriar, dessa forma, o autor sustenta que:

O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopéia (*sic*) não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopéia (*sic*) se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo (SCHÜLER, 1989, p. 9).

Através de categorias imprescindíveis para a compreensão do texto romanesco, o autor mostra a capacidade que o romance possui de se revigorar. Assim, Schüller (1989) traz à baila algumas considerações acerca de narrador, personagens, tempo e, também, sobre a categoria privilegiada neste estudo, o espaço.

---

<sup>2</sup> Nesta pesquisa a ênfase recairá, por vezes, no espaço físico, visto que fazia parte do projeto literário de Adonias Filho criar romances geográfica e regionalmente marcados, como acentua Araújo (1999), mas levando-se sempre em consideração que tal espaço é uma representação.

Não obstante, ao tratar do espaço, o referido autor o faz de maneira bastante diferenciada: dialogando com alguns romances e demonstrando como o espaço é construído na modernidade. Assim, há uma ênfase nos conflitos existentes entre determinadas regiões, sobretudo regiões do Brasil que, segundo Schüller (1989), acontecem devido ao fato de os ficcionistas brasileiros terem interesse especial sobre tal categoria, uma vez que “[...] nosso romance, desenvolvendo-se depois da independência, comprometeu-se ideologicamente com a defesa da autonomia contra a antiga metrópole” (SCHÜLER, 1989, p. 61). Schüller (1989) assevera, contudo, que o romancista em seu fazer ficcional não deve se prender a localismos redutores, fazendo a mera transcrição dos espaços reais, mas se preocupar em reelaborar imagens, dar sentido novo à tessitura do real.

Em termos de literatura nacional existem inúmeros exemplos de obras que trazem representações espaciais preñhes de efeitos e sentidos. Assim, podemos pensar no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, no qual o sertão e suas secas constantes promovem uma série de implicações na vida das personagens, podendo ser considerado, inclusive, o antagonista da trama. Outro espaço sertanejo que ganhou destaque nas nossas letras e que cumpre função axial do ponto vista da narrativa é o grande sertão mineiro, labiríntico, que envolve as personagens num espaço mítico, aparentemente real, e que João Guimarães Rosa expõe aos olhos do leitor em uma de suas obras-primas: *Grande sertão: veredas*. Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector apresenta-nos Macabéa, uma alagoana completamente alienada que sai de sua cidade natal para trabalhar no Rio de Janeiro. Grande parte dos estudos acerca desta obra aponta o espaço “externo” como irrelevante, sendo o interior das personagens o grande foco de interesse. Entretanto, uma leitura mais atenta da relação entre espaço e personagem deixa claro o quanto a primeira categoria é capaz de influir sobre a segunda. O Rio de Janeiro representado por Clarice Lispector em *A hora da estrela* acaba obliterando Macabéa, que se torna apenas mais um ser no meio da multidão caótica e desordenada.

Durante muito tempo o espaço ficcional foi entendido como simples acessório da narração literária, mero *décor* no qual as ações romanescas transcorriam, mas que, todavia, não exercia grande significação. É acerca da pouca importância dada pela crítica ao estudo do espaço no romance que Antônio Dimas (1985) discorre em seu livro *Espaço e Romance*, assim: “No quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1985, p. 6). Dimas (1985) acentua ainda que o espaço, no âmbito da obra literária, configura-se como uma “armadilha virtual” do texto, podendo, dessa forma, aparecer diluído ou possuir *status* primordial na trama,

cabendo ao leitor desvendar onde se passa determinada ação narrativa, quais os ingredientes do espaço em questão e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo. Outro ponto que merece destaque na obra supracitada é o tipo de análise que o teórico sugere: segundo Dimas (1985), as análises que captam os aspectos espaciais de forma retratística em nada acrescentam à crítica literária, sendo de maior proveito os estudos interpretativos que fazem a correlação entre o espaço e outros elementos constituintes da narrativa.

De maneira análoga a Antônio Dimas, outro brasileiro contribuiu sobremodo para a valorização da categoria espaço no romance. Este estudioso foi Osman Lins (1976), através de sua tese de doutoramento, também publicada em livro, intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

Dedicando os três primeiros capítulos do seu estudo a apresentar Lima Barreto e as características de sua obra, é somente a partir do Capítulo IV que o autor começa a discorrer realmente sobre o espaço, dando ao leitor um rico material para reflexão sobre o tema. No capítulo “Espaço romanesco: conceito e possibilidades”, Osman Lins (1976) busca fazer uma introdução teórica do conceito e das implicações da categoria espaço sem, contudo, cair no abismo das classificações enquadrantes. Ressaltando a todo o momento que o romance não se constitui de partes, mas é uma estrutura coesa, Lins (1976) mostra que o estudo do espaço não pode ser dissociado do estudo de outros elementos que compõem a narrativa (tempo, personagens, narrador), ainda que, por vezes, seja necessária a sublevação de uma categoria em relação às outras, como fica claro no excerto que segue: “Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se como, se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles” (LINS, 1976. p. 63-64). Tal interligação entre as partes constituintes da narrativa serão vistas também nos estudos de Mikhail Bakhtin, que sugere uma perspectiva cronotópica em que tempo e espaço acabam por se fundir.

Alguns autores, diferentemente de Osman Lins e de Bakhtin, adotaram uma postura mais ontológica para o estudo do espaço em obras literárias. É o caso de Gaston Bachelard que, em *A poética do espaço*, busca através da fenomenologia – método que trata dos

fenômenos perceptíveis, dos fenômenos puros<sup>3</sup> – analisar a imaginação poética e criadora a partir de imagens do espaço em sua relação com valores humanos. Daí o filósofo francês se referir à topofilia, ou seja, às imagens do espaço feliz, e à intimidade com o espaço. Partindo de espaços íntimos como a casa, o quarto, o porão, o sótão, os cantos, etc., o autor traz conceitos que enriquecem sobremaneira o arcabouço teórico sobre a temática espacial. Assim acontece, por exemplo, com a concepção bachelardiana de topoanálise, que sugere “[...] o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima [...]” (BACHELARD, 1978, p. 202). Em sentido lato, a topoanálise pode ser compreendida como o estudo de qualquer espaço contido em obras literárias.

Em uma linha de estudo que conjuga perspectivas espaciais e temporais, Mikhail Bakhtin traz à baila uma importante teoria para as reflexões acerca do romance e de suas partes constituintes. Tomando de empréstimo das ciências exatas o termo *cronotopo*, o historiador da literatura e filólogo soviético fala da interligação entre duas categorias que, a seu ver, são de fundamental relevância para a teoria do romance, assim:

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre fundamentalmente é cronotópica (BAKHTIN, 1993, p. 211).

A partir do fragmento destacado, e do título do capítulo em que esse excerto se encontra (“Formas de tempo e de cronotopo no romance”), é possível perceber a primazia que Bakhtin atribuiu ao elemento “tempo” no estudo da narrativa. Assim como este autor, boa parte da crítica literária se dedicou, durante largo período e com bastante afinco, à ordem temporal, ainda que existisse a noção de que a separação dos termos é impensável já que,

---

<sup>3</sup> Terry Eagleton, no livro *Teoria da literatura: uma introdução* (1997), descreve de forma sucinta esse método denominado fenomenologia, destacando como principal cultor de tal expediente o filósofo alemão Edmund Husserl que, em um contexto de crise ideológica na Europa, buscou lançar as bases para uma ciência que excluísse tudo o que não fosse imanente à consciência. No âmbito literário, a fenomenologia exerceu influência sobre os formalistas russos e sobre a escola crítica de Genebra, da qual faziam parte estudiosos como Georges Poulet, Jean Staronbinski, Jean Rousset, Jean Pierre Richard e Emil Staiger. Eagleton (1997) fala ainda da crítica fenomenológica, que era a tentativa de se aplicar o método às obras literárias. Assim, “A crítica fenomenológica visa a uma leitura totalmente imanente do texto, absolutamente imune a qualquer coisa fora dele. O próprio texto é reduzido a uma pura materialização da consciência do autor: todos os seus aspectos estilísticos e semânticos são percebidos como partes orgânicas de um todo complexo, do qual a essência unificadora é a mente do autor” (EAGLETON, 1997, p. 81).

como afirma Moisés (1997, p. 186), “[...] todo espaço se vincula ao tempo que nele transcorre”.

Para Foucault (2006), a tendência ao historicismo foi uma obsessão do século XIX que acabou por se obliterar no século seguinte, dando lugar às reflexões de ordem espacial. Assim, haveria ocorrido uma guinada epistemológica que colocou o espaço em maior evidência em vários campos da ciência. A sobreposição da categoria espaço sobre a categoria tempo nos estudos literários está ligada ao advento de escolas de pensamento, como a Desconstrução, os Estudos Culturais e a Estética da recepção, que atribuem à esfera espacial lugar privilegiado na arena literária<sup>4</sup>. Não obstante, o que se percebe hoje, em pleno século XXI, é que boa parte da crítica literária ainda opta por fazer análises eminentemente temporais em detrimento daquelas que investiguem as construções espaciais, ou ainda espaço-temporais, das obras.

Assumir que o espaço pode ter importância capital no desenvolvimento das narrativas é um dos primeiros passos para que haja maior interesse pela investigação desse aspecto nos estudos literários. É neste sentido que alguns estudiosos vêm argumentando ultimamente, a fim de dar maior visibilidade ao estudo do espaço ficcional na literatura. Dessa maneira, pode-se destacar um artigo de Marisa Martins Gama Khalil (2010), onde a autora, de maneira bastante perspicaz, demonstra como, partindo da perspectiva espacial, é possível alcançar um maior conhecimento da linguagem. Como escopo teórico, Khalil (2010) utiliza as reflexões de Foucault para quem o “ser” da linguagem é espacial. Além disso, a partir do referido artigo, abre-se ao leitor a possibilidade de compreender a posição ocupada pelo espaço nos estudos literários, uma vez que a autora consegue organizar uma série de conceituações que foram sendo utilizadas ao largo do desenvolvimento desses estudos.

Chegando ainda mais longe em sua adução de argumentos, Santos e Oliveira (2001) defendem que o espaço seja *percebido* pelo leitor de uma maneira diversa da que as pessoas estão acostumadas a concebê-lo. Assim, o espaço, que para estes teóricos pode ser definido como um conjunto variável de relações (uma personagem é fixada a partir de sua relação com um espaço físico, com relação a outras personagens, com relação a sua própria personalidade), não deve ser apreendido somente a partir de nossos sentidos, sobretudo da visão. Para ler o espaço de uma obra literária é necessário que o indivíduo se dispa das concepções reducionistas que tendem a vincular a categoria espacial à geografia física:

---

<sup>4</sup> Luís Alberto Brandão, no artigo “Cultura e espaço”, discute como esta categoria foi representada pelas correntes de maior repercussão crítica no século XX. O artigo referido encontra-se disponível no endereço: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50013/54145>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

No momento de leitura de uma narrativa literária transplantamos, para o texto, essa nossa tendência. Sim, sabemos que se trata de um universo ficcional, mas tentamos identificar espaços que sejam concretos para os seres que habitam tal universo. A literatura, entretanto, propõe que se questione a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaço – comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, etc. Melhor dizendo: a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação direta, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68-69, grifo dos autores).

Assim como os autores supracitados, acreditamos que em literatura as questões concernentes ao espaço não devem ser reduzidas à mera descrição de ambientes. Contudo, é indubitável que os autores brasileiros se inquietaram, e ainda se inquietam, sobretudo, com o espaço físico circundante. Daí que as considerações seguintes versarão sobre estes espaços, acentuando-se a imbricação entre a Geografia e a Literatura, demonstrando como tal interligação contribui para o conhecimento de espaços reais e simbólicos.

## 2.2 ESPAÇO, LUGAR E PAISAGEM: APONTAMENTOS

Ao falar de espaço, não se pode deixar de fazer a relação com um termo que, por vezes, acaba sendo tomado por seu sinônimo: o lugar. É comum, sobretudo em Geografia e na Literatura, fazer uso de ambos os vocábulos para referir-se à representação de um espaço geográfico qualquer, entretanto, no entender de alguns autores, existem diferenças entre estes dois conceitos.

Na obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, Yi Fu Tuan (1983) trata destes dois termos, extremamente familiares a todos, mas que ainda geram muitas dúvidas e discussões. Assim, partindo da perspectiva da experiência humana – como fica claro no título –, o autor focaliza nessas duas categorias que se encontram intimamente relacionadas, mas que, segundo ele, absolutamente não significam a mesma coisa. O espaço, segundo Yi Fu Tuan (1983), evoca liberdade e tem um sentido de amplitude, ao passo que o lugar se relaciona à segurança. Dessa forma, o espaço seria uma noção mais abstrata, e o lugar, por sua vez, se ligaria ao valor que o ser humano atribui a ele. Assim, para Tuan (1983), espaço e lugar:

[...] são termos familiares que indicam experiências em comum. O espaço é mais abstrato do que o lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. As idéias (*sic*) de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 6).

As considerações de Yi Fu Tuan (1983), ainda que aparentemente muito ligadas à Geografia, são de fundamental importância no âmbito da literatura, uma vez que ele parte da perspectiva ontológica, na qual estão presentes o sentimento, a intuição e a subjetividade para analisar de que maneira as pessoas atribuem significado e organizam o espaço e o lugar. Além disso, esses dois não são tidos apenas como algo externo ou matéria inerte que só existem para conter coisas e pessoas. Espaço e lugar são construtos sociais, elementos que fazem parte da sociedade e que podem ser extremamente importantes para um maior entendimento da riqueza e da complexidade dessa sociedade.

O termo paisagem, assim como os vocábulos espaço e lugar, é bastante comum a todos e, como aqueles, também costuma causar polêmicas. A discussão acerca do conceito de paisagem é antiga e sempre suscitou múltiplas abordagens, tanto nos estudos geográficos, como em outras ciências humanas, a exemplo da Antropologia, da Sociologia, da História e da Crítica Literária. A maioria dos estudiosos da paisagem, entretanto, consentem quanto ao fato de que tal conceito surgiu por volta do século XVI, no Renascimento, momento em que o homem começa a se afastar da natureza, passando a vê-la como algo passível de mudança, de transformação. Assim, ainda que a paisagem, como algo material, já existisse desde os primórdios da humanidade, ela só passa a ser vista enquanto representação a partir desse período histórico.

O termo paisagem é extremamente polissêmico dando margem a interpretações que vão do senso comum aos estudos científicos. Michel Collot (2012), no artigo “Pontos de vista sobre a percepção de paisagens”, traz duas definições dicionarísticas para a palavra, sendo que em ambas aparece a questão do olhar, do aspecto visível. Destarte, a paisagem se define, inicialmente, como espaço percebido. Entretanto, enquanto construção simbólica, a paisagem não pode ser determinada apenas por um único dado sensorial; ela se constitui pelo recebimento de vários dados sensoriais e pela organização desses dados em forma de sentido. Contribuem ainda para a definição da paisagem outros aspectos, como o ponto de vista, a ideia de parte e a ideia de conjunto, minuciosamente assinalados por Collot (2012).

Nesta pesquisa, optamos por conceituar a paisagem como o momento em que o espaço se fixa no imaginário de quem a percebe, do mesmo modo que em uma fotografia. A fotografia, assim como a paisagem percebida, pressupõe alguém por detrás das lentes, logo, a paisagem é uma representação subjetiva, tanto porque envolve o ponto de vista de quem a produz como de quem a recebe através dos sentidos.

A trajetória do conceito da paisagem não é homogênea surgindo diversas abordagens ao longo dos séculos. Uma sistematização, contudo, se faz necessária. Dessa maneira, servimo-nos aqui da periodização feita por Corrêa (2012) no percurso dos estudos sobre a paisagem. Segundo o autor, esses estudos podem ser divididos em três grandes períodos: a) o período que se estende do final do século XIX até 1940, quando a paisagem é analisada a partir de sua gênese e morfologia, apresentando-se como resultado da transformação da paisagem natural por um dado grupo cultural; b) o período que vai de 1940 até 1970, caracterizado por uma diminuição do interesse pela paisagem como objeto de estudo por causa das mudanças provocadas no espaço pela Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, o interesse dos geógrafos se volta para as análises regionais e para o processo de desenvolvimento; c) de 1970 até a atualidade há o ressurgimento de interesse pela paisagem como objeto de estudo, uma vez que o debate em torno das questões ecológicas se torna mais intenso e a perspectiva cultural volta a fazer parte dos estudos geográficos.

No âmbito da geografia cultural, o conceito de paisagem se atrela ao de cultura. Por representar uma construção social, a paisagem não pode ser vista como mero objeto de observação em que o homem não exerce influência ou pela qual não se deixa influenciar:

Hoje, a idéia (*sic*) da paisagem merece mais atenção pela avaliação ambiental e estética. Neste sentido, depende muito da cultura das pessoas que a percebem e a constroem. Ela é, assim, um produto cultural resultado do meio ambiente sob ação da atividade humana.

O aspecto cultural tem desempenhado um papel importante na determinação do comportamento das pessoas em relação ao ambiente. Determinadas paisagens apresentam, na sua configuração, marcas culturais e recebem, assim, uma identidade típica. A problemática ambiental moderna está ligada à questão cultural e leva em consideração a ação diferenciada do homem na paisagem. Desta forma, a transformação da paisagem pelo homem representa um dos elementos principais na sua formação (SCHIER, 2003, p. 80).

Ainda no que diz respeito ao entrelaçamento entre paisagem e sociedade/cultura, é importante destacar as contribuições de Gandy (2004). A abordagem deste teórico sugere uma interdisciplinaridade na pesquisa sobre paisagem, enfocando, sobretudo, as questões estéticas

e as ideologias que permeiam essas concepções. Dessa maneira, “[...] a paisagem é, por essência, política: toda mudança social constitui, na verdade, um desafio às concepções preexistentes da natureza e às suas representações simbólicas na paisagem” (GANDY, 2004, p. 80). Destaca-se ainda o fato de a paisagem se apresentar como lugar simbólico, capaz de influenciar a imaginação humana, funcionando como fator que determina as práticas sociais e culturais de dadas sociedades. Destarte, a representação da paisagem enquanto fenômeno social revela a sua importância, pois, confere ao espaço significados ideológicos, políticos e culturais dos grupos nos quais ela aparece.

### 2.3 O ESPAÇO FICCIONAL NA NOVELÍSTICA ADONIANA: MUITO ALÉM DE UM PALCO DE ACONTECIMENTOS

Adonias Aguiar Filho, escritor baiano nascido na cidade de Itajuípe, em 27 de novembro de 1915, é, ao lado de Jorge Amado, um dos principais cantores das aventuras vividas pelos trabalhadores, jagunços e coronéis das terras do sul da Bahia, à época do cultivo do cacau. Muito menos reconhecido do que o autor de *Gabriela, cravo e canela*, Adonias Filho é dono de uma prosa que alia violência e tragicidade a um lirismo pungente, de forma poucas vezes vista na história da literatura brasileira, ou, no dizer de Dias Gomes: “Adonias Filho é o criador de um mundo trágico e bárbaro, de mistério, de violência, varrido por um sopro de poesia”.<sup>5</sup> Outra característica da obra adoniana é a sondagem psicológica, o que tem feito com que os críticos o considerem como autor “metafísico” e “apolítico”, pouco preocupado em refletir a sociedade em que estava inserido. Assim, Thereza Domingues (2006, p. 29) atribui à obra de Adonias Filho as características que este, enquanto crítico, havia atribuído a de Cornélio Pena:

À narrativa adoniana cabe o que o próprio autor, como crítico, atribuiu à obra de Cornélio Pena, ao afirmar que este não trabalhava a saga popular, não fazia novela de costume nem crítica social em seus romances, mas tinha, a despeito de tudo, presença marcante no quadro da ficção brasileira, pois, “recluso em sua própria obra, com possíveis aproximações na moderna ficção européia (*sic*) não é um herdeiro. Partindo de si mesmo, não permitindo o menor desvio e a mais leve incisão é, por assim dizer, um ficcionista sem contatos” (ADONIAS FILHO, 1986).

<sup>5</sup> Fragmento retirado do texto que se encontra no site <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=454&sid=231>>, Acesso em: 13 ago. 2012.

Segundo Thereza Domingues (2006), Adonias Filho foi um escritor visionário, pois logrou construir uma obra singular tanto em termos de forma quanto em termos de conteúdo. Assim como a autora, acreditamos ser inatacável a força criadora da ficção adoniana, todavia, considerar uma obra artística como livre de influências ou de contatos é demasiado perigoso, visto que, direta ou indiretamente, os artistas refletem concepções filosóficas, políticas, sociológicas e ideológicas em suas produções. “Daí que a obra de arte também é um documento crítico da época do artista, quer êle (*sic*) professe ideologias ou faça partidarismo político. A obra de arte é ‘participante’ a despeito das circunstâncias sociais e políticas do artista” (BRASIL, 1969, p. 19). As criações, especialmente as de natureza literária, expressam quase sempre uma visão de mundo, ainda que esta não esteja totalmente de acordo com a realidade.

Feitas estas considerações, assevera-se que a ficção adoniana se estabelece como um marco no panorama da literatura brasileira, trazendo à baila uma visão mais artística da realidade nacional. Se os romancistas da década de 1930 – período anterior à escrita de Adonias Filho e de outros autores, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa – estavam assaz preocupados com os problemas exteriores e com o quanto estes problemas poderiam condicionar o homem, a geração a qual Adonias Filho pertenceu soube, além de representar tais questões, acrescentar em seus textos as temáticas de ordem ontológica que eram exploradas através de uma prosa artesanalmente trabalhada. Deste modo, acerca dessas características na obra do autor de *Corpo vivo*, Assis Brasil (1969, p. 16) comenta: “Adonias Filho, numa faixa que vem dos clássicos portugueses (*sic*) e desemboca em Graciliano Ramos, foi precisamente aquele escritor que veio desnortear os críticos para quem as classificações de ‘regional’ e ‘psicológico’ ainda servem de orientação para as suas ‘surradas’ histórias literárias”. Assim, o tratamento estético dado por Adonias Filho às suas obras causou certo estranhamento ao público e a crítica.

No livro *Adonias Filho: representação épica da forma dramática*, Maria da Conceição Paranhos (1990) brinda os seus leitores com algumas considerações acerca do fazer literário do romancista grapiúna<sup>6</sup>. Analisando determinados aspectos fundamentais da forma ficcional denominada romance, a autora insere o ficcionista baiano no rol de escritores que se debruçaram no território das descobertas formais. Assim, o processo de criação do romance se estabelece, também, como uma das preocupações do romancista. Além disso, numa

---

<sup>6</sup> O termo grapiúna referia-se, precipuamente, aos nativos de Itabuna, cidade localizada no sul da Bahia. Com o passar do tempo passou a designar não só os itabunenses, mas todos os que chegavam àquela região e enriqueciam com o plantio do cacau. É comum falar-se também da Literatura Grapiúna, fazendo-se referência aos escritores que nasceram em Itabuna e regiões circunvizinhas.

classificação que diferencia “romance moderno” de “romance”, Paranhos (1990, p. 13) assinala que Adonias Filho faz parte da “[...] família dos grandes romancistas que herdaram a tradição da mitologia clássica, embora incorpore as convenções com que lida as técnicas e inovações formais dos séculos XIX e XX”. Dessa forma, a carga simbólica, advinda, sobretudo, da mitologia clássica, será recorrente na literatura do autor de *Os servos da morte*, justificando-se, inclusive, os seus cenários míticos e fabulosos.

Além da mitologia clássica, Adonias Filho utiliza como matéria de suas narrativas outras heranças, deixando entrever um diálogo entre culturas diversas, como assevera Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo (1999), na obra *Palavras de deuses, memória de homens: diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho*. Segundo essa autora, a ficção adoniana é repleta de diálogos interculturais “[...] de que participam a tradição grega, a judaico-cristã e a cultura brasileira, vista esta última por Adonias como produto das contribuições africana e indígena, a que se mesclam elementos populares” (ARAÚJO, 1999, p. 17). Afora isto, a novelística do autor baiano é marcada, ainda de acordo com Araújo (1999), por dois símbolos primordiais: o sagrado, que corresponderia à palavra dos deuses, e a tradição oral e laica, ligada à memória dos homens. Assim, fez parte do projeto literário adoniano trazer para a sua ficção, além de elementos de culturas distantes no tempo e no espaço, as histórias da coletividade em que ele estava inserido.

Tematizar as histórias do povo grapiúna, sua cultura, sua relação com a terra e com outros homens, constituiu-se como uma importante diligência para Adonias Filho que, assim como Jorge Amado, pintou a paisagem da “civilização do cacau”, entretanto, com tons de sangue e tragédia:

Os autores procuraram cada um ao seu modo, registrar as questões concernentes à formação da sociedade cacauzeira [...] foram homens de seu tempo e galvanizaram as imagens que lhes interessavam na construção de uma argumentação sobre aqueles problemas. [...] Adonias Filho quis que prevalecesse a autoimagem do escritor interessado na arte, nas questões sociais e no homem, jamais a imagem do autor de tese política. Inversamente, para Jorge Amado, interessava a autoimagem do escritor combativo pela causa comunista e que denunciava os problemas e injustiças da realidade social brasileira no sentido de despertar a consciência dos homens e incentivá-los na direção de uma revolução libertadora (DANTAS 2010, f. 100).

Criado nas brenhas do cacau, e tendo visto o crescimento e desenvolvimento daquela região, Adonias Filho não poderia deixar de eternizar em sua literatura essa gente grapiúna

que, ao custo de muito sangue e suor, fez nascer uma civilização: a civilização do cacau. Simões (1996) relaciona as vivências de Adonias Filho ao seu fazer ficcional, afirmando que a liberdade e a memória foram as peças fundamentais da obra deste autor, sendo assim:

A memória é a sua matéria-prima. O imaginário do ficcionista é povoado pelas vivências do menino Adonias nas terras do cacau, onde percebeu e apreendeu os mistérios da natureza humana. São as lembranças do garoto que acompanhou a saga de violência, ódio, ambição e amor. Tudo o que viu e ouviu (SIMÕES, 1996, p. 79).

Outros espaços de memória também figuram na obra deste mestre da novelística. São eles: a cidade de Salvador, com seus encantos e mistérios, seus fortes, ladeiras, becos e cais; a cidade do Rio de Janeiro, onde Adonias Filho também viveu uma parte de sua vida; e duas cidades da África – Luanda e Beira – que aparecem em franca comparação às cidades de Salvador e Ilhéus. Não obstante, por mais que em alguns momentos seus romances tenham se espalhado por outras regiões, o sul da Bahia sempre foi o *locus* preferencial de suas narrativas, como se verá mais adiante no périplo que as relacionará, levando em conta os espaços em que se desenvolvem.

Ao tratar da ficção adoniana, Paranhos (1990) não deixou escapar os aspectos concernentes ao espaço, ressaltando a importância deste nas tramas de Adonias Filho e salientando a sua ligação com as personagens:

Quando estivemos a levantar aspectos do tratamento do espaço em Adonias, pudemos verificar a sua função axial dentro da narrativa, na qual não é mero cenário de acontecimentos, mas, pelo contrário, a tessitura mesma dos dramas que ali se desenvolvem, a sua sede primordial, a sua referência primeira, determinante antes que determinado<sup>7</sup>, rondando o destino das personagens como um caçador a sua presa, identificando-se e amalgamando-se com o próprio destino das criaturas que o povoam ou palmilham, para algumas vezes abandoná-lo ao tempo em que o inscreve no próprio corpo (PARANHOS, 1990, p. 19-20).

Em cada uma das obras de Adonias Filho desenvolve-se uma relação significativa entre o espaço e os outros elementos que constituem a narrativa, relação esta que nunca se

---

<sup>7</sup> Maria da Conceição Paranhos (1990) utiliza os termos “determinante” e “determinado” em sentido bastante diverso em que estes eram utilizados pelos autores do Realismo e do Naturalismo. “O meio ambiente é fator determinante dessa situação, mas não no sentido taineano: são o destino e as circunstâncias dilemáticas da vida naquele território que abatem o ser humano e o conduzem ao impasse da superação do quê, muita vez, não oferece possibilidade de saída” (PARANHOS, 1990, p. 48).

oblitera ao leitor atento. Dessa forma, o tratamento literário dado ao espaço é sempre constante na fortuna crítica do autor, contudo, o valor atribuído a este elemento literário em geral é parco. Devido a isto, far-se-á no próximo tópico<sup>8</sup> um passeio de ordem cronológica pelas narrativas adonianas, a fim de verificar como a categoria espacial é enfocada pelo autor de *Corpo vivo*.

## 2.4 PARAGENS ADONIANAS: NOTAS PARA UMA CARTOGRAFIA

*Os servos da morte*, publicado em 1946, é o primeiro romance de Adonias Filho e faz parte da chamada trilogia do cacau, junto com *Memórias de Lázaro* e *Corpo vivo*. Nesse romance o autor já mostra a sua avançada técnica narrativa que, fugindo ao tratamento realístico e à exacerbação romântica, busca representar de forma aguda e penetrante a natureza humana e seus dramas.

*Os Servos da morte*, primeiro de seus romances, é bem uma síntese das características de sua obra: personagens que se debatem nas garras dos instintos, das paixões animais, numa violência que os faz seres quase subumanos. A vingança, o gosto da morte e do sangue é neles bem a expressão de quanto fazem falta as forças reguladoras da razão e do espírito (COUTINHO, s.d, introdução).

Toda a história do romance se realiza em único espaço – a casa grande da fazenda Baluarte –, ainda que em alguns momentos outros espaços sejam introduzidos pelo narrador através do *flashback* narrativo. A casa, como assinala Gaston Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, é o *locus* distinto das lembranças, além do primeiro universo do ser humano, destarte “[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1978, p. 201). Mas antes de penetrarmos nos aspectos espaciais do primeiro romance de Adonias Filho, convém fazermos uma apresentação breve da intrincada narrativa.

O enredo de *Os servos da morte* gira em torno de Paulino Duarte, filho de Miguel Duarte e Lica. Órfão de mãe desde o nascimento, Paulino foi criado pelo pai e por um amigo

---

<sup>8</sup> Será feito um breve levantamento das questões espaciais em quatro romances (*Os servos da morte*, *Memórias de Lázaro*, *Luanda Beira Bahia* e *Noite sem madrugada*) e dois livros de novelas (*O largo da palma* e *Léguas da Promissão*). Os romances *Corpo vivo* e *O forte* não serão aqui relacionados, pois, à eles será reservado um capítulo à parte. Os livros infanto-juvenis do autor não serão contemplados na nossa análise.

deste, Juca Pinheiro – considerado pelo narrador como um homem desqualificado. Aos dezessete anos o protagonista da história perde o pai legítimo e expulsa Juca Pinheiro, pelo qual também fora criado, demonstrando o profundo ódio que sentia por ele. A partir de então, passa a viver sem nenhuma companhia humana, se relacionado apenas com os cachorros com os quais fazia suas caçadas.

Apesar de ser descrito pelo narrador e por outras personagens como uma figura louca e agressiva acaba despertando o interesse de Elisa, a filha mais nova de D. Mariana e de Tomás Abreu, pequenos fazendeiros dos arredores de Pirangi. Tendo vivido dos dez aos dezoito anos em um colégio de freiras na cidade de Ilhéus, ao voltar para casa Elisa fica sabendo da existência de Paulino Duarte, descrito pela sua irmã, Helena, como “uma criatura doente e odiosa” (ADONIAS FILHO, 1965, p. 14). Apesar de conhecer a história de Paulino, Elisa acaba se encantando por ele e, diante da notícia de que sua família estava arruinada financeiramente, devido às dívidas de jogo de Tomás Abreu, ela decide procurar Paulino Duarte com a finalidade de pedir-lhe ajuda financeira. Os dois acabam se envolvendo e, após um breve período de namoro, se casando.

A partir de então, o marido, que aparentava estar subjugado ao domínio da mulher, revela-se como um homem bruto, rude, capaz das maiores atrocidades. Em demonstrações de seu poder patriarcal, Paulino dominava a mulher, os filhos e os agregados, espancando-os e infligindo-lhes toda ordem de maus tratos. Assim, cansada dos sofrimentos impostos pelo marido, Elisa põe em prática a sua vingança: gera um filho adulterino para que Paulino Duarte criasse como seu. A atmosfera de loucura que já pairava sobre o romance antes da vingança se instaura de vez quando esta começa a se concretizar. Além disso, a morte de Elisa se estabelece como ponto chave para o desencadeamento das ações que tornam a história preta de elementos trágicos e violentos.

Os anos se passam, os filhos de Elisa e Paulino crescem e a fazenda Baluarte continua sendo o palco das desventuras da família Duarte. Uma importante personagem surge, então, neste contexto: Cláudia/Celita, a mulher que viria a desposar Quincas, um dos filhos de Paulino Duarte. A presença de Cláudia incomodava sobremaneira o já velho patriarca da fazenda Baluarte, que não admitia a presença de outra mulher naquele espaço dominado exclusivamente por homens: “Nesse círculo hermeticamente fechado, exclusivamente masculino, de maus cheiros, murros e grunhidos, entra um catalisador na figura de Cláudia, inocente pelos padrões de Baluarte, que se tornará esposa de Quincas” (SILVERMAN 1982, p. 12). A presença de Cláudia naquele lugar, dessa forma, se presta a acentuar ainda mais a

função do espaço (no caso, a fazenda Baluarte) como elemento motivador das ações violentas das personagens.

Acerca da configuração do espaço em *Os servos da morte*, Domingues (2006) acentua, dentre outros fatos, a significação do nome Baluarte que, como a autora astutamente percebe, é grafado no romance de maneira destacada. Baluarte significa bastião, fortaleza, e o local onde os Duarte moravam não poderia ser denominado de outra maneira, senão desta, uma vez que, além de servos da morte, as personagens deste romance são também servos do espaço que os aprisiona e os oprime, atirando-os à um destino inexorável. Segundo Vera Lúcia Romariz Correia Araújo (1999, p. 151): “Essa narrativa adoniana é impregnada de imagens obscuras, de trevas, como se decorresse sempre ‘abaixo’ das estrelas que poderiam – mas não conseguem – anunciar bons presságios”. Aqui, como em *Memórias de Lázaro*, o destino parece ser mais violento do que qualquer outra força que regula a vida humana, e o espaço assoma interligado à desventura das personagens que se agitam como presas prestes a serem vencidas.

Publicado em 1952, o segundo romance de Adonias Filho – intitulado *Memórias de Lázaro* – traz à vista do leitor um ambiente hostil e degradante que, ficticiamente, se localiza na região sul da Bahia: O Vale do Ouro, lugar descrito pelas próprias personagens como “indomável e livre, bruto e cruel” (ADONIAS FILHO, 1978, p. 11). Esse romance, assim como *Os servos da morte*, é permeado por uma atmosfera sombria e assustadora que, por vezes, assemelha-se a um pesadelo ao qual o leitor é arremessado, graças ao poder de persuasão de Alexandre – personagem central da história – que o convida a acompanhá-lo em suas lembranças e acaba por enredá-lo, de modo que aquele não consegue deixar a trama sem saber do final. A estrutura do romance assemelha-se, sobremaneira, a um dos seus signos mais reiterados, a estrada infinita “[...] com suas curvas, uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco. Onde começa, ninguém sabe. Onde termina, ninguém sabe também” (ADONIAS FILHO, 1978, p. 3). O romance acaba sendo a metáfora da estrada que leva ao vale.

Por se tratar de um romance de memórias, as ideias não se apresentam de forma linear, ordenada, pelo contrário. O início do romance marca o momento em que Alexandre regressa ao vale para então morrer, ou seja, a história inicia-se pelo remate. Em seguida, através das lembranças, Alexandre traz ao leitor as recordações da sua vida no vale – e este é o ponto central do enredo – onde memória, ficção e invenção se entrelaçam de modo singular. Por fim é apresentada ao leitor a gênese de tudo o que se passa na vida do protagonista e, chegando ao início da história chega-se também ao seu fim (fim este que coincide com a morte de

Alexandre). Esta aparente desestruturação do romance é que acaba por prender o leitor que, juntando as peças, sente o desejo de ver o mosaico completo.

O espaço rural é predominante nesta que é considerada uma das obras primas de Adonias Filho, mas, assim como nos demais romances, não se revela apenas como *locus* de enquadre das personagens. Em verdade, o Vale do Ouro exerce uma influência capital sobre os seus habitantes, por vezes amalgamando-se a eles. Assim, ao comentar esse romance adoniano, Mário da Silva Brito (1978) destaca essa referida característica utilizando, porém, o termo paisagem que, como dissemos anteriormente, é uma imagem fixada pela observação do espaço geográfico:

A paisagem não é mero *décor*, recurso com que o narrador ganha tempo para o fluir da história, mas antes realçada componente da própria narrativa, e mais até, elemento que funde seres (*sic*) e coisas, e com elas forma sólida unidade, uma peça indestrutível e coesa.

Paisagem, objetos, pessoas, animais são uma coisa só, se interpenetram, prendem-se uns aos outros, indissolúveis e encadeados. Faz esse amálgama o milagre do estilo – musical, dúctil, de estranha e poderosa poesia, de sabor quase sempre bíblico ou de canto religioso pagão (BRITO in: ADONIAS FILHO, 1978, orelha).

Através de uma sensibilidade poética bastante aguçada, Adonias Filho consegue, com *Memórias de Lázaro*, transcrever, através de uma imagética rica e refinada, um vale que além de representar um ambiente físico, expressa também o interior, o ambiente mental das personagens.

No *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 929), o termo vale aparece como “[...] uma cavidade, um canal, para o qual necessariamente convergem as águas vindas das alturas que o cerca”, ou, em outras palavras, o vale representa o lugar propício às influências celestiais. Se a montanha, elemento complementar ao vale, ao se elevar alcança o céu, o vale, em sua planície, funciona como o receptáculo propício para receber os influxos celestes. Em outras fontes, porém e aqui podemos tomar o texto bíblico como exemplo, o vale será o lugar de desesperança no qual o homem passa pelas mais terríveis aflições.

O Vale do Ouro descrito por Adonias Filho em *Memórias de Lázaro*, traz ainda outro elemento carregado de simbologia: o vento. Na tradição cristã o vento é o instrumento da força divina que, ao mesmo tempo, dá a vida e castiga o homem. Assim, o vale adoniano – constantemente açoitado por um vento que, segundo o narrador-personagem, é o culpado por todas as ações trágicas e violentas acometidas aos seres que ali vivem – aparece como um

lugar aprisionador que não dá aos seus moradores sequer a oportunidade de escapar, como fica claro logo nas primeiras páginas do romance, em um diálogo entre Alexandre e Jerônimo:

- Você, Alexandre, não devia ter voltado. Aqui no vale, os homens são piores que as feras. Humanos no vale são os cavalos selvagens.  
[...]  
- Eu não voltei, Jerônimo. Trouxeram-me.  
Jerônimo não entende, mas abrindo os braços, enquanto luz das chamas torna as nossas faces mais duras, exclama, querendo entender:  
- O vale, *o espírito do vale!* (ADONIAS FILHO, 1978, p. 10, grifos nossos).

O Vale, por vezes, aparece como sinônimo da coletividade dos que nele viviam, coletividade esta que não costumava julgar os crimes ali cometidos entre amigos, inimigos ou até parentes, mas que reagia com ímpeto ao sentir que algo ameaçava a sua integração. Desse modo, personagens e espaço se fundem, formando um único elemento, como pode ser comprovado na citação a seguir:

Bravio em sua prisão, por cima o céu como uma sinistra tampa de chumbo, embaixo a terra insaciável e calcinada, o vento eterno correndo como um fantasma entre o céu e a terra, o vale não tenta sofrer em ninguém o destino já tão humilde e miserável. Repele Gemar Quinto porque o leproso, podre e inchado, pode sacrificá-lo, mas tolera os que enlouquecem e perdoa os que roubam. Não ignora que todos nascemos para uma espécie de vida e uma certa morte. Amedrontado, é um monstro. Sem medo, é tranqüilo (*sic*) como o seu canal de lodo (*sic*) (ADONIAS FILHO, 1978, p. 37).

A narrativa avança sempre mostrando essa humanidade encalacrada no vale, guiada por um destino de danação, desesperança e tragédia. Fugir do vale significaria fugir do destino de desgraças, entretanto, escapar do destino nos romances adonianos é algo muito pouco provável<sup>9</sup>.

Após conceber a sua trilogia do cacau, ambientada no sul da Bahia, e *O forte*, romance de temática urbana que se passa em Salvador, Adonias Filho faz a sua estreia como romancista com um livro que reúne narrativas “[...] em que se mesclam amor e ódio, solidariedade

<sup>9</sup> A respeito dessa característica da narrativa adoniana, Bosi (1995, p. 428) afirma que Adonias Filho engendra “[...] a armação de uma trama em que as personagens ficam, por assim dizer, suspensas nas mãos de um poder suprap psicológico, a Graça, o Destino.”.

Em um trecho de *Memórias de Lázaro* podemos perceber a ocorrência dessa característica: “E o que captara – enquanto sobre o vale se cumpria o destino que não pedira, mas que a mim fora imposto como o corpo – agora me aparecia na força de uma presença vergonhosa: o homem por si mesmo não decide nada. Outra teria sido a experiência se Rosália houvesse sido minha mãe, houvesse Jerônimo sido eu, e eu o pai do meu pai. Passivamente, porém, já vínhamos integrados numa ordem irremovível, numa estrutura tão hedionda que não nos permitia sequer a escolha do coração.” (ADONIAS FILHO, 1978, p. 116).

humana e vingança, brutalidade e ternura” (RICARDO in: ADONIAS FILHO, 1993, orelha). Com tal livro obtém os prêmios da Fundação Educacional do Paraná (1968), Instituto Nacional do Livro (1968-1969) e o Golfinho de Ouro da Literatura (1968). Este livro é *Léguas da Promissão*, publicado pela primeira vez em 1968 e nele Adonias Filho traz à vista do leitor a paisagem de Itajuípe em eras primitivas. A obra compõe-se de seis novelas que narram as histórias de uma Itajuípe em luta, nos primórdios da ocupação das terras. Era um território constituído por mata fechada: “Grande e selvagem o território [...] Sua aspereza, a fôrça (*sic*), seus viventes. Ninguém fraco em suas fronteiras, nem mesmo os pássaros, muito menos os homens” (ADONIAS FILHO, 1972, p. 2). Daí a dureza dos homens que se identificavam com a força selvagem das matas virgens.

As seis novelas que constituem a obra, apesar de serem histórias independentes, estão ligadas por um prólogo que as situa num mesmo espaço e tempo. Esse procedimento narrativo é caro à literatura adoniana, podendo ser visto também em obras como *Corpo Vivo* e *Memórias de Lázaro*. Através desse texto, à guisa de prefácio, Adonias Filho busca situar o leitor frente ao que em breve lhe será apresentado. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo (1999, p. 140), ao comentar tal técnica, aponta:

Como se recolhesse vários elementos dispersos nos outros textos, o autor constrói o que consideramos o melhor e mais maduro dos seus prefácios. Em uma imaginária viagem de trem, o narrador convida o leitor a deixar para trás os centros urbanos e interna-se no mundo rural – espaço da maioria dos seus enunciados. [...] Um grande painel, só aparentemente contraditório, que anuncia a obra e o próprio projeto adoniano, de forma exemplar.

Em *Léguas da promessa* o período não é claramente definido, mas mesmo assim, pode-se apreender que se trata da época em que a luta pelas terras do cacau, no sul da Bahia, se fazia intensa, com gente conquistando a fogo e machado seu pedaço de chão com conflitos eclodindo por toda parte. Isso pode ser visto claramente na novela “Simoa”, que retrata a fuga de um agrupamento de negros do seu território por conta de um conflito que sequer lhes dizia respeito: “E a guerra explodiu, entre plantadores e caçadores, pior que as febres e as pragas, no bucho do território” (ADONIAS FILHO, 1993, p. 127). O espaço, ao contrário do tempo, é demarcado de maneira categórica, determinante das ações das personagens, fundindo-se a seres e coisas, numa espécie de simbiose encantatória, como assegura o narrador: “Encantado tinha de ser o território, coração das feras no peito dos homens, os rios falando, escutando as árvores, coração dos homens pulsando nas aves” (ADONIAS FILHO, 1993, p. 2).

Em seu quarto romance, *Luanda Beira Bahia* (1971), Adonias Filho une ficcionalmente dois espaços que, geograficamente, se assemelham: a Bahia e a África. Do lado de cá do oceano Atlântico o leitor se depara com Caúla, o rapaz nascido da união entre João Joanes, um marinheiro que trazia no sangue a loucura pelo mar, e Morena, moça nascida em Olivença e que gostava da paisagem de mato. Vivendo grande período da sua vida na cidade de Ilhéus, Caúla presenciara, ainda menino, a fuga do pai para lugares desconhecidos e, já no início da vida adulta, a morte da mãe que, sempre temera que o filho partisse, tornando-se marinheiro como João Joanes.

Em Luanda, na Angola, encontra-se Iuta, também filha de um marinheiro, Vicar, que abandonou a menina e a mãe, Corina Mulele, ainda quando aquela era apenas uma criança. Assim como Caúla, Iuta também perdera a mãe e vivia na companhia de José Babino, uma espécie de cão de guarda que havia sido “pescado” por Vicar e que em tudo ajudava a família. Evidente fica que o destino de Caúla e Iuta haveria de se cruzar, entretanto, de que maneira? Através do mesmo elemento que unia Bahia e África: o mar.

Mario da Silva Brito (1971), no texto-orelha do romance *Luanda Beira Bahia*, assinala que o livro é “a um tempo telúrico e marítimo”, uma vez que:

[...] reúne abrangentemente o povo da terra e o povo do mar, formado de desbravadores do sertão, de aventureiros dos oceanos, de servos do garimpo, dos colonos dos cacauais, de humildes caiçaras a pescar nos frágeis saveiros, e a vasta fauna dos marginais encontradiços em todos os portos do mundo (BRITO in: ADONIAS FILHO, 1971, orelha).

O fato de a terra ser um elemento axial dentro da narrativa aqui analisada é incontestável, entretanto, conjectura-se que não as cidades, e sim, o mar é o espaço privilegiado da narrativa, exercendo, inclusive o papel de personagem principal.

O mar em *Luanda Beira Bahia* é, ao mesmo tempo, liberdade e prisão. Liberdade porque, para os que nele se aventuravam, se apresentava como porta de entrada para o desconhecido, para o mundo. Por outro lado, a atração que determinados homens sentiam pelo mar era tamanha que, ainda que quisessem permanecer em terra firme não conseguiriam, pois: “Tinham que ir e iam como enfeitiçados” (ADONIAS FILHO, 1971, p. 12). Para as mulheres, o mar aparecia como ameaça constante, sempre disposto a levar-lhes os filhos e maridos. No livro, segundo a visão de um marinheiro, o mar assim se define: “Muito diferente da terra, o mar. Não há montanhas, cidades e florestas. Planície em movimento eterno, a aragem

carregada de iodo, único vizinho é o céu. O homem não o ocupa, nem o divide, incapaz de demarcá-lo como posse” (ADONIAS FILHO, 1971, p. 65).

Assim, além das cidades de Ilhéus, com a imagem do pontal e da jindiba<sup>10</sup>, de Salvador, com seu Mercado, gente entrando e saindo, tabuleiros, ladeiras e fortes, de Luanda, região encantada por suas quiandas<sup>11</sup>, e de Beira, que se assemelhava sobremaneira à Bahia, está o mar, soberano, dono mesmo das terras que o circundavam e, de certa forma, também comandante do destino dos homens: “Pequeninos demais, todos nós! Ninguém escolhe mãe e pai, nem sexo, nem côr (*sic*) e raça, nada. *Levados como se fôssemos peixes*, o futuro sempre escuro, cegos para a sorte ou o azar” (ADONIAS FILHO, 1971, p. 104, grifos nossos).

De maneira magistral, já no fim do romance, Adonias Filho retoma os dois símbolos de maior projeção nesse seu romance – a jindiba e o mar – que servem, respectivamente, de caixão e cemitério para os irmãos-amantes e seu pai assassino. Dessa maneira, também em *Luanda Beira Bahia* o espaço aparece como impulsionador das fatalidades ocorridas na vida dos homens.

Depois de brindar o leitor com o marítimo romance *Luanda Beira Bahia*, Adonias Filho retorna ao território privilegiado de sua ficção para contar a história de *As velhas*, romance que veio a público em 1975 e que rendeu ao autor o Prêmio Nacional de Literatura (1975), do Instituto Nacional do Livro. Em *As velhas*, o enredo gravita em torno de quatro heroínas matriarcas que, de uma hora para a outra, têm os seus destinos entrelaçados. Tudo começa quando Tari Januária, a índia pataxó viúva de Pedro Cobra, envia o filho, Tonho Beré, a uma caçada em busca dos ossos do pai que tinha morrido há mais de vinte anos no povoado de Almadina. Um pouco a contragosto, Tonho Beré parte nesta empreitada e, nas andanças que duram alguns meses, acaba conhecendo as outras três velhas: Zefa Cinco, que ficou assim conhecida por ter enviado ao inferno, de uma única vez, cinco cabras; Zonga, a rainha preta, descendente de africanos, uma velha que vivendo no Camacã comanda sua pequena tribo – filhos e netos – sem imposição, representa o arquétipo da sabedoria e da bondade; e, por último, Lina de Todos, mulher que ficou conhecida em Buerarema por seu

---

<sup>10</sup> A jindiba é uma árvore que aparece no romance *Luanda Beira Bahia* como um signo quase tão marcante quanto o mar. Ela é a testemunha de todos os acontecimentos ocorridos com as personagens e recebe tratamento poético em sua descrição, assim: “Uma jindiba aquela árvore. As raízes vinham do chão, espalhavam-se como suportes, bases do tronco imenso que, muito em cima, se abria em galhos e na copa gigante. O sol, com dificuldade, filtrava entre a folhagem. Os pássaros da terra e as aves do mar nessa folhagem se abrigavam, venciam os ventos e as grandes chuvas, ninhos faziam, em tórno voavam tôdas (*sic*) as tardes. E, com essas aves, aprendera a ver o mar distante, por cima de Ilhéus, saveiros e barcaças no balanço das ondas.” (ADONIAS FILHO, 1971, p. 3). A simbologia da árvore, desta maneira, abarca as relações que se estabelecem entre a terra e o céu.

<sup>11</sup> Nome utilizado em Angola para designar as entidades sobrenaturais das águas (sereias).

caráter ardiloso, de “aranha”, mas que, assim como as outras, exercia uma gigantesca autoridade sob os que viviam perto dela.

Através da deslocação topográfica de Tonho Beré e Uirá, vão se desvelando, além de memórias, espaços responsáveis por conduzir as personagens em suas trajetórias. Assim, o leitor se depara com um espaço encantando, onde a natureza ainda é bravia e se relaciona extraordinariamente com a alma dos seres que nela habitam, “[...] seres que à primeira vista parecem de alma tão enganosamente elementar quanto o ambiente que os cerca; e que ao contrário se vão revelando sutis e refohados e complexos, como a mata primitiva que os desafia” (QUEIROZ in: ADONIAS FILHO, 1993, orelha).

O *Largo da Palma* (1981) é um livro que reúne seis novelas que se passam em um espaço determinado: o bairro que dá nome ao livro, na cidade de Salvador. Nesta obra, Adonias Filho deixa de lado o cenário de terror e barbárie das terras do sul da Bahia, à época do cultivo do cacau, e lança o seu olhar para outra região do estado, descortinando a alma humana através de um extremado lirismo, nostalgia e certo sofrimento perante a vida.

Há uma forte sugestão de imagens que colocam o Largo da Palma como espaço capaz de aflorar as memórias, tanto coletivas quanto individuais, sendo ele também espaço de rememoração, visto que em todas as histórias aparecem referências a seu respeito. Assim, em “A moça dos pãezinhos de queijo”, por exemplo, o largo é apontado como um espaço tão antigo quanto à própria cidade de Salvador. Além disso, neste ambiente plurissecular encontram-se elementos jungidos aos personagens que são responsáveis pela significação do texto. É o caso, por exemplo, da Igreja da Palma, descrita logo no início da história com características de um ser vivente: “Humilde e enrugadinha, com três séculos de idade, nada ali acontece que não testemunhe em sua curiosidade de velha muito velha” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 9). A igreja, que tudo vê e ouve, em “A moça dos pãezinhos de queijo” é testemunha de um amor capaz de transpor barreiras, inclusive físicas, uma vez que, por Célia, Gustavo, mudo desde a infância, volta a falar.

O espaço urbano, dinamizador de relações interpessoais em *O largo da Palma*, é visto por Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo (1999) a partir do prisma de uma contradição: se o ambiente retratado por Adonias Filho nessas novelas é de uma simplicidade que beira a miséria, as personagens que nele circulam são seres que possuem uma extremada grandeza espiritual:

[...] o narrador adoniano recorta um lugar em Salvador, o Largo da Palma – e utiliza como protagonista seres marginalizados socialmente. O Largo da

Palma justifica-se porque ele era – na época do império – pátio de execuções. A oposição entre a humildade das personagens e o enunciado grandioso faz que a câmara móvel do narrador deslize por espaços degradados como o prostíbulo, ou por ruas pobres onde figuras sofridas enfrentam um cotidiano que não escolheram (ARAÚJO, 1999, p. 158).

Seguindo na vertente urbana, em 1983 Adonias Filho publica *Noite sem madrugada*, um romance que, segundo Rachel de Queiroz (in: ADONIAS FILHO, 2003, p. 9, apresentação), pode perfeitamente ser filiado ao gênero policial. Ambientado no Rio de Janeiro, em uma pequena vila do Catete, o livro conta a história de Vilma que, após ver o marido ser preso sob a acusação de assalto e assassinato, luta desesperadamente para provar a inocência dele. Nesse romance de nuances policialescas, Adonias Filho abandona a Bahia, que até então havia sido o cenário privilegiado das suas obras, deslocando-se para a região sudeste do país, onde ele próprio vivera durante alguns anos, a fim de mostrar o quanto as pessoas podem ser injustas e cruéis num ambiente em que os próprios interesses se sobrepõem a valores como solidariedade e amor ao próximo.

O ambiente aqui citado já é o da metrópole, com suas multidões apressadas, um mundo reificado e mecanizado: “Cedo ainda, mas o movimento já é grande. Um povo afobado, andando com pressa, a subir nos ônibus, a encher os cafés e as lojas, a entupir os passeios. O barulho dos motores e das buzinas, o fumaceiro dos ônibus, os sacos de lixo nas calçadas, as bancas de jornais” (ADONIAS FILHO, 2003, p. 16). Inseridos em um sistema que considera a produção de bens materiais como o carro-chefe da existência humana boa parte das personagens do romance *Noite sem madrugada* são seres indiferentes e egoístas diante dos sofrimentos alheios. Assim, na obra adoniana, se nem o campo avulta como o *locus amoenus* em que as personagens encontram tranquilidade e paz, a cidade também é um mundo que cerca, aprisiona e amedronta.

Para finalizar esta pequena análise das narrativas adonianas, valemo-nos de um trecho do discurso de recepção de Jorge Amado a Adonias Filho, na Academia Brasileira de Letras:

Sendo um romancista do homem e de sua paixão, sois ao mesmo tempo um romancista do homem grapiúna, do homem do cacau. Se bem vossa matéria prima no trabalho de criação seja o sentimento íntimo do homem, sua intrínseca verdade, seu medo, sua coragem, seu ódio, seu amor, sua vingança, sua solidão nem por isso deixais de ser daquela paisagem, daquele mel do cacau, daquele homem que é assim porque ali nasceu e vive. Outro perfume teriam vossos romances, outra cor, uma poesia diversa, senão

houvesse ali nascido e nascido, ao demais, quando a conquista se concluía. Quando ainda soavam tiros e caíam homens nas tocais (1965, s.p)<sup>12</sup>.

Através das palavras de Amado, tão grande romancista quanto o próprio Adonias, fica clara a relevância do espaço na obra do autor de *Corpo Vivo*. A representação dos espaços rurais e urbanos na ficção de Adonias Filho não deixa de ser reflexo de suas vivências, como bem observou Jorge Amado e outros críticos que se debruçaram sobre a literatura adoniana. Contudo, as experiências do menino que cresceu nas roças do cacau, do adolescente que estudou em Salvador e do homem que viveu no Rio de Janeiro, são atualizadas, reelaboradas, alcançando uma qualidade técnica que coloca a sua criação distante das obras que adotam o tom reducionista do retratamento geográfico.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12436&sid=244>>. Acesso em: 20 maio, 2013.

### 3 REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DO ESPAÇO RURAL NO ROMANCE BRASILEIRO

Escute, filho, são as nossas estórias (ADONIAS FILHO, 1993, p. 2).

O espaço rural figura na ficção brasileira desde os seus primórdios, tendo sido apropriado por autores das mais diversas vertentes. Muitas vezes identificado com o romance regionalista, o romance que se desenrola em espaços rurais já se assentou tanto sobre as bases da idealização quanto sobre a base da crítica social, política e econômica de determinadas regiões.

Na obra *A tradição regionalista no romance brasileiro*, José Maurício Gomes de Almeida (1999) aponta que grande parte dos nossos romances ditos regionalistas são de “extração rural”, deixando claro, através de alguns exemplos, que, apesar disso, nem todo romance que se desenrola em um espaço rural vai, necessariamente, ser regional. O autor postula ainda a existência de uma modalidade urbana de regionalismo, mas não se detém nela, pois, considera-a pouco expressiva no âmbito da literatura brasileira.

A nosso ver, a denominação “romance regionalista” é demasiado genérica. Além disso, costuma ser utilizada no Brasil de maneira indiscriminada, servindo para designar tanto o conjunto de obras de ficção de autores românticos quanto as obras de ficção escritas a partir de 1928, com a publicação do romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, em função do predomínio da temática rural. Como Judith Grossmann, acreditamos que “[...] toda obra é regional num sentido amplo [...]” (GROSSMANN, 1993, p.13), pois, toda narrativa, por mais universal ou intimista que seja, tem por pano de fundo um local, se passa em uma dada região. Destarte, recusamos o termo “romance regionalista” e optamos por utilizar a expressão “narrativas do mundo rural”.

Ainda sobre o assunto, Afrânio Coutinho (1995), no capítulo intitulado “O regionalismo na ficção”, se apoia na concepção de George Stewart para “[...] definir o regionalismo de duas maneiras. Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local” (COUTINHO, 1995, p. 202).

No presente capítulo nos valeremos de obras consideradas por boa parte da crítica como regionalistas, que tem por pano de fundo espaços rurais, a fim de compreender a apropriação e representação destes espaços por autores figurativos da literatura brasileira, com foco, sobretudo, nas obras que surgiram na década de 1930, levando em conta que a ruralidade no país se define a partir da heterogeneidade e do pluralismo.

No âmbito da literatura o espaço rural costuma ser definido a partir de uma ambivalência. Deste modo, se por um lado este espaço pode ser associado a uma forma natural de vida onde é possível desfrutar da paz e da inocência, sem as atribulações típicas das cidades, por outro, o campo vai avultar como um lugar de atraso, de ignorância, aonde o progresso dificilmente chega (WILLIAMS, 1990). As relações que se desenvolvem no campo, entretanto, vão muito além dos princípios ambivalentes aqui citados. As complexidades do mundo rural são inúmeras e somente alguns escritores conseguiram captar tais diversidades, desvelando este espaço não apenas a partir de sua geografia, mas também enfocando as peculiaridades da vida agrícola e as relações sociais que ali se desenrolam. Os autores românticos, com o objetivo de revelar a identidade nacional, foram os primeiros que, de forma sistemática, elaboraram um painel do mundo rural brasileiro, ainda que através de um olhar eminentemente idealizador. O campo, para os autores do movimento romântico, vai aparecer como *locus amoenus*, o lugar bucólico no qual homem e natureza se integram de forma harmônica e a partir do qual se torna possível a fuga da degradante civilização urbana. Segundo Coutinho (1995, p. 201), a representação do regional<sup>13</sup> para os românticos é:

[...] uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico. Essa modalidade de regionalismo incorre numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe.

Com a ascensão do romance que se passava nos espaços rurais e que priorizava a representação da vida agrícola, os escritores almejavam divulgar aspectos ainda desconhecidos do Brasil, sobretudo aspectos geográficos. Deste modo, o olhar, que antes estava direcionado à corte, ao ambiente urbano, se desloca para a natureza, contudo, não para

---

<sup>13</sup> Afrânio Coutinho, assim como boa parte da crítica brasileira, relaciona o regional ao rural. Como já foi apontado anteriormente, considera-se aqui essa relação desapropriada, entretanto, optamos por manter o termo utilizado pelo autor do texto.

a selva que abrigava o autóctone, “o bom selvagem”, mas para o sertão do nordeste ou para os pampas do sul, regiões ignotas de boa parte da população.

É possível afirmar, sem medo de cair nas classificações encaixotadas, que o romancista do período acima mencionado que mais se preocupou em focalizar o espaço agrícola e as relações sociais aí desenvolvidas foi José de Alencar. Alencar, através de romances como *O gaúcho*, *O tronco de ipê*, *O sertanejo* e *Til*, conseguiu fazer um registro do que havia de mais característico na sociedade rural brasileira do século XIX. Erigiu uma obra de valor documental, mantendo, porém, a validade literária no mais alto posto, como foi observado pelo crítico Adonias Filho (1969).

Com os movimentos que seguiram o Romantismo, como o Realismo e o Naturalismo, à guisa de exemplificação, o espaço rural continuou sendo objeto de representação e reflexão para os escritores, entretanto, foi somente a partir da década de 30 do século XX, com a ficção denominada “romance de 30”, que esta categoria de espaço romanesco reapareceu com força suficiente para chamar a atenção da crítica.

A literatura produzida nesse período, apesar de toda a sua importância, sofreu com a visão estreita e generalizadora de alguns críticos que consideravam a tematização do espaço rural como um localismo redutor contraposto ao cosmopolitismo – ou um pretenso universalismo – que a cidade engendrava. Luís Bueno (2006), em *Uma história do romance de 30*, já assinalara que a ficção brasileira sempre se dividiu em duas vertentes mais ou menos irreconciliáveis: “[...] a corrente regionalista, em que o homem aparece em conflito ou tragado pela terra, e a psicológica ou de análise de costumes, em que o homem está diante de si mesmo ou de outros homens” (BUENO, 2006, p. 32). A argumentação de Bueno (2006) pode ser vista, em sentido largo, como a cisão sem fundamento que aparta norte e sul, litoral e sertão, centro e periferia, campo e cidade em nossas letras.

Apesar de todo julgamento negativo do qual a geração de 30 foi vítima, ela deixou para as futuras gerações de literatos um legado inestimável. Se o movimento de 22 foi importante no sentido de dar abertura às mudanças no rumo da literatura brasileira, somente com os autores da geração de 30 é que as ideias colocadas em tela lá atrás ganharam concretude:

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

À vista disso, foi uma constante desse período a preocupação em expor as mazelas do país através de uma prosa com foros de denúncia social. Daí a exploração da temática agrária. No campo, muito mais do que na cidade, era possível verificar as contradições e tensões do Brasil que se queria moderno, mas que, entretanto, ainda mantinha muitos resquícios de um país arcaico e atrasado.

Deixando a utopia de lado, como bem considera Bueno (2006), os romancistas de 30 se colocaram em uma posição de enfrentamento, *face to face* com os problemas sociais, tendo em mente que a esperança de progresso, alimentada pela geração de 22 e calcada na modernização advinda do desenvolvimento industrial, não se concretizaria sem que a atenção da intelectualidade brasileira se voltasse também para as partes excluídas do país:

Depois disso, olhar o presente é ver um cenário não muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica (BUENO, 2006, p. 68).

Assim é que autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, só para citar os maiores expoentes do período, se engajaram na descrição do espaço rural que se mostrava cada vez mais frágil, mas, longe ainda da total desintegração, e nas implicações subjacentes a este universo.

### 3.1 O MUNDO RURAL MULTIFACETADO: *O QUINZE*, *VIDAS SECAS*, *SÃO BERNARDO*, *FOGO MORTO* E *TERRAS DO SEM FIM*

As narrativas da década de 1930 nas quais o espaço rural aparece de forma emblemática se diferenciam muito entre si, uma vez que os seus autores, apesar de fazerem parte de um mesmo grupo literário, possuíam posicionamentos críticos distintos. Pode-se, não obstante, agrupar tais narrativas a partir de alguns núcleos temáticos. Assim, para fins da análise espacial almejada, as narrativas serão aqui relacionadas de acordo com o tipo de ligação estabelecida entre a categoria romanesca que está sendo abordada e as personagens.

Investigar-se-á, primeiro, as narrativas em que o espaço aparece como um lugar hostil, capaz de infligir aos personagens toda a sorte de sofrimentos. Como exemplo desse tipo de narrativa tem-se os romances *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz. No outro grupo de narrativas tem-se o homem em conflito com outros homens na busca pelo domínio do espaço. As narrativas das quais dispostos para exibir este tipo de relação são *Fogo morto*, de José Lins do Rego, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Terras do sem fim*, de Jorge Amado.

É lícito dizer que a tematização do embate entre homem e natureza na literatura da década de 1930 tem início com o romance *A bagaceira*, de José Américo, narrativa considerada o marco inicial da ficção do ciclo regionalista. Outros autores, no entanto, também se valeram da temática da seca para alicerçar as suas tramas, e os que o fizeram com incomparável maestria foram, sem dúvida, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos.

*O quinze*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1930, apesar de ter como momento de maior tensão da trama a viagem de fuga da seca de Chico Bento e da sua família até alcançarem a cidade de Fortaleza, é amarrado ao espaço das fazendas que ficavam nas imediações de Quixadá, no estado do Ceará. O cenário descrito neste romance é inóspito, árido, áspero, e a ressequidão que Rachel de Queiroz apresenta pode ser sentida tanto em nível paisagístico quanto na linguagem, como fica claro no trecho a seguir:

Novamente no cavalo pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da catinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinhas intermitentes por cima das folhas secas do chão que estalavam como papel queimado.

O céu, transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada.

Vicente sentia por toda parte uma impressão ressequida de calor e aspereza.

Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapa à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas.

E o chão, que em outro tempo a sombra cobria era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos (QUEIROZ, 2002, p.13-14).

A relação de algumas personagens com estes espaços, como fica evidente em várias passagens do romance, é de afetividade, apesar de todos os transtornos pelos quais se passa em um ambiente no qual o “inverno” nunca chega. Exemplos destas personagens são Dona Inácia e Vicente que, mesmo vendo a terra seca e a rês magra por falta de alimento, teimam

em permanecer em suas fazendas. A estes, por serem fazendeiros, donos da terra, é facultado o direito de ficar, afinal, por maiores que sejam os prejuízos causados pela seca, os proprietários de fazendas sempre encontram maneiras de subsistir, o que fica claro na fala de Vicente: “Pois eu, não! Enquanto houver juazeiro e mandacaru em pé e água no açude, trato do que é meu [...]. E se rama faltar, então, se pensa noutra coisa. Também não vou abandonar meus cabras numa situação dessas... quem comeu a carne tem de roer os ossos...” (QUEIROZ, 2002, p. 12). Aos pequenos trabalhadores, porém, não resta outra opção senão fugir do campo e depositar as esperanças alhures. É o que acontece com Chico Bento e sua família:

Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar.  
Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome enquanto a seca durasse.  
Depois, o mundo é grande e no Amazonas sempre há borracha...  
Alta noite, na camarinha fechada que uma lamparina moribunda alumia mal, combinou com a mulher o plano de partida.  
Ela ouvia chorando, enxugando na varanda encarnada da rede, os olhos cheios de lágrimas.  
Chico Bento, na confiança do seu sonho, procurou animá-la, contando-lhes os mil casos de retirantes enriquecidos no Norte (QUEIROZ, 2002, p. 27).

A partir da viagem de Chico Bento, o sertão, açoitado pela ação climática da seca, se transforma paulatinamente no palco de sofrimento das personagens. Espaço e personagens, no entanto, não se ligam de maneira fatalista ou determinista. O espaço é, sim, capital no desenvolvimento da trama e se revela com força de ação suficiente para influenciar o destino das personagens, mas não para moldá-lo. É neste ponto que se vê como a prosa produzida pela geração de 30 não se permite pecar pela ingenuidade. Rachel de Queiroz, ao mostrar o drama dos retirantes em *O quinze*, evidencia que os sofrimentos causados pelo ambiente inóspito não são fruto apenas das severidades da natureza, mas do descaso e descompromisso ao qual o nordeste se achava submetido.

A mesma paisagem avermelhada e inclemente do romance *O quinze* vai aparecer em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Através da personagem Fabiano e de sua família – composta pela sua esposa, Sinha Vitória, os dois filhos e uma cachorra –, conhecemos mais uma das faces do rural brasileiro. A convivência com o fenômeno climático da seca transfigura as relações no espaço rural nordestino, de maneira análoga ao que ocorre em *O quinze*. Mas não é somente a seca a responsável pelas adversidades vivenciadas pelos homens neste espaço: como no romance de Rachel de Queiroz, a ingerência política também assoma como uma das causas dos problemas sociais e econômicos da região.

O rural em *Vidas secas* aparece como o lugar que não oferece oportunidade de uma sobrevivência minimamente digna, ou pelo menos não para as criaturas desafortunadas que ocupam aquele espaço. Fabiano e sua família, retirantes que viviam fugindo da seca, nos primeiros capítulos da obra, alojam-se em uma fazenda abandonada e surge, então, uma esperança de futuro feliz naquele local que, pelas mãos do vaqueiro, rejuvenesceria e se transformaria em um lar aprazível. Entretanto, o fazendeiro, dono das terras, logo aparece, deixando para Fabiano somente a possibilidade de oferecer os seus préstimos e ficar, por um período talvez curto, arranchado na fazenda:

A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite (RAMOS, 2008, p. 19).

No capítulo intitulado “Contas”, a relação entre proprietário, a terra e o trabalhador, que já havia sido aludida em outros capítulos, aparece de forma bastante evidente. O trabalhador, nas terras do patrão, não é mais que um objeto passível de ser explorado de todas as formas. Essa implicação subjaz, em todos os romances aqui comentados, mas é em *Vidas secas* que ela aparece de forma mais categórica. Fabiano não é tratado como um homem e sim como um bicho – como ele próprio observa – e, por isso, seus direitos lhes são sempre negados. Mesmo sendo um dos responsáveis pela “ressurreição” da fazenda onde trabalha, Fabiano não tem autoridade nenhuma sobre ela, e o pouco que lhe cabe é furtado por seu patrão através de multas e juros.

Diante de tantas atribuições, as personagens não enxergam no espaço rural nenhuma alternativa para uma vida menos infeliz. O descaso do governo associado com a seca leva os personagens desta zona a pensarem tão somente no êxodo. Assim, no último capítulo o desejo de migrar da área rural para a área urbana fica manifesto, já que, na visão de Fabiano e de Sinha Vitória, a cidade grande, sempre identificada com os ideais de civilização e progresso, seria o sinal de um futuro melhor.

Antes da obra *Vidas secas* ser escrita, Graciliano Ramos já havia presenteado o leitor com um romance do mais alto quilate no qual o espaço rural aparecia em destaque. *São Bernardo*, publicado pela primeira vez em 1934, é um romance que pode ser definido a partir da ideia de dominação. Paulo Honório, personagem principal da trama, obcecado por um espaço específico – a fazenda São Bernardo –, utiliza-se dos mais variados, e inescrupulosos,

recursos para ter a posse das terras que para ele significavam tudo. Assim, diferenciando-se das demais narrativas do período, por ser narrado em primeira pessoa e se aproximar dos romances de sondagem psicológica<sup>14</sup>, esta obra de Graciliano Ramos mantém a parêntese com outras de seu tempo, pois expõe as configurações do espaço rural brasileiro em suas mais variadas dimensões.

Antes, porém, de partir para a análise das representações do espaço geográfico no romance (espaço este que traz à tona os dramas psicológicos das personagens), é imperativo enfatizar que *São Bernardo* é um relato construído sob o princípio da memória. A narrativa é conduzida por Paulo Honório que, a partir da sua perspectiva, revela ao leitor fatos da sua vida pessoal, grande parte deles relacionados ao espaço da fazenda São Bernardo. Segundo Gracielle Marques (2010), no livro *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*, o personagem-narrador-escritor relata as suas experiências através de um livro a fim de se tornar um pouco mais humano: “Suas experiências transmitidas pela mediação simbólica da literatura também são uma maneira de aproximar-se do mundo ao qual pertencia Madalena. Esse processo de ficcionalização das suas memórias vai criando, à medida que escreve, toda a ambiguidade de sua personalidade” (MARQUES, 2010, p.19).

O expediente discursivo da narração memorativa em primeira pessoa torna incontestável a personalidade forte e dominadora de Paulo Honório. Se o leitor conhecesse o relato em questão por via de um narrador em terceira pessoa poderia duvidar dos atos ilícitos do personagem, mas é o próprio Paulo Honório quem se revela como um homem rude e tirano:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

[...]

Efetuei transições arriscadas, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar os meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem (RAMOS, 2008, p. 48-49).

---

<sup>14</sup> Além de *São Bernardo*, outro romance desse período apresenta uma espécie de conjugação entre a instância regional e a psicológica. Esse romance é *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Também em *Corpo vivo*, de Adonias Filho a dicotomia entre o psicológico e o regional se mostra débil, fazendo-nos, mais uma vez, questionar tanto o critério utilizado para enquadrar os romances em determinada tipologia quanto as tipologias em si.

O desejo de ter o poderio sobre um determinado pedaço de terra faz o protagonista do romance se tornar indiferente ao outro, como assinala Luís Bueno, “[...] mal vendo-o, ou, dizendo de outro modo, vendo-o apenas em função de si mesmo” (BUENO, 2006, p. 607). O que interessa a Paulo Honório é o lucro e, para obtê-lo, ele não pestaneja em dar valor de mercadoria a tudo que o cerca: as coisas, os animais, as pessoas. Somente à fazenda São Bernardo, talvez, o protagonista da trama conceda um pouco do seu afeto.

A respeito da fazenda São Bernardo, se Paulo Honório economiza na descrição minuciosa dos espaços dela, ainda assim pode-se compreender o seu destaque enquanto elemento capaz de configurar uma gama de relações que se baseiam justamente na questão da propriedade. Alfredo Bosi (1995, p. 403), indica que no romance há um “desencontro fatal entre o universo do ter e o universo do ser” e Paulo Honório, o latifundiário, explorador dos pequenos agricultores, se encontra, obviamente, no polo do poder, no espaço do possuidor. Assim, as terras de São Bernardo, além de apresentarem uma forte carga simbólica, tanto para as personagens do romance quanto para os seus leitores, aparece ainda como o retrato da propriedade fundiária no Brasil. Graciliano Ramos deixa entrever, então, através desta admirável narrativa, que o espaço rural pode ser sinônimo de poder e dominação.

No artigo “A propriedade da terra na agricultura brasileira”, Maria de Nazareth Baudel Wanderley (2009), busca explicitar justamente como o capital comanda a estrutura agrícola no país. Para tanto a autora se apropria dos pressupostos marxistas sobre a propriedade capitalista de terra, chegando a conclusão de que no Brasil a estrutura e a natureza da propriedade de terras é diferente da descrita por Marx, porque a evolução do capitalismo aqui se dá em outros termos. Em linhas gerais, o que se coloca é que a distribuição de terras no Brasil, primeiramente, se deu de forma mais ou menos irresponsável, elegendo-se como proprietários os indivíduos que possuísem os recursos para exploração, além, é claro, de escravos para trabalhar na terra. Deste modo:

Por razões históricas, a apropriação da terra no Brasil tem outras conotações, decorrentes do fato de que a classe que a realiza não se distingue daquela que possui os meios de produção agrícola e se define, fundamentalmente, como dirigentes do processo produtivo. É em função desta direção que ela se torna proprietária, porém não só da terra, mas do conjunto dos recursos produtivos que entram naquele processo: os escravos e o meio de produção agrícola (WANDERLEY, 2009, p. 35).

Assim, vemos Paulo Honório como um indivíduo que faz parte da classe de dirigentes da produção agrícola no país. Enquanto proprietário de terras, essa personagem é também

representante do capital, comandando todo o processo de produção e explorando os pequenos produtores que viviam em pequenas parcelas da terra que a ele pertenciam.

Essa relação entre os proprietários e a terra fica bastante evidente, também, no romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego. Nesta obra prima é retratada a decadência dos engenhos de cana-de-açúcar, além do embate entre a tradição e a modernidade. Contudo, se em *São Bernardo* vemos um indivíduo que se torna proprietário de terras através de seu “esforço”, no romance de Lins do Rego a posse de terras vai estar atrelada à questão da hereditariedade. É por essa razão que o engenho Santa Fé, espaço onde se desenrola quase toda a ação do romance, após a morte do capitão Tomás Cabral de Melo, passa a ser comandado por seu genro, Luís César de Holanda Chacon, o coronel Lula.

Além de Luís César Chacon, outras duas personagens assomam de maneira emblemática no romance: o mestre José Amaro e o capitão Vitorino Carneiro da Cunha. A estrutura do romance é tripartite, e em cada uma das partes é narrada a história dessas personagens que se apresentam como seres decadentes – ainda que carregados de orgulho –, uma decadência física e/ou moral que se casa com natureza do espaço em ruínas.

A partir do romance, é possível entrever os processos sociais que se desenrolavam na época do plantio da cana-de-açúcar. Cada uma das personagens principais de *Fogo morto* representa as classes que compõem a estrutura social dos engenhos. Deste modo, na obra despontam diversas figuras, como a do senhor de engenho; a do agregado naquelas terras, um morador que pode prestar serviços ao proprietário, mas sem direitos legais sobre o lugar onde vive; e a do pequeno proprietário. Estas figuras são respectivamente representadas pelo Coronel Lula de Holanda, pelo Mestre José Amaro e pelo Capitão Vitorino. Antônio Carlos Villaça comenta a estratificação do romance da seguinte forma:

Três personagens principais e cada qual representa ou sintetiza uma classe da população. José Amaro, o seleiro, simboliza o trabalhador, o mundo do trabalho. E vibra com o cangaço. Tem entusiasmo pelo Antônio Silvino. Lula é a nobreza arruinada, a decadente aristocracia rural. Mergulha no passado e num certo misticismo, isto é, na sua interioridade. Recolhe-se ao “esplêndido isolamento dos orgulhosos impotentes”, como sublinhou Milliet. E Vitorino é o *redresseur de torts*, o opositor, o quixotesco, o tagarela, mistura de povo e nobreza, admirável de coragem e generosidade militante (VILLAÇA in: REGO, 2008, p. 35).

A grandiosidade de cada uma das personagens principais do romance transformaram-no no sucesso que hoje ele é. Porém, e, sobretudo, é através do mestre José Amaro que a questão do espaço rural se torna mais saliente na obra. Após se desentender com o Coronel

Lula de Holanda, José Amaro e sua família são convidados a se retirarem da casa onde sempre viveram, casa esta que estava dentro da propriedade do senhor de engenho. A questão do latifúndio vem, então, à tona. Como único proprietário de uma vasta propriedade, o senhor de engenho tinha o poder para mandar e desmandar não só nas questões relativas ao processo produtivo, mas, também, nas relações entre os agentes sociais que circulavam em sua propriedade:

A terra era do senhor de engenho e este podia fazer dela o que quisesse. Então não havia um direito que lhe garantisse a casa? Sinhá já sabia de tudo e não lhe dissera nada. Não poderia ele encontrar uma proteção que lhe valesse? Era duro ir morrer fora daquela casa que fora de sua gente, que sentia como verdadeiramente sua (REGO, 2008 p. 196).

José Lins do Rego – “o eterno menino de engenho”, nas palavras de Carpeaux (in: REGO, 2008, p. 19) – criou, desse modo, uma obra na qual as particularidades do seu Nordeste se achavam inseridas. No entanto, não de maneira retratista. O panorama traçado por Lins do Rego é a imagem da sua terra, mas é também, e sobretudo, a imagem da sua gente. Para Antônio Carlos Villaça (in: REGO, 2008, p. 39), “*Fogo morto* é um imenso painel da sociedade rural do Nordeste, na transição da economia mercantil para a economia pré-capitalista. É uma espécie de síntese de toda a obra ficcional de José Lins do Rego”. Por tudo isto, *Fogo morto* é considerado uma das grandes obras da literatura brasileira, deixando em seus leitores, como bem pontuou o poeta Mário de Andrade (2008, p. 25), “o ressaibo da obra-prima”.

No mundo rural representado em *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, o mote principal é a disputa pela apropriação das terras para a produção do cacau que, naquele período, valia mais que o próprio ouro. Um tipo diferente de espaço rural desponta, pois, aqui. Aparentemente situamo-nos na mesma região Nordeste <sup>15</sup>de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, entretanto, se os espaços representados por estes autores aqui citados já guardavam entre si inúmeras divergências, o Sul da Bahia amadiano apresentará um manancial de particularidades que o diferem sobremaneira dos outros espaços rurais nordestinos.

No artigo “Olhares sobre o ‘rural’ brasileiro”, Maria de Nazareth Baudel Wanderley (2009) discorre sobre a diversidade dos espaços rurais no Brasil. De acordo com a autora, a

---

<sup>15</sup> A Região Nordeste, inclusive por sua extensão, pode ser dividida em zonas e estas zonas se diferenciam bastante entre si, por isso não é possível pensar tal região de forma homogênea.

história da constituição do meio rural brasileiro é diferenciada, entre outros motivos, pelo fato de a agricultura colonial se voltar ao mercado externo, aliando-se a isso “[...] a possibilidade de dispersão da população por um vasto território [...]” (WANDERLEY, 2009, p. 264). As formas de ocupação do território e de produção agrícola são, pois, os principais agentes responsáveis pela constituição de espaços diferenciados no interior do espaço rural brasileiro.

A exploração da terra no sul da Bahia aconteceu tardiamente se comparada a outras regiões do país. Mesmo tendo uma terra extremamente fértil, e apesar de toda a ajuda do governo brasileiro, grande parte da região que abrangia as capitanias de Ilhéus e Porto Seguro passou longos três séculos praticamente despovoada. Vários aspectos contribuíram para o malogro da penetração nessas terras. Segundo Adonias Filho (2007, p. 38): “A selva, o clima e a doença – e muito mais que o índio – impediram que a exploração da terra se fizesse através do pastoreio e das fundações açucareiras. Os engenhos, aliás, [...], não subsistiram”. A ocupação e consequente exploração da terra, deste modo, só terá início quando a figura do desbravador, descontente com as condições de vida no litoral, surgir conquistando o interior da região “a fogo e machado”, com o suor do próprio rosto e plantando os pés de cacau nas florestas até então virgens.

Após serem desbravadas, as terras do sul da Bahia conheceram os conflitos pela posse, uma vez que a plantação do cacau havia se tornado uma atividade altamente rentável. A imagem-síntese das disputas pela conquista das terras, no sul da Bahia, pode ser percebida através do narrador de *Corpo vivo*, quando diz: “Parece que o cacau precisa de sangue de gente para nascer.” (ADONIAS FILHO, 1975, p 22). Deste modo, as lutas no campo que aparecem apenas de forma pálida em *São Bernardo e Fogo morto* surgirão em destaque em *Terras do sem fim*, romance em que o rural tem a face tenebrosa.

Dividido em seis partes – “A terra adubada com sangue”, “A mata”, “A gestação das cidades”, “O mar”, “A luta” e “O progresso” –, não há dúvidas de que o capítulo que mais impressiona em *Terras do sem fim* é o segundo, o que trata da mata. A floresta figurará como o *locus* do mistério, espaço capaz de suscitar o medo, o espanto e, ao mesmo tempo, a admiração no coração da maioria dos homens:

Ali, na mata, em meio da floresta, sobre os cipós, em companhia das cobras venenosas, das onças ferozes, dos agoirentos corujões, estavam pagando pelos crimes cometidos aqueles que as maldições haviam transformado em animais fantásticos. Era dali que nas noites sem lua partiam para as estradas a esperar os viandantes que em meio ao ruído do temporal, os homens parados, pequeninos, ouvem, vindo da mata, o rumor das assombrações

despertadas [...]. A mata! Não é um mistério, não é um perigo nem uma ameaça. É um deus! (AMADO, 1997, p. 36).

Infundindo respeito e medo em alguns, para outros a mata representará tão somente o lugar propício à prosperidade econômica. Assim é que surgem as disputas entre duas famílias que almejavam se apropriar das terras do Sequeiro Grande, a fim de enriquecerem ainda mais, ampliando os seus domínios sob aquela região. A mata virgem, intocada, que guardava uma rica fauna e flora, é visualizada por Juca Badaró da seguinte forma:

Mas Juca Badaró não via na sua frente a mata, o princípio do mundo. Seus olhos estavam cheios de outra visão. Via aquela terra negra, a melhor terra do mundo para o plantio do cacau. Via na sua frente não mais a mata iluminada pelos raios, cheia de estranhas vozes, enredada de cipós, fechada nas árvores centenárias, habitada de animais ferozes e assombrações. Via o campo cultivado de cacauzeiros, as árvores dos frutos de ouro regularmente plantadas, os cocos maduros, amarelos. Via as roças de cacau se estendendo na terra onde antes fora a mata. Era belo. Nada mais belo no mundo que as roças de cacau (AMADO, 1997, p. 38).

Nesse contexto, o pequeno trabalhador rural será, como nos outros romances aqui arrolados, só mais uma peça a serviço da exploração pelos grandes. O rural sul baiano, no momento de ápice do plantio do cacau, se apresentava como um espaço atrativo para os que vinham de fora, daí a presença de tantos Antônio Vítor, além dos Chicós Bentos, Fabianos e Gabrielas. Entretanto, ao chegarem ao lugar que supostamente seria o “eldorado”, as esperanças se desfaziam, pois neste espaço só os “grandes” tinham vez.

Após o *boom* de romances de temática rural, surgidos na década de 1930, outros temas passaram a ocupar as mentes dos intelectuais brasileiros. O espaço rural, entretanto, não desapareceria das obras dos períodos seguintes, apesar de a historiografia literária apontar para este fato. Robson dos Santos (SANTOS, 2011, f. 2), em tese sobre o assunto, declara:

O fato é que os cenários rurais continuavam presentes na arte e no romance, em particular. Após 1945, é verdade que novas referências formais e de conteúdo se cristalizavam para o ofício literário. Além disso, os processos de urbanização e modernização sofriam uma apropriação específica pelo discurso literário. Porém, isto se dava sem que o rural desaparecesse como espaço selecionado para a ambientação das obras. Diante da modernidade tardia que se realizava entre nós, a temática rural se reconfigurava e passava a compartilhar mais intensamente com o mundo urbano a ambientação dos romances. Este era um processo literário que remontava à década de trinta, a partir da qual as dualidades campo e cidade tomavam importância decisiva para a literatura.

O rural, enquanto um dos elementos constituintes da nossa sociedade, sempre serviu – e continuará servindo – de matéria prima para a criação artística. O modo como ele foi interpretado e representado é que se modificou ao longo dos anos. Se, a princípio, o espaço rural era visto a partir de uma visão idealizadora, com o passar do tempo ele se tornou um excelente mote para reflexões profundas acerca da nossa organização social. Muito mais do que um espaço que se opõe à cidade, e no qual se produzem os gêneros alimentares, o rural é uma representação sociocultural, espaço simbólico que mobiliza a afetividade e subjetividade de seus agentes.

### 3.2 *CORPO VIVO* E AS BRENHAS DO CACAU: O ESPAÇO RURAL EM FOCO

O romance *Corpo vivo*, terceiro no conjunto de obras de Adonias Filho, apresenta-se não somente como uma obra-prima dentro da novelística desse baiano, mas pode ser considerado também como um dos maiores, mais belos e mais primorosos romances da literatura brasileira contemporânea. Escrito em 1962, dezesseis anos após a publicação de *Os servos da morte* (1946) – primeiro romance de Adonias Filho –, *Corpo vivo* veio para legitimar a grandiosidade da literatura adoniana, marcando o auge da carreira do escritor grapiúna e sendo considerado pela crítica como uma obra em que os recursos técnicos e estilísticos se casam de maneira excepcional:

Baseado no esboço de um romance retroativo a 1938, o terceiro da “trilogia do cacau”, *Corpo vivo* (Life Redemmed, 1962), confirmou-se como o de maior êxito dentre todas as suas obras. Já tinha alcançado sua trigésima impressão até o ano de 1983. É também seu romance mais amplamente traduzido, tendo versões em alemão, português lusitano, espanhol e eslovaco. Tivesse uma versão em inglês esse teria que lidar com o ambíguo título, literalmente “living body” ou “body alive”. “Redemmed” parece justificar-se por ser um romance sobre redenção através do amor e seu triunfo sobre a violência, o ódio e a obsessão cada vez mais insana pela vingança (ELISSON in: MATTOS, 2011, p. 117).

O *leitmotiv* do romance, como o crítico supracitado deixa claro, é a vingança que, inesperadamente, se dissolve, dando lugar a um sentimento mais nobre e, como se comprova através de obras anteriores e subsequentes, mais esporádico nas narrativas do autor, a saber, o

sentimento amoroso. Visualiza-se, pois, nesse romance de incomparável intensidade dramática, dois temas universais da literatura (amor e vingança), articulados a uma técnica apurada e precisa em que os derramamentos verbais e sentimentais são rechaçados.

A estrutura de *Corpo vivo*, apesar de desafiadora, não apresenta as dificuldades que ficam explícitas em *Os servos da morte*, romance de estreia de Adonias Filho. Há um grande número de vozes nessa obra que narra a história do menino Cajango, entretanto, tais vozes são facilmente identificáveis e habilmente integradas na voz de um narrador, que pode ser considerado como o principal, uma espécie de guia, ou, nos termos da tragédia grega, um corifeu, personagem responsável por reger todo o “espetáculo cênico”. Essa personagem é João Caio, figura que se destaca, dentre tantos outros motivos, por sua profissão de tropeiro, logo, homem que vivia viajando e tinha muita coisa para contar por ver e ouvir falar, colocando-se na posição de narrador-testemunha:

Embora falem outros narradores em *Corpo vivo*, o relato explicativo pertence a João Caio, um condutor de animais de carga, que ouviu ou participou dos eventos. A voz do narrador onisciente ali desaparece por completo. A narrativa, muitas vezes lírica, é conduzida em uma linguagem que sugere, mas jamais descaracteriza a fala do boiadeiro (ELISSON in: MATTOS, 2011, p. 118).

Nesse ponto, a obra de Adonias Filho se aproxima da do norte americano William Faulkner, autor que serviu, assumidamente, de inspiração para o baiano. Comparando a obra *Lance mortal* (*Knights Gambit*, em inglês) – livro equivocadamente tido pela crítica como obra menor do autor de *O som e a fúria* – com as narrativas adonianas, sobretudo as que compõem a “trilogia do cacau”, é possível perceber, guardadas as devidas proporções, semelhanças nos recursos narrativos peculiares utilizados pelos autores.

Em *Lance mortal*, duas personagens aparecerão em todos os contos, amarrando-os entre si: Gavin Stevens, promotor do condado de Yoknapatawpha, e seu sobrinho Charles, o narrador de todas as histórias. Charles, assim como João Caio, narra a partir da perspectiva de quem somente viu ou ouviu, mas imprime tal limpidez aos seus relatos que nem o leitor mais desconfiado duvida da veracidade do seu contar. Além disso, o narrador desses contos de Faulkner guarda outro trunfo: ele não fala apenas por ele, mas por toda a comunidade. O narrador é uno, porém sua voz é coletiva, como pode ser observado através da utilização abundante do pronome “nós”:

[...] e aqueles de *nós* cujos pais e avós haviam sido criados aqui olhavam de soslaio e com certa frieza para um homem cruel e violento (de acordo com as histórias contadas por arrendatários brancos e negros e por outros com quem ele havia feito negócios). No entanto, em consideração a sua esposa e respeito por seu sogro, o *tratávamos* com polidez, embora sem maior apreço. Assim, quando sua mulher também faleceu e os gêmeos ainda eram pequenos, *acreditamos* que ele era o responsável, que a vida dela se consumira pela crassa vulgaridade de um forasteiro vulgar. E, quando seus filhos cresceram e saíram de vez da casa – um depois do outro –, não *nos surpreendemos*. E, quando seis meses atrás, ele foi encontrado morto, o pé preso no estribo do cavalo selado que ele montava, e todos os seus ossos quebrados porque aparentemente o cavalo o arrastara contra uma cerca de madeira (ainda se viam no lombo e nos flancos do animal as marcas do golpe que ele lhe desferira em um de seus ataques de fúria), nenhum de *nós* sentiu, porque seus atos antes disso, foram, para os homens de nossa cidade, época e mentalidade, um ultraje imperdoável (FAULKNER, 2012, p. 7-8, grifos nossos).

Em Adonias Filho, como em Faulkner<sup>16</sup>, é possível perceber uma espécie de heterogeneidade discursiva. Várias vozes se entrelaçam, se emaranham, e um número grande de pontos de vista emerge dos textos. Vozes que não ecoam de maneira uníssona, mas que se harmonizam e se relacionam, compondo um discurso não fechado, típico dos romances polifônicos descritos por Bakhtin (1997), na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*. Segundo Bakhtin, a chave artística dos romances dostoiévskianos é a polifonia e, partindo dessa tese, o filósofo soviético se põe a questionar os críticos que se debruçaram sobre a obra de Dostoiévski sem se atentarem para a peculiaridade fundamental do estilo do autor: a multiplicidade de consciências e de vozes “plenivalentes” das personagens:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de vozes equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 1997, p. 4).

A polifonia bakhtiniana se faz presente em *Corpo vivo* porque nesse romance cada personagem é um mundo, tem voz plena e autonomia de pensamento. Na primeira parte do romance, seis vozes, além da do narrador onisciente, vão se alternando a fim de que os

<sup>16</sup> Talvez em *Lance mortal* a heterogeneidade discursiva aqui apontada não fique tão clara. Entretanto, em *O som e a fúria*, romance escrito através do fluxo da consciência, tal expediente é incontestável. Cada um dos capítulos do romance é narrado por uma personagem diferente e, além das vozes, fica explícito em cada parte a personalidade e o modo de ver o mundo de cada um desses seres. Merece destaque o primeiro capítulo da obra, narrado por Benjy, um homem com deficiência mental.

detalhes sobre os sete anos que se passaram – do momento que ocorreu a chacina da família de Cajango até o dia em que sua vingança começou a ganhar corpo – sejam desvelados. As mudanças constantes de foco narrativo, além de contribuírem para a planificação cinematográfica do romance, ainda edificam o tom de suspense da obra que muito se assemelha a um quebra cabeças, cabendo ao leitor, claro, juntar as peças e formar o todo narrativo.

Ainda com relação às vozes do romance, é interessante notar que Cajango, personagem principal da trama, em nenhum momento é presenteado com o dom do relato e, nos raros momentos em que sua “voz” aparece, é sempre por meio do discurso indireto, pela fala de outra personagem. Tal fato ocorre tão somente para acentuar o caráter selvagem, de bicho, do herói da trama. A fala é uma faculdade inerente ao humano e Cajango, como o título do romance deixa claro, é apenas um *corpo vivo*, uma fera que, até conhecer o amor, não passava de uma “máquina de matar”.

Como “mago da linguagem” que sempre foi, Adonias Filho buscou, em seus textos, deixar a marca da prosa bem trabalhada, ao invés de elaborar um simples desenrolar de enredo. *Corpo vivo*, mesmo sendo um romance montado a partir de episódios, não cai no relato rasteiro, pois Adonias Filho não se limita a analisar a aparência das personagens e dos fatos fazendo um mergulho na psique humana e trabalhando a fundo as suas questões mais íntimas (ASSIS, 1696). Assim, os recursos estilísticos utilizados pelo autor levam a um leque de interpretações que extrapolam o explícito.

A fabulação do romance aqui focado é a seguinte: trata-se de uma narrativa sombria, onde o ódio e o desejo de vingança habitam o coração dos homens que, por sua vez, são seres rudes, animalizados. O ímpeto de raiva, a crueldade e o instinto violento surgem no protagonista da história quando ele vê sua família ser assassinada por conta da ganância dos coronéis que desejavam para si todas as terras do cultivo de cacau. Cajango, após se arrastar no sangue dos pais e irmãos, deixa de ser ele mesmo, como pondera seu padrinho “[...] observei na linha do rosto que Cajango não era uma criança [...]” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 8). A observação de Padrinho Abílio, a respeito do afilhado, demonstra o quão limítrofe foi a situação vivida por aquele menino, que na época tinha apenas onze anos de idade.

Sabendo do risco que Cajango corria, e da guerra que começaria a partir de então, Padrinho Abílio decide deixar o menino Cajango sob os cuidados do seu tio, Inuri. No Camacã, vivendo com Inuri, o menino cresce como “a fera pior que a pior fera”, na qual se incutiu o desejo de vingança. O ódio de Cajango era alimentado dia após dia pelo seu tio que dizia: “Quando crescer, se crescer, tem que matar os assassinos dos pais” (ADONIAS FILHO,

1975, p. 19). Na voz de Inuri, a presença de um destino que não podia ser contrariado. Nas entranhas de Cajango, o sangue dos pais e irmãos que pedia vingança e que o fazia ser cruel e selvagem.

O cenário escolhido para a ambientação desta “tragédia<sup>17</sup>” adoniana não poderia ser outro: as fazendas de cacau – elas figuram como o eldorado e motivam os atos de violência que engendram a trama – e a selva – essa aparece ora como um lugar amaldiçoado e terrível, ora como abrigo para as personagens –, todos eles funcionam como o lugar especial que dá o tom exato ao discurso, como a terceira margem do rio que Guimarães Rosa apresenta, local *sui generis* que confere ao relato um efeito estético intenso. O espaço representado é, pois, o grande articulador de sentidos do romance: seriam outras as personagens, seria outra a trama, não fosse este o espaço eleito.

O espaço focalizado e ficcionalizado por Adonias Filho é um espaço rural que, por razões sócio-históricas, se distingue demasiadamente de outras regiões agrícolas do Brasil. No livro *Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional)*, Adonias Filho (2007), enquanto ensaísta, demonstra de que forma o plantio do cacau na região sul da Bahia foi capaz de propiciar o surgimento de uma civilização – a civilização baiana do cacau. Segundo Adonias Filho (2007, p. 10): “O cacau, à proporção que altera a paisagem, a empurrar e diminuir a selva, a abrir fazendas, a estabelecer um sistema de comércio, conforma culturalmente uma região.” Assim, a civilização que se forma a partir do plantio do cacau carrega toda uma gama de tradições e costumes, apresentando-se realmente como uma zona diferenciada dentro do Brasil – “um país dentro do país”.

Ao refletir sobre um espaço rural específico, a região do cacau, Adonias Filho demonstra ter consciência de que o rural, de modo geral, não deve ser definido como o lugar onde se desenvolvem, única e exclusivamente, atividades agrícolas. Todos os espaços são construções sociais, como Milton Santos (1985) deixa claro ao enunciar que o espaço não é apenas as coisas ou os objetos geográficos espalhados pela natureza e sim o conjunto de tudo isso mais a sociedade. Por conta disso, o rural deve ser entendido como um espaço de vida, lugar de interação social onde são construídas relações entre os homens e a natureza.

---

<sup>17</sup> A obra adoniana é repleta de elementos trágicos. Aristóteles (1966, p. 74) define a tragédia como sendo “[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama]; [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atôres (*sic*) e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Na modernidade, a tragédia vai aparecer atrelada aos conceitos de desintegração e alienação do homem. Salienta-se, porém, que alguns escritores modernos renovaram alguns conceitos da tragédia clássica em suas obras, como exemplo disso, o baiano Adonias Filho.

No artigo “O conceito de espaço rural e as políticas de governo no Brasil”, José Antonio Lobo dos Santos (2011) faz um levantamento teórico e conceitual acerca do debate sobre o espaço rural brasileiro, lançando uma afirmação crucial para o entendimento do mesmo. Assim, segundo o articulista do texto:

A questão agrária no Brasil é fruto de um processo histórico que nos remete ao debate sobre as formas de ocupação, territorialização e de acúmulo de riquezas por parte das forças hegemônicas que comandaram o macabro processo de desestruturação multiétnica e exploração tanto de índios, negros, caboclos, imigrantes e outros no espaço brasileiro. Um espaço construído socialmente para atender à expansão mundial do modo capitalista de produção, uma expansão calcada na exploração, na apropriação de tempo de trabalho e na partilha desigual da riqueza produzida (SANTOS, 2011, p. 95-96).

A compreensão dos primeiros momentos da vida rural brasileira possibilita o entendimento da sua apropriação pela sociedade e as suas sucessivas transformações ao longo dos séculos. A marca da ruralidade no Brasil é, sem sombra de dúvida, a heterogeneidade e a mudança, sendo que esta última ocorre quase sempre em decorrência do modo de produção capitalista. O capital é a mola que impulsiona modificações da vida no campo, como pode ser visto no romance *Corpo vivo*. É por questão de poder, logo, por conta do capital, que os Bilá exterminam a família de Cajango, pretendendo tomar-lhes as terras.

Através das entrelinhas, é possível inferir que o momento em que a história se passa é de relativa efervescência no plano econômico da região<sup>18</sup>. A história se desenrola, provavelmente, em meados do século XIX, quando o cacau começa a ser um produto de grande valia, sendo exportado para diversos países. Em *Sul da Bahia chão de cacau*, Adonias Filho (2007, p. 23) diz o seguinte acerca desse período histórico: “É a fase hoje lendária, dos desbravadores, que conquistam a selva a fogo, pólvora e machado. E erguem povoados,

---

<sup>18</sup> A história da cacauicultura na Bahia é marcada por altos e baixos. O plantio do fruto na região tem início em 1746, quando Antônio Dias Ribeiro planta em Canavieiras as sementes que Luiz Frederico Werneau havia trazido do Pará (ADONIAS FILHO, 2007). No século XIX a cultura de cacau vive seu ápice, pois o cacau se transforma em objeto de desejo das fábricas de chocolate da Europa e dos Estados Unidos, por isso o número de exportações cresce vertiginosamente. No século XX três grandes crises vão marcar o declínio da atividade cacauífera na região: 1) com o *crack* da bolsa de valores em 1929, o número de exportações do produto decresce; 2) no início da década de 1960 há uma nova queda no valor de cotação do fruto; 3) no final da década de 1980 o surgimento da vassoura de bruxa – fungo que atinge as roças de cacau – agrava ainda mais a situação dos cacauicultores, devastando grande parte das suas fazendas. Atualmente as modernas técnicas de plantio tem feito ressurgir as esperanças de um soerguimento da cultura do cacau, entretanto, a região está longe de voltar a ter a grandiosidade de outrora.

arruados e vilas”. No romance há vários trechos que demonstram a importância do “fruto de ouro” naquele momento:

“O mundo é muito grande – Alonso disse – mas querem as terras de Januário”. Do meu retiro, nas Canoas, ainda não ouvira falar naquilo. E inúmeras foram as perguntas que fiz. Alonso respondeu a todas esclarecendo que os Bilá, após certas brigas com Januário, tinham jurado lhe tomar as terras. O cacau novo de Januário começava a dar frutos. Aquelas terras valiam ouro e os Bilá tinham um exército no rifle. Que Deus guardasse o compadre Januário (ADONIAS FILHO, 1975, p. 5).

O fato de os Bilá terem um “exército no rifle” demonstra que eles eram ricos, “os grandes” da região e, provavelmente, já donos de muitas terras. A família de Januário, por sua vez, apesar de viver com algum conforto em uma fazenda de médio porte, onde havia, inclusive, alguns empregados, não era abastada e suas terras despertavam o interesse dos Bilá única e exclusivamente pelo fato de que qualquer ínfimo pedaço de terra em que se pudesse plantar o cacau já era garantia de uma grande rentabilidade. Isso porque o cacau, ao contrário de outras culturas, não precisa de grandes extensões de terra para se desenvolver, daí que no sul da Bahia a presença de latifúndios sempre foi reduzida se comparada a outras regiões.

A concentração da propriedade rural no sul da Bahia, entretanto, ocorreu e não existem dúvidas quanto a isso. Não obstante, houve, também nesse quesito, uma peculiaridade bastante marcante da região. O latifúndio, como se sabe, é caracterizado como uma propriedade agrícola de grande extensão pertencente a um único indivíduo ou família. No sul da Bahia, os proprietários mais prósperos não possuíam grandes pedaços de terra, mas inúmeras propriedades de pequeno porte, boa parte dessas propriedades eram tomadas, muitas vezes mediante o emprego da violência – como se vê em *Corpo vivo* – exercida sobre os pequenos agricultores.

As lutas pelas posses de terras configuraram e reconfiguraram o espaço rural no sul da Bahia. Se em outros estados a terra, em geral, foi distribuída entre aqueles que dispunham de recursos materiais para explorá-la, na região dos grapiúnas ela foi “tomada” pelos que tiveram coragem de se aventurar nas florestas temíveis e ditas inexpugnáveis da região. Se no resto do Brasil as terras pertenciam à elite do país, na região sul baiana eram os matutos, pessoas de origem humilde que as possuíam.

Além da forma como a terra foi distribuída, é necessário atentar para o tipo de exploração que ocorreu nela. O homem, a fim de desenvolver atividades rurais mais diversas (e de preferência as mais rentáveis), acabou por espoliar os recursos naturais se apoiando na

concepção de que estes eram inesgotáveis. A partir de então, um apelo ambiental muito forte passou a existir, e o espaço rural se tornou um dos focos principais na questão da preservação ecológica. O caráter peculiar desse espaço, evidentemente, não passaria despercebido a um autor da categoria de Adonias Filho que, mesmo fugindo da “literatura comprometida”, pintou um incomparável retrato da região.

### 3.3 DILAPIDAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ESPAÇO: ECOS DA ECOLOGIA EM *CORPO VIVO*

A marca incontestada da ficção brasileira, segundo Adonias Filho (1969), é a sua natureza documentária. Corroborando a ideia deste autor e alargando-a, conjecturamos que a arte, no geral, e não somente a literatura brasileira, pode ser utilizada como meio de apreender a realidade. A análise de uma obra de arte possibilita o conhecimento do espaço, dos costumes, dos hábitos e da cultura de uma determinada época, pois, como pondera João Alexandre Barbosa (p. 23) “[...] a literatura nunca é apenas literatura: o que lemos como literatura é sempre mais – é História, Psicologia, Sociologia. Há sempre mais que literatura na literatura.”<sup>19</sup> Os autores nacionais, desde há muito tempo, recriam a realidade do país através de textos que dialogam com o real, mas sem deixar de recorrer aos mitos e à imaginação e sem perder a essência estética do artefato literário, assim:

As realidades que integram e compõem a matéria ficcional (respeitando o tempo social e o espaço físico na base de regiões e sub-regiões), refletem-se em situações, episódios, ambientes e criaturas. [...] É o universo brasileiro que se mostra em quadro e imagem, problema e drama, linguagem e paisagem, ficcionalmente se movendo no poder de uma temática que oferece, com os mitos e os símbolos, o caráter nacional e a personalidade do povo (ADONIAS FILHO, 1969, p. 12).

A matéria-prima da qual a literatura brasileira se nutre é, pois, sua gente e sua terra sendo que esta última vem sendo representada de maneira diversa através dos tempos. Na carta de Pero Vaz de Caminha, escrita no século XVI, os aspectos geográficos e sociais da nação foram esboçados com ênfase nas belezas do país que figurava como uma região exótica e edênica. Quatro séculos depois a visão dos artistas se modificará e as obras que denunciam o

---

<sup>19</sup> Texto disponível no site <[http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias\\_17\\_p021-026\\_c.pdf](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_17_p021-026_c.pdf)> Acesso em: 20 fev. 2014.

desrespeito do homem para com a natureza além da necessidade de preservação ambiental serão mais abundantes. Como exemplo, podemos citar o poema “Adeus a sete Quedas”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual o poeta, embestado por um sentimento ecológico, expressa a sua revolta ante a destruição do salto de sete quedas, um patrimônio natural do Brasil e da humanidade. Vê-se, deste modo, que no inventário da ficção brasileira, a preocupação ecológica sempre foi uma constante, acentuando-se sobremaneira nos tempos atuais em que as transformações pelas quais o planeta vem passando começam a ameaçar o futuro da espécie.

*Oikos* (casa) é a palavra grega que dá origem ao termo ecologia. Ecologia significa, então, na acepção mais rasa, estudo sistemático da casa, do ambiente. Mas o estudo do espaço não é, como se vem mostrando ao longo desta pesquisa, algo simples, e as relações que se estabelecem entre o homem e o seu *oikos*, também não podem ser assim consideradas. A ecologia é uma forma de pensar e encarar o mundo, um movimento – muito mais que uma ciência – que vem despertando o interesse de um número cada vez maior de pessoas e que se refere não só à vida em sociedade, mas à política, à economia e à cultura.

Em uma obra bastante resumida, porém elucidativa, Antônio Lago e José Augusto Pádua (1984) discutem as origens e a evolução do termo ecologia. Segundo os autores, a palavra ecologia designava, a princípio, uma disciplina científica ligada ao campo da biologia que havia sido criado por Ernest Haeckel. Essa disciplina, no início, propunha tão somente o estudo das relações entre espécies animais e seu ambiente orgânico e inorgânico. Com o passar dos anos, porém, a ecologia foi perdendo o seu caráter de disciplina acadêmica e metamorfoseando-se, também, em movimento social, dessa maneira:

[...] a palavra ecologia não é usada em nossos dias apenas para designar uma disciplina científica, cultivada em meios acadêmicos, mas também para identificar um amplo e variado movimento social, que em certos lugares e ocasiões chega a adquirir contornos de um movimento de massas e uma clara expressividade política (LAGO; PÁDUA, 1984, p. 8).

Hoje o interesse pela ecologia é cada vez maior e se vê presente em diversas áreas do conhecimento. A literatura, enquanto arte da representação que busca sempre o diálogo com a vida em sociedade, com o mundo, portanto, não deixaria de se debruçar sobre os problemas ecológicos, mantendo com este tema uma relação bastante estreita.

A corrente da crítica literária que se preocupa em estudar as relações entre o homem e natureza se firmou faz pouco tempo e recebeu a denominação de ecocrítica. Entretanto, ainda

que seja grande o número de obras literárias que abordam a relação entre o homem e o meio ambiente, tanto a denominação quanto a prática dessa nova visão são ainda pouco explorados pelos estudiosos brasileiros<sup>20</sup>.

Na obra *Ecocrítica*, Greg Garrard (2006) faz uma espécie de introdução ao estudo dessa nova vertente da crítica literária trazendo importantes contribuições para o seu exame. Deste modo, esse estudioso traz algumas definições já consagradas para o tema, como a do renomado crítico Cheryll Glotfelty, que define este movimento como o estudo que relaciona literatura e o meio ambiente. Segundo Glotfelty (1996, p. xix, apud GARRARD, 2006, p. 14), a ecocrítica:

[...] dito em termos simples [...] é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na terra.

Garrard (2006) pondera, a partir da citação de Glotfelty, que a ecocrítica, como o feminismo e o marxismo, é “[...] uma modalidade de análise confessadamente política [...]”. Conclui-se, assim, que as questões ecológicas não surgem isoladas e não serão resolvidas apenas por um grupo específico de cientistas. O meio ambiente é um constructo social e a natureza fora da história não passa de matéria, portanto, há que se levar em conta as relações que se desenvolvem entre homem e meio ambiente, considerando os aspectos sociais, políticos e culturais que vêm à baila nessa relação.

Não é surpresa, isto posto, que os problemas ecológicos tenham se convertido em matéria ficcional para muitos escritores que, direta ou indiretamente, transformaram-nos em objeto de análise. O que fica claro, seja a partir da denúncia aberta das agressões às quais o meio ambiente vem sendo submetido ou da insinuação de fenômenos que causam o desequilíbrio ecológico, é que não cabe mais aos literatos se eximirem de representar essa

---

<sup>20</sup> Alguns centros acadêmicos brasileiros tem incentivado a pesquisa nesta área. Como exemplo, citamos as Universidades Federal e Estadual da Paraíba que, em conjunto, organizaram o I Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica nos dias 1, 2 e 3 de Agosto, de 2012, na cidade de João Pessoa – Paraíba. O objetivo do Congresso foi reunir um grupo de pessoas ligadas à cultura que tivessem o interesse em comum de conservar e proteger a natureza, através de uma abordagem crítica sobre o assunto.

Na Universidade Estadual de Feira de Santana, o Prof. Dr. Aleilton Fonseca e a Prof. Dra. Rosana Maria Ribeiro Patrício desenvolvem um projeto de pesquisa no qual são enfocadas as representações de aspectos ambientais e ecológicos na poesia e na ficção de autores representativos da literatura brasileira.

complexa relação. O texto fundador do ambientalismo moderno, inclusive, segundo Garrard (2006) se apoia na literatura e não nas chamadas ciências “duras”<sup>21</sup>.

No romance *Corpo vivo* vemos um mundo em suas origens, um lugar que ainda não foi explorado pelo homem. Cajango, a personagem principal da trama, também se mostra da mesma forma que o território: um ser inexpugnável, inexplorável. A correlação entre homem e natureza se torna, então, inevitável na leitura do romance. Além disso, há na obra, como aponta João Batista Cardoso (2006), uma busca incessante pela preservação, não só da natureza, mas de um passado em que os homens não viviam em estado permanente de luta:

O território presente na obra adoniana é um espaço que precisa ser preservado, e Adonias inscreveu sua obra no contexto desta necessidade de preservação, como afirma Vera Lúcia Romariz, ao dizer que se reiteram “igualmente, na obra adoniana, o forte apelo à identidade cultural e subsequente (*sic*) luta pela preservação do território”. O espaço natural, é, assim, sacralizado na obra, em que a preservação se conjuga com a volta, pois Cajango, “fugindo dos assassinos de sua família, atravessa espaços urbanos e rurais, optando por estes últimos, na simbólica busca do ninho perdido”; ninho que é de um tempo passado suplantado pela ganância do ouro que atraiu multidões e formou cidades para *triturar* o homem (CARDOSO, 2006, p. 69, grifos do autor).

Desse modo, conquanto no romance *Corpo vivo* o tema nuclear seja a vingança, existe o alerta implícito acerca das condições ambientais, alerta este expresso através das relações que se delineiam entre o homem e o meio ambiente. A primeira manifestação da consciência ambiental que permeia o romance aparece através da luta entre os homens que, impetuosamente, tentam dominar a natureza. Na sanha pela conquista, na busca desenfreada pelo poder e pelo “progresso”, o ser humano acaba se descuidando da relação que mantém com o seu espaço, agredindo-o e desrespeitando-o.

A denúncia da degradação ambiental em *Corpo vivo*, ainda que não seja explícita, acaba contribuindo para a reflexão sobre o tema. É interessante notar que semelhante preocupação já havia sido esboçada por Jorge Amado no romance *Terras do sem fim*. A mata, no romance amadiano, aparece como um lugar sagrado, espécie de deus que inspira medo e respeito ao ser humano. Há, não obstante, alguns “infieis” que, não entendendo os desequilíbrios que podem ser desencadeados a partir da deterioração do meio ambiente, insistem em enfrentá-lo, desbravando as florestas em nome de um famigerado progresso, transformando a natureza em lugar propício a prosperidade financeira.

---

<sup>21</sup> “Uma fábula para o amanhã”, conto que faz parte do livro *Primavera silenciosa (Silent Spring)*, de Rachel Carson, é o dito texto fundador do ambientalismo moderno (GARRARD, 2006).

A violência contra a natureza nos dois romances aparece como uma espécie de problema social, entretanto, a forma como essa agressão é representada difere sobremaneira. A arma que o autor de *Gabriela cravo e canela* utiliza para atacar as perturbações que a terra vem passando é a denúncia direta, sem rodeios. Adonias Filho, por sua vez, entoa um discurso menos retilíneo e, portanto, mais alegórico, a partir do qual é possível encetar uma série de interpretações. Acerca da capacidade da literatura em se ocupar de temas pouco visíveis e que, aparentemente são intraduzíveis, é abordada por Marli Fantini Scarpeli (2007), no artigo “Meio ambiente e literatura”, da seguinte forma:

Ao longo da história da humanidade, a literatura tem-se muitas vezes mostrado, mais do que outras formas de conhecimento, capaz de representar o irrepresentável ou o indizível. Ou seja: dota-se da potência de traduzir aquilo que outras linguagens não são capazes de expressar. Assim sendo, graças às virtualidades imagéticas da criação literária, torna-se-lhe possível dar materialidade e visibilidade àqueles elementos que, doutra forma, seriam intraduzíveis e imperceptíveis a olho nu. Trata-se de elementos sutis, constitutivos da interface oculta entre realidade e imaginação, natureza e cultura (SCARPELI, 2007, p. 190).

Em *Corpo vivo* duas personagens são emblemáticas na focalização dos aspectos ambientais. A primeira, o índio Inuri, se liga a tais aspectos de maneira clara, representando o respeito e a conservação da natureza. A segunda personagem, Hebe<sup>22</sup>, também é uma vivente da selva e através de sua fala vem à baila uma profecia que perpassa todo o romance: Hebe, de maneira bastante apocalíptica, prevê o fim. E que fim seria esse? Uma leitura rasa levaria a conclusão de que se trata do fim da guerra mobilizada por Cajango. Mas, como já se disse anteriormente, os textos adonianos não se prestam a uma única interpretação, por isso é fácil perceber que o prenúncio da personagem tem um sentido mais abrangente. A ganância do homem e a luta por poder têm reflexos na natureza. Assim, muitas conotações negativas, como desastres ambientais e novas guerras, estão contidas na sentença: “Mataram os passarinhos de deus”, insistentemente repetida pela “bruxa louca”.

Além do alerta de Hebe para o fim (do mundo?), há, em um dos derradeiros parágrafos do romance, um indício que nos leva à conclusão de que a cobiça humana não cessará até que os recursos naturais sejam todos exauridos: “Um dia, e talvez o tempo seja longo, os homens se aproximarão levando os cacaueiros até o cume da serra. As florestas serão derribadas, as matas vencidas, Cajango tão somente uma sombra” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 133). Em

---

<sup>22</sup> Na mitologia grega Hebe é a deusa da juventude, responsável por cumprir obrigações domésticas no Olimpo. No romance adoniano Hebe aparece como uma mulher muito velha a qual todos relacionam com uma bruxa.

nome do alargamento das zonas agriculturáveis, a natureza acaba sendo dizimada e, por consequência, os que nela habitam. Lembremo-nos que Cajango, como seu tio e seu avô, é um indígena, logo, a subjugação da personagem simboliza também a dominação e dizimação do índio e da sua cultura de modo geral.

A contraparte dos desajustes ambientais ocasionados pela guerra, e previstos por Hebe na narrativa, é representada pela personagem Inuri, um bugre que pertencia tanto à selva como qualquer outra espécie animal ou vegetal que nela habitasse. Tio paterno de Cajango, Inuri é, sem dúvida, uma das personagens mais interessantes da trama, pois foge ao estereótipo do índio idealizado, do bom selvagem. A personalidade de Inuri é duvidosa, de cobra – como acentuam certas passagens do romance –, entretanto a sua relação com a natureza é de profundo respeito, a ponto de a selva, que no romance é mais do que apenas pano de fundo, também resguardá-lo. A primeira descrição do tio de Cajango é feita por Padrinho Abílio da seguinte forma:

Eu vi o mais esperto dos homens, é preciso que diga. Aproximando-se, mostrou a fisionomia de índio, com os cabelos cortados na testa, os dentes miúdos, os pés descalços, a chuva lavando o busto inteiramente nu. Usava um calção de couro zuarte e, apesar dos braços musculosos, era pouco mais alto que o menino. Deteve-se para colocar os olhos parados dentro dos meus. Via, a mim e ao menino, com certo espanto. “Este aqui é seu sobrinho”, eu disse mostrando o menino. E, antes que falasse, acrescentei: “Mataram Januário, a mulher e os filhos. Apenas este menino, meu afilhado, escapou. Chama-se Cajango”. Fitou-se sem que um só músculo se movesse durante alguns minutos. Afinal, pediu: “Conte-me como foi” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 18).

Padrinho Abílio passa meses ao lado de Inuri e ainda assim não é capaz de conhecer o seu caráter. Sabe, entretanto, que o índio é mais do que um simples habitante da selva. O Camacã é uma parte de Inuri, como mais tarde também será de Cajango. A relação que se estabelece entre as personagens e o meio em que vivem é, pois, topofílica, uma vez que existe um laço afetivo que os liga. Inuri e Cajango não praticam a exploração predatória dos recursos naturais, como os coronéis do cacau que, em busca do lucro, assolavam a natureza para torná-la propícia ao cultivo de determinados produtos.

Uma espécie de consciência ambiental guia as ações de Inuri e Cajango que, talvez pela sabedoria própria do indígena, mantém uma relação harmônica com a floresta, compreendendo a importância de um consumo sustentável: as árvores eram cortadas porque

serviam nas construções – todas rústicas, diga-se de passagem –, os animais selvagens forneciam pele para aquecer e a caça era feita basicamente para a subsistência.

A floresta, espaço infernal para as personagens que só vem até ela por força das circunstâncias (normalmente em busca de riqueza), para os seus habitantes se revela como um local agradável cuja natureza está em harmonia com o homem: “Enchendo os rios, enlameando as estradas, trazendo o frio, a chuva trabalha para Cajango” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 50). O território do Camacã representava a força da personagem que nele se tornava um ser indomável. A articulação entre o homem e a natureza é clamorosa e o ensinamento que atravessa as páginas do romance também: a natureza pode ser ameaçadora e terrível, lugar de desordem e do caos, “bicho do inferno” que não poupa ninguém, mas, por outro ângulo, pode se revelar como um lugar acolhedor, que resguarda e protege os seus viventes.

#### 3.4 A RURALIDADE E O MITO DO PARAÍSO PERDIDO

Adonias Filho, com o romance *Corpo vivo*, recria dois mitos que povoam excessivamente o imaginário ocidental: 1) o mito de um lugar onde o clima é ameno, onde não existem guerras e o homem se relaciona harmoniosamente com a natureza; 2) o mito da criação da humanidade. Esses dois mitos, ambos ancorados em matrizes judaico-cristãs, associam-se com a criação do mundo, pois: “Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia”, atesta Mircea Eliade (1972, p. 25).

O mito é uma das formas de explicar o universo e, enquanto narrativa, pode ser abordado e interpretado de inúmeras maneiras. O conceito de mito, por sua vez, é uma formulação complexa, mas adotaremos nesta pesquisa a definição que Mircea Eliade (1972) julga a menos imperfeita, por ser a mais abrangente. Assim:

[...] o mito conta uma história sagrada; êle (*sic*) relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso, do “princípio”. Em outros termos (*sic*), o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: êle (*sic*) relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser* (ELIADE, 1972, p. 11, grifo do autor).

No desfecho da narrativa adoniana aqui explorada, Malva e Cajango fogem de um espaço corrompido e alcançam um espaço paradisíaco. Neste espaço as personagens atingem o mundo ancestral ainda intocado pela ganância e pelo ódio: é o Éden cristão na serra sul-baiana. O casal representa, neste caso, Adão e Eva, mas, ao contrário destes primeiros habitantes humanos da terra, eles não estão sendo expulsos, mas recebidos em uma região natural de grande beleza, onde poderão viver em paz. A ideia que subjaz no romance, a partir da chegada do casal ao “paraíso”, é a de um meio rural que representa o coração do mundo, um lugar primitivo e abençoado onde é possível ocorrer a restauração do homem.

Até o presente momento, não havíamos sequer cogitado uma definição para o “rural” no âmbito da nossa pesquisa, advertindo apenas que as relações que se desenvolvem nesse espaço são extremamente complexas e heterogêneas. O meio rural é um espaço diversificado, definir seria demarcar, logo, limitar as inúmeras possibilidades de interpretação desse “fenômeno” que é o espaço rural. Por mais abrangente que fosse a formulação aqui empregada, certamente não daria conta de explicar todas as complexidades desse meio. Não obstante estas considerações, nos valeremos da declaração de Kayser, citada por Wandereley (2009) no artigo “A emergência de uma nova ruralidade nas sociedades modernas avançadas: o rural como espaço singular e ator coletivo” quando diz: “[...] o ‘rural’ é um modo particular de utilização do espaço e de vida social” (KAYSER, 1990, p. 13, apud. WANDERLEY, 2009, p. 204). Em outras palavras, o rural é uma forma de vida.

Ao longo desta pesquisa, ainda que evitando recorrer a definições engessadas, apresentamos uma gama de visões acerca do espaço rural. O rural abriga uma heterogeneidade de sentidos e, por conta disso, é possível visualizá-lo tanto a partir da perspectiva de um lugar “atrasado”, que não oferece oportunidades, passando pelo lugar onde se pode desfrutar de uma vida pacata, até chegar ao ambiente propício ao acúmulo de riquezas. Neste tópico, um novo horizonte através do qual é possível refletir sobre o rural assoma: tratamos aqui de um espaço no qual a relação entre o homem e a natureza é de total equilíbrio. Poderíamos, à vista disso, pensar em um “rural idílico”, porém, como tal relação se estabelece muito mais como uma abstração, um símbolo, do que como materialidade, é preferível adotar a ideia de “visão idílica do meio rural”.

No seio da literatura, os ideais da Arcádia e do Romantismo são os que melhor expressam essa visão de natureza aprazível. Os árcades pregavam a fuga da cidade e um contato maior com o campo, pois só assim alcançariam o equilíbrio e a simplicidade tão almejados. Os românticos, por sua vez, também idealizavam o meio rural, contrapondo-o ao meio urbano e transformando-o no espaço de afabilidades. O campo aparecia, então, como

uma paisagem amena, bastante propícia ao desenvolvimento das relações amorosas puras, inocentes.

A visão idílica do espaço rural não surge, entretanto, com o advento dessas escolas literárias estando presente no pensamento ocidental desde que “as relações entre o Céu e a Terra foram rompidas pela queda” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 685). Após a expulsão do homem do paraíso, o desejo de retorno ao mundo natural se tornou uma espécie de obsessão, logo, o modo de representação do espaço rural, nas artes em geral e na literatura em particular, ganhou contornos bastante peculiares. O rural, tido como o símbolo da pureza, da beleza, do refúgio e da bem-aventurança, passou a ser o modo de expressão dominante nas artes:

As obras de arte e os sonhos, os do sono assim como os da vigília, sejam espontâneos ou sejam provocados por drogas, são cheios de representações inspiradas nisso que se chamou a **nostalgia do Paraíso**. “Por isso nós entendemos”, explica Mircea Eliade (ELIT, 322), “o desejo de nos encontrarmos **sempre e sem esforços** no coração do mundo da realidade e da sacralidade, e em suma, o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e recuperar a condição divina; um cristão diria: a condição anterior à queda”. Um mago moderno, olhando o futuro mais que o passado diria: a condição sobre humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 684, grifos dos autores).

A busca pelo paraíso perdido, um lugar edênico procurado pelo homem após a expulsão do Éden, é, pois, um tópico recorrente da literatura ocidental. O argumento que sustenta esta procura tem suas origens nos mitos do “paraíso terrestre”, amplamente encontrados nos relatos bíblicos. Em *Corpo vivo*, Adonias Filho reelabora o mito de um espaço natural onde o homem se reencontra com ele mesmo, num processo de redescoberta da alma humana. A epígrafe que abre o presente tópico aponta para a conquista do ninho que representa, além do refúgio, a inocência das personagens.

A imagem do ninho suscita justamente a ideia de defesa, de abrigo. Cajango, no início da história, perde a relação com o seu ninho, então simbolizado pela sua família. Pelas mãos de Padrinho Abílio ele foi levado até seu tio Inuri que, colocando-o no ventre da selva, o faz renascer. A selva é o útero, portanto, um reduto, mas Cajango precisa retornar ao ninho, completando o seu ciclo de queda e ascensão. Gaston Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, nos fala sobre a necessidade de regresso a este lugar que aciona a nossa primitividade:

A casa-ninho nunca é nova [...]. A ela se *volta*, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo de *retorno* marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho (BACHELARD, 1978, p. 261-262, grifos do autor).

Cajango e Malva<sup>23</sup>, uma vez instalados no ninho, voltam a ser o primeiro homem e a primeira mulher, marcando o retorno ao espaço primordial. Não causa surpresa que, fugindo dos homens que o queriam morto, e também da vingança a qual fora designado a cumprir, Cajango se interne nas serras inacessíveis. O ambiente da serra, da montanha, tem uma forte carga simbólica. Espaço imponente que resguarda grande encantamento, a montanha é também carregada de conotações ligadas ao sagrado. No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (1998) falam do caráter múltiplo da montanha. Assim, além de representar o encontro entre o céu e a terra, uma vez que em sua configuração ela se ergue do chão em direção ao firmamento, ela:

[...] exprime ainda as noções de estabilidade, de imutabilidade, às vezes até mesmo de pureza. Ela é, segundo os sumerianos, a massa primordial não diferenciada, o Ovo do mundo e, segundo o *Chuowen* a produtora dos *dez mil seres*. De uma maneira mais geral, ela é, ao mesmo tempo, o centro e o eixo do mundo. Ela é representada graficamente pelo triângulo reto. Ela é o lugar dos deuses e sua ascensão é figurada como uma elevação no sentido do Céu, como o meio de entrar em relação com a Divindade, como um retorno ao Princípio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 616).

A dificuldade de ocupação do espaço devido à conformação do seu relevo transforma a montanha em um pedaço de natureza intocada, selvagem, daí a analogia fácil com o paraíso. A montanha impõe barreiras que não podem ser trespassadas por qualquer um tornando extremamente difícil – senão impossível – a transformação do meio natural pelo homem. Desse modo, afora o sentido mítico e religioso que tal elemento resguarda, a montanha pode ainda ser vista como um freio à urbanização.

No ensaio “Reação conservadora à modernidade em *Corpo vivo*”, João Batista Cardoso (2006) busca demonstrar que Adonias Filho adotou uma postura de revolta contra a modernidade nas páginas deste romance. Essa postura está expressa, sobretudo, nas já aqui

---

<sup>23</sup> É importante atentar para a importância de Malva no processo de expurgação do desejo de vingança que havia em Cajango. Malva, como seu próprio nome sugere, será a erva boa capaz de curar e trazer alívio, assim: “As malvas do campo. Pequenas touceiras que pediam sol, folhas que saravam as perebas, cortavam as dores, traziam a sorte. As próprias cobras, quando feridas, nelas se arrastavam para não morrer. Ao diabo pertencia a terra que não as tivesse.” (FILHO, 1975, p. 83-84).

citadas figuras selváticas da trama: Inuri e Cajango. Essas duas personagens representam a ojeriza à modernidade que, no romance, figura como a responsável pela destruição do espaço natural. Há uma crítica lancinante contra a urbanização desenfreada e contra tudo o que ela traz consigo: a ambição, a busca incessante do lucro, as guerras, o ódio, a morte.

A força de Cajango e de Inuri “reside no Camacã” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 45) e quando as personagens se aproximam da cidade, da urbanização, elas se sentem acuadas, desprotegidas. A reação negativa das personagens na cidade revela uma concepção romântica de espaço. Cajango e Inuri não lutam na cidade porque a cidade é como uma cobra traiçoeira, cheia de artifícios e sempre pronta para dar o bote. O Camacã, por outro lado, é o lar, lugar que inspira segurança e proteção.

É necessário salientar que o campo na literatura adoniana nem sempre será o *locus amoenus*, como o que se aponta em *Corpo vivo*. Em verdade, o lugar inospitaleiro, marcado pelas disputas de terras e, conseqüentemente, por imenso derramamento de sangue, é muito mais recorrente nas páginas de Adonias Filho. *Corpo vivo* é um de seus poucos romances no qual um ambiente rural figura de maneira paradisíaca. É preciso atentar também para o fato de que esse espaço, no qual o homem consegue se integrar de maneira equilibrada à natureza, não é acessível a todos: Cajango e Malva são alguns dos poucos eleitos para ocupar tal ambiente. Isso fica evidente na passagem em que, deparando-se com a montanha e toda a sua imensidão, os adversários de Cajango percebem que não conseguiriam alcançá-lo nunca:

É a montanha estúpida, que sobe torcendo e se retorcendo, capaz de vomitar fogo quando em raiva. As nuvens a envolver por cima, escondendo-lhe o pico, tão espessas quanto lençóis de cinza.

Agrupam-se os homens, nos braços os rifles inúteis, o assombro nos olhos. Cem despenhadeiros se aprumam sobre cem despenhadeiros, como escorados pelas raízes das árvores, ao chão ancorados pelo visgo do barro. Estão como no princípio do mundo, em seu silêncio medonho, eriçados os flancos de pedra. O sol batendo e refletindo é capaz de cegar.

- Cajango se escondeu ali – diz João Caio.

- Impossível! – exclama Bem-Bem.

[...]

É a derrota, Bem-Bem compreende. Homem algum, a não ser Cajango, viverá naquelas florestas que são tufos no corpo aleijado da montanha. Em seu bojo, à noite, reinará escuridão do inferno. A terra deve ser fria, cheirando a esterco, ainda virgem do calor do sol (ADONIAS FILHO, 1975, p. 131-132).

O espaço paradisíaco que acolhe Cajango e Malva é tão carregado de significações que acaba ficando gravado de maneira indelével na mente do narrador João Caio:

Quando estiver sozinho, e procurar destino, é possível que esqueça os pousos, o acampamento na selva, o Alto impassível como uma estaca. É possível que esqueça mesmo a voz de Padrinho Abílio. Nos arruados, ele sabe, falarão de Cajango e cegos não faltarão para cantar sua guerra e seu amor. Poderá ficar surdo para tudo isso, é verdade, mas a serra estará nos seus olhos como a tromba escura que sobe para o céu (ADONIAS FILHO, 1975, p. 90).

Fazendo uso de uma linguagem lírica, Adonias Filho acaba por elaborar uma imagem emblemática do espaço rural. Ainda mais emblemática que essa imagem, é a ideia de que do cume da serra inacessível surgirá uma nova humanidade. Cajango é o primeiro homem a ocupar a serra – diz-nos Adonias Filho ainda nas primeiras páginas do romance –, e, como nenhum outro, será capaz de escalar a montanha “que sobe em desaprumo” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 1), caberá a ele e a mulher “gerar outros homens” (ADONIAS FILHO, 1975, p. 133). Adão e Eva contemporâneos, o casal adoniano é resguardado pela serra e assim, através da força e sabedoria de Cajango, poderão viver no seio da terra até a morte.

#### 4 LENDO A CIDADE EM SUAS MÚLTIPLAS FACES: O ESPAÇO URBANO NA LITERATURA

Esta é uma cidade encantada. Alguns pensam que ela não existe, é apenas a mítica visão de um poeta (FRAGA, 2000, p. 11).

Ao contrário do que ocorre com o rural, os estudos sobre o espaço urbano são abundantes e despontam em várias áreas do conhecimento humano. A cidade é um fenômeno que desperta a curiosidade do homem desde os tempos mais remotos e, ao longo dos séculos, a imagem que formamos dela foi se modificando. Assim, a leitura da cidade se abre a partir de inúmeras perspectivas: a cidade pode ser pensada como o lugar do caos, ou, pelo contrário, como o lugar da ordem, uma vez que não costuma ser estruturada ao acaso; pode ser vista como centro político, religioso, de comércio, de estudo ou de lazer; pode ter uma conotação mnemônica, ligada a sua estrutura arquitetônica; em contraposição ao campo, pode aparecer como o lugar da corrupção; pode figurar como espaço de lutas e, ao mesmo tempo, de entendimento, etc. Em resumo, a cidade é um objeto que se permite ser analisado a partir de múltiplos discursos, sejam eles reais ou imaginados.

Nos relatos de origem do discurso bíblico – porventura um dos mais difundidos no Ocidente – a cidade costuma aparecer marcada pelo signo da nocividade. A primeira cidade mencionada na *Bíblia* foi fundada por Caim e denominada de Enoque, em homenagem a um dos seus filhos. Nessa cidade, Caim, o fraticida, tenta impor as suas próprias leis e, numa clara atitude de subversão, se engaja na empreitada de elevar o seu nome o mais alto possível, sobrepondo-se, inclusive, ao nome de Deus. Como castigo, Deus extermina a terra de Caim com o dilúvio.

Outra obra humana surge, então, como um claro desafio às ordens divinas: Babel. Ao contrário da cidade de Caim, Babel foi um empreendimento coletivo, tendo em seu derredor eclodido a urbe. Configurou-se, pois, como uma obra feita pelo homem, para o homem e, ademais, com o intuito de chegar até os céus, a fim de que os homens pudessem se equiparar a Deus no domínio da natureza, apresentando a construção de algo criado, artificial, mas que, de qualquer maneira, poderia vir a se impor sobre a natureza primeva, divina. O castigo, como nos é relatado no livro do Gênesis, não tardou a vir e, a fim de impossibilitar o entendimento entre os homens, inviabilizando, assim, o projeto de construção da torre, Deus acaba por embaralhar as línguas dos povos:

Nesse espaço de concentração populacional, os homens que vivem na cidade não se entenderão, estando, pois, contida na narrativa original, uma condenação: a cidade está destinada a ser centro de conflito. O pecado

inscrito, que acarreta o castigo, é aquele que se faz presente no próprio ato fundador. Se, como diz o texto sagrado, Deus fez o homem à sua imagem e semelhança e o fez de barro, é com o mesmo material que os homens constroem a cidade, igualando-se, com isso, a Deus, em sua obra e, buscando – pela verticalidade da construção – chegar aos seus, elevar-se até seus domínios (PESAVENTO, 2002, p. 8).

A cidade é local de encontro, ponto onde as pessoas, por mais díspares que sejam, se unem a fim de realizar determinadas ações. Como a citação acima deixa entrever a cidade é sempre centro de sociabilidades: nela os homens se organizam com propósitos específicos que tanto podem estar relacionados à vida política, econômica e religiosa, quanto a uma necessidade intrínseca do ser humano em se estabelecer em um local fixo, dominando tal espaço e transformando-o no lugar propício à reprodução e manutenção da vida.

Um olhar retrospectivo nos mostra que, em tempos longínquos, grupos humanos já se reuniam em determinados locais a fim de desenvolver certas práticas (agrícolas, religiosas, etc.), nascendo a cidade, portanto, sob o estigma da atração. Espécie de imã, a cidade sempre seduziu e reuniu os mais diversos povos:

Surgindo como local sagrado, aonde grupos destacados retornavam periodicamente para cerimônias e ritos, a cidade antiga foi, antes de tudo, um ponto de encontro permanente.

[...] novas oportunidades humanas bem como novos perigos naturais atraíram pessoas das regiões mais distantes para os novos agrupamentos urbanos. Diferentes troncos raciais, diferentes culturas, diferentes tradições tecnológicas, diferentes línguas se ajuntaram e se misturaram (MUMFORD, 1998. p. 110).

As aglomerações urbanas existentes na antiguidade e no medievo, contudo, não podem ser comparadas às da contemporaneidade. Outros regimentos e outras dimensões regulavam as formas de organização em torno dos centros urbanos. À guisa de exemplificação, basta-se pensar no conceito de cidade em um período anterior ao século XIX. As ideias de limite e de bloqueio eram as que melhor caracterizavam a cidade no período mencionado. As cidades amuralhadas, fechadas, se prestavam, ao mesmo tempo, a balizar o espaço e ser elemento defensivo, pois as guerras eclodiam a todo o momento e era preciso manter tanto a população quanto as próprias cidades a salvo de ataques inimigos. O mito do cavalo de Tróia elucidava perfeitamente essa questão, visto que o famoso cavalo foi deixado às portas da cidade, comprovando a existência de uma amurada.

No livro *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*, Pesavento (2002), ao analisar a forma como o imaginário acerca da cidade de Paris foi sendo constituído, menciona que as definições de cidade nos séculos XVII e XVIII “[...] associavam alguns elementos espaciais à noção de enclausuramento [...]” (PESAVENTO, 2002, p. 33), assim, no cerne dessas cidades fechadas, às quais se convencionou chamar “clássicas”, existiam determinadas formas de sociabilidades típicas da época.

Com o passar do tempo o comportamento humano se modifica e um novo conceito de organização espacial passa então a vigorar. Como razão para essas transfigurações, podem ser citados alguns acontecimentos históricos que, em nome da “ordem e do progresso”, findaram com as antigas estruturas do medievo, abrindo caminho para a expansão capitalista no mundo. Esses movimentos, como atestam alguns teóricos, foram a Revolução Industrial, o Iluminismo e a Revolução Francesa. A partir das transformações ensejadas por essas revoluções, o conceito de enclausuramento dá lugar ao de abertura, tornando-se impraticável pensar a cidade a partir da noção de bloqueio, não sendo mais possível se colocar “ante” a cidade, uma vez que nos encontramos sempre “dentro” dela, imiscuídos à ela.

O sentido de abertura das cidades modernas é duplo: a cidade se abre literalmente, visto que, deixando de ter necessidade, as suas muralhas desaparecem e, alegoricamente, uma vez que passam a abrigar as mais variadas formas de sociabilidades. A queda dos muros das cidades simboliza, portanto, o processo de diversificação das mesmas. A cidade passa a ser o centro de tudo, o lugar propício para o entrecruzamento de culturas, ideias, valores, além de ser considerada como sinônimo de vida civilizada. Por outro lado, a cidade moderna também trará em seu bojo uma série de problemas, sendo vista, deste modo, pela ótica da desorganização, do caos.

Um paradoxo marca, deste modo, as figurações das cidades modernas que, segundo Renato Cordeiro Gomes (1997, s.p), serão “[...] polo de atração e de repúdio [...]”. Por ser o lugar marcado pelo movimento e por facilitar o desenvolvimento das tecnologias, a cidade oferece muitas oportunidades e, em vista disso, é contemplada pelo viés da positividade. Por outro lado, a selva urbana também exhibe um painel de degradações: a cidade é lugar de pobreza, de lixo, de violência e, pior do que tudo isso, ambiente que debilita as relações entre os homens.

Em ensaio que trata da condição do poeta moderno na urbe, Ísis Moraes Ramos (2009) argumenta, embasada, sobretudo nas ideias de Renato Cordeiro Gomes (1997), que a modernização das cidades acaba por esgarçar as relações humanas. A cidade moderna, segundo a autora, se organiza à roda do lucro e, visando ao aumento da produtividade, os

homens se tornam cada vez mais individualistas. Esse individualismo, por sua vez, “[...] aniquila o sentido de coletividade, transformando homens em peças automatizadas, cuja única função é pôr em movimento a engrenagem moderna” (RAMOS, 2009, p. 16). A cidade e, por conseguinte, os que nela habitam, tornam-se, pois, instrumentos a serviço do capital, como pondera José d’Assunção Barros (2007, p. 27) na obra *Cidade e história*:

No mundo contemporâneo, a cidade foi tomada pelo capital, que fazendo dela espaço de sua reprodução, transformou-a, muitas vezes numa enciclopédia de degenerações arquitetônicas e urbanísticas que preconizam e atrofiam a sociabilidade, que se quer ver como simples acesso ao consumo.

As variadas faces da cidade moderna começam, então, a irromper. A face da felicidade ao lado da face da desventura; a da prosperidade junto à da miséria; a da virtude ligada à do vício. Ante tantas características dissonantes surgem os mais diferentes discursos. A cidade é, como coloca Pesavento (2002, p. 8), “[...] o lugar por excelência onde as coisas acontecem [...]”, daí o grande interesse em se refletir e examinar sobre ela, enfocando suas transformações, suas crises, seus problemas e, claro, as relações humanas que nela se desenvolvem.

A partir dessa perspectiva é que a literatura, assim como outras ciências, busca decifrar o urbano, descortinando o intrincado imaginário que subjaz nas malhas da cidade. Isto posto, a cidade passa a ser visualizada como um imenso texto capaz de gerar uma infinidade de noções, ou, como bem enfatiza Barthes: “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos, simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos” (BARTHES, 1985, p. 184). A cidade aparece como um emaranhado de signos e o espaço, não só o urbano, mas o espaço do homem em geral, passa a ser inconcebível fora do âmbito da significação.

A materialidade do traçado urbano perde espaço para o simbólico, e a representação da urbe se torna umas das principais formas de compreensão do mundo. A literatura, então, se esforça para traduzir a cidade real em discursos e imagens literárias, como demonstra Pesavento (2002, p. 13):

[...] a literatura, como representação das formas urbanas, tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função. É nessa medida que as obras literárias, em prosa ou verso, têm contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas.

No artigo intitulado “Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo”, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, através do exemplo de Porto Alegre, demonstra como as representações do urbano se movem entre a realidade e o imaginário. Segundo a autora, “a cidade que temos e que, para nós, é real, na sua concretude e no seu cotidiano, comporta em si outras cidades que ficaram no caminho, realizadas ou não, no longo percurso do tempo a que chamamos História” (PESAVENTO, 1996, p. 378). Percebe-se, a partir da argumentação da autora, que a cidade se apresenta como o lugar, por excelência, para a criação de discursos e imagens que se ligam às práticas e vivências neste espaço.

A leitura da cidade envolve, portanto, não só o conhecimento da realidade urbanística, mas também o imaginário do “leitor” que não se presta exclusivamente a descrever os dados objetivos que sua visão alcança, imprimindo no processo de decifração da urbe seus desejos e quimeras. Cada leitor da cidade a enxerga de uma maneira única, particular, abrindo-se a cidade, deste modo, a um sem-número de interpretações.

No livro *Cidade e história*, José D’Assunção Barros (2007) trata da cidade como um fenômeno complexo e busca dar exemplos das diferentes formas de abordagem para tal fenômeno. Assim, dentro do campo simbólico, o autor discute a contribuição dos estudos semióticos para a interpelação do urbano, enfatizando que a cidade passa a ser vista enquanto texto, sobretudo, a partir do século XX.

Ora, como todo texto pressupõe um interlocutor/leitor, Barros (2007) coloca o habitante/visitante da cidade como o agente privilegiado no processo de decifração da urbe. Deste modo, a leitura da cidade depende fundamentalmente da percepção daqueles que por ela se deslocam, uma vez que é através desse olhar peculiar que a paisagem urbana começa a ser descortinada. Por outro lado, o leitor da cidade é também um escritor do texto urbano, como o articulista do livro supracitado deixa entrever no excerto a seguir: “Os pedestres podem ler o texto urbano, mas eles também o reescrevem, e de algum modo podem ser mesmo considerados como alguns dos personagens ou dos caracteres móveis que fazem parte da construção deste texto urbano” (BARROS, 2007, p. 43).

Um dos primeiros cantores da cidade moderna, o poeta francês Charles Baudelaire, alcançou incrível notoriedade ao traduzir a sua Paris em versos, justamente porque teve a capacidade de entender a cidade como um grande texto passível de decifração. Deambulando pelas ruas da Cidade Luz, em meio às multidões apressadas, o poeta, ao mesmo tempo em que experienciava a cidade, ajudava a construir as suas histórias – imaginárias e reais – ao converter os emblemas citadinos em palavras.

Baudelaire, contudo, não considerava qualquer um apto a “ler” a cidade. O bardo francês estipulava um leitor privilegiado das cidades, não sendo dado a qualquer um o dom de decifração da urbe, assim: “Usufruí-la era uma arte e só poderia fazê-lo quem fosse tocado pela graça de uma fada benfazeja desde o berço: era preciso ter o gosto do disfarce e da máscara, a ojeriza do domicílio e a paixão da viagem...” (PESAVENTO, 2002, p. 99). Conquanto nem todos sejam privilegiados no processo de decifração das cidades, cada um dos seres que compõem a multidão – do empresário rico ao mendigo que pede esmola – fazem parte do texto urbano. Todas as pessoas, todos os caminhos, todos os monumentos têm algo a dizer sobre a cidade, formando assim o seu discurso, ou, como coloca José d’Assunção Barros (2007, p. 41):

A seus habitantes, e por extensão aos seus analistas, uma cidade fala eloqüentemente (*sic*) dos critérios de segregação presentes em sua sociedade através dos múltiplos compartimentos em que se divide, dos seus acessos e interditos, da materialização do preconceito e da hierarquia social em seu espaço. Sua paisagem fala de sua tecnologia, de sua produção material; seus monumentos e seus pontos simbólicos falam da vida mental dos que nela habitam e daqueles que a visitam; seus caminhos e seu trânsito falam das mais diversas atividades que no seu interior se produzem; seus mendigos falam da sua distribuição de riqueza ao estender a mão em busca de esmolas. Cada um destes índices remete às letras de um alfabeto que pode ser decifrado pelos sociólogos, pelos historiadores, pelos urbanistas.

Outra forma de aludir às cidades é comparando-as com organismos vivos. A modernidade intensifica o fluxo de pessoas nos centros urbanos e com toda essa vida pulsando em seu interior a cidade fervilha: “Assim será corrente na literatura falar no coração da cidade, no seu ventre ou nos seus pulmões, os dois últimos, via de regra, identificados com a zona de mercado e com as áreas verdes respectivamente” (PESAVENTO, 2002, p. 73). Dessa maneira, umas das facetas desse “organismo” urbano é o seu crescimento mais ou menos irregular. Ainda que sejam fruto de planejamento, as cidades costumam se desenvolver de acordo com as necessidades da vida cotidiana, adaptando-se a toda sorte de imprevistos. Ante esse organismo efervescente, que se modifica, cresce, agiganta-se, o homem não se porta apenas como observador, mas acaba sendo protagonista no processo de construção da história das cidades.

Sendo considerada por alguns autores como uma metáfora em si mesma (BRADBURY, 1989), transcendendo, inclusive, a sua imanência física, a cidade comporta ainda uma série de outras alegorias e representações. No ensaio “‘Uma fotografia aérea’ de

*Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar”, Paulo André de Carvalho Correia (2009) assinala o caráter múltiplo de representação das cidades não só no âmbito da literatura brasileira, mas de modo geral. Sendo a cidade um tema caro, tanto à poesia, quanto à ficção – argumenta o articulista do texto –, a sua representação aparece de forma nuançada de autor para autor, isso quando não ocorre de um mesmo autor trabalhar com essa matéria de diversas formas, como é o caso do poeta Ferreira Gullar que:

[...] nos lega múltiplas representações do espaço urbano. Muitos dos seus poemas falam da imersão do poeta no solo urbano. Em outro momento nos apresenta a cidade como espaço de alienação e resistência do homem moderno. E muitas vezes, ainda, a cidade, é uma imagem revisitada pela memória poética, que traz de novo ao coração (recordar) uma cidade presente no fluxo do “eterno retorno do mesmo” (CORREIA, 2009, p. 146).

O canto dos poetas, devassando os cantos da cidade, nos mostra a força do imaginário no processo de construção da história urbana. Portanto, as obras literárias não contribuem para a compreensão das cidades apenas no sentido de recuperar um passado perdido, à literatura cabe, também, o papel de conferir um sentido metafórico à cidade de pedra, sentido este que, às vezes, surge antes do soerguimento material da própria cidade, uma vez que a realidade costuma ser construída sob as bases da utopia.

#### 4.1 O CANTO E OS ENCANTOS DA CIDADE DE SALVADOR EM *O FORTE*

Uma das vertentes mais exploradas no âmbito dos estudos sobre o espaço é a que aborda a representação do espaço urbano no texto literário. A primazia dessa corrente sobre as demais se dá, dentre outros motivos, pelo fato de que os nossos escritores, desde sempre, estiveram com os olhos voltados para a urbe, preocupados em perceber e descrever o que nela ocorre, pois, como argumentam Délio José Ferraz Pinheiro e Maria Auxiliadora da Silva no artigo “A cidade e seus símbolos”, a literatura costuma frequentar o campo, mas é na cidade que ela subsiste, fazendo exceção a isso apenas o regionalismo.

O espaço da cidade se abre para o escritor a partir de inúmeras perspectivas e, de maneira encorpada ou não, sempre aparece como uma fonte a mais para o estudo das obras:

As cidades estão e sempre estarão presentes nas indagações, nas angústias e descobertas dos escritores, como fonte da tessitura, da trama da experiência humana, como cenário da vida cotidiana. Somos parte dela, da urbe, somos urbanos. Seja a cidade natal, seja a cidade em que o homem constrói sua vida pessoal e, conseqüentemente (*sic*), sua obra literária, seja a cidade ideal, imaginada, desenhada pela imaginação humana (PINHEIRO; SILVA, 2004, p. 23).

O espaço citadino faz parte da vida humana e, como já foi aqui aludido, a cidade é o espaço, por excelência, onde as coisas acontecem. Desse modo, não cantar a experiência urbana é uma opção descartada pelos autores que entendem que a urbe, além do seu traçado material, configura, também, um traçado imagético e discursivo que se oferece à apreensão crítica de estudiosos de várias áreas.

A leitura da cidade exige, pois, o conhecimento não apenas da sua Geografia, mas (e por que não dizer, sobretudo?) da sua História, das suas histórias, da sua gente e do comportamento dessa gente. Decifrar um espaço, seja ele rural ou urbano, requer a capacidade de ver além do que está à vista. “Toda cidade é uma escrita”, declara Barthes (1985, p. 187), e a partir dela muitas leituras podem ser concebidas, múltiplos sentidos ela pode encerrar e estes sentidos encontram ressonância nos discursos literário, geográfico, histórico, sociológico, etc.

A cidade de São Salvador da Bahia, ou simplesmente a Bahia, foi uma das cidades mais imaginadas e ressignificadas pelo discurso literário no Brasil. Através da representação mais fidedigna em que, sobre a cidade real foram arquitetados discursos os mais verídicos possíveis, ou ainda através de uma recorrência ao elemento mítico, ao fantástico, ao imaginário, a Bahia de Todos os Santos serviu de matéria prima para um sem-número de escritores, baianos e não-baianos, que fizeram desse espaço palco e personagem de suas obras.

Desde seu nascimento, no século XVI, Salvador já era considerada uma cidade, embora ainda não exibisse as características de uma verdadeira urbe, sendo composta de casas “[...] modestas, construídas algo improvisadamente com os materiais mais à mão [...]” (RISÉRIO, 2004, p. 211). Apesar da simplicidade e do ar de “arraial”, que Antônio Risério destaca ao falar do surgimento de Salvador, é necessário notar que a cidade foi fundada com vistas a se tornar a primeira capital do país, logo, a escolha do espaço não poderia ser aleatória, tratando-se de:

[...] uma decisão estratégica da metrópole, para ter um melhor controle de sua maior colônia, fator que define as diretrizes de sua localização: a nova cidade tem de situar-se num ponto estratégico, de onde possa controlar toda

a extensão do litoral, e, ao mesmo tempo, deve estar protegida de possíveis ataques dos índios e de estrangeiros, por terra ou por mar (PINHEIRO, 2002, p. 181).

Salvador foi concebida, então, como uma cidade-fortaleza e a sua geografia é o principal fator que a faz ser considerada “A Cabeça do Brasil”. Cercada pela Bahia de Todos os Santos, o espaço urbano de Salvador seguia os padrões do urbanismo português, dividindo-se em duas partes – Cidade Alta e Cidade Baixa – a exemplo de Lisboa e do Porto. Na cidade Alta concentravam-se as atividades administrativas e religiosas, além de ser zona residencial; na Cidade Baixa, por sua vez, encontravam-se o porto e a área de comércio, e todo o movimento dessa região estava ligado a essas práticas.

Durante um longo período da sua história, a Cidade da Bahia foi a maior do país, caracterizando-se, sobretudo, por suas belezas naturais, por suas atividades religiosas e por seu movimentado comércio. Salvador era um dos núcleos urbanos do comércio português, por isso exerceu uma importância muito grande no país, mesmo depois de ter perdido o posto de capital para o Rio de Janeiro.

Contornada por inúmeras fortificações, as formas urbanas da capital baiana se diversificaram bastante ao longo dos séculos, mas a cidade jamais perdeu a sua característica fundamental que é a de uma cidade ladeada, de centro que se desenvolve emoldurado por fortalezas. Em *Uma história da cidade da Bahia*, Antônio Risério (2004) comenta as formas urbanas vigentes na cidade de Salvador no século XVIII, assim:

Salvador já havia se transformado, realmente, numa cidade. E numa cidade imponente, senhorial. [...] Construções religiosas e militares dominavam a paisagem. Igrejas como as de Nossa Senhora da Vitória, da Barroquinha, de Nossa Senhora do Rosário dos pretos, da Sé Catedral, de Nossa Senhora da Ajuda, de Nossa Senhora da Conceição da Praia, de São Francisco de Assis. Conventos como os de Nossa Senhora da Graça, de Nossa Senhora das Mercês, de Santa Clara do Desterro, de Nossa Senhora do Monte Carmo, de Nossa Senhora da Soledade. Ou os mosteiros como os de São Bento, de Santa Tereza, de Nossa Senhora da Piedade, de Nossa Senhora da Conceição da Lapa. [...]

Não era menos visível a existência de fortes e fortalezas. A começar pelo Forte de Santo Antônio, “o forte grande”, na ponta do Padrão, onde hoje está o Farol da Barra (RISÉRIO, 2004, p. 211-212).

Em suas narrativas, Adonias Filho se utiliza destes elementos históricos da cidade – os fortes, as igrejas, as praças – para configurar uma memória da cidade. Assim, no romance *O forte*, publicado em 1965, a presença da Bahia com seus terreiros, suas ruas e becos, suas

ladeiras, suas igrejas e, claro, o Forte – que no plano da realidade se identifica com o Forte de Nossa Senhora do Monte Carmo –, é crucial para o desenvolvimento da história. A Bahia, no romance adoniano, é personificada e transformada pelo imaginário do autor que, tendo vivido alguns anos na cidade, sofreu o seu influxo e, assim como fez com as terras do sul da Bahia, entoou um canto ao mesmo tempo lírico e documental. A extensa citação que segue comprova a fascinação que a capital baiana exerce sobre os seus escritores:

Acontece, porém, com todos nós, baianos, nascidos em qualquer quadrante do Estado, seja nas plantações de cacau, seja nas de tabaco ou de açúcar, no Recôncavo ou no Sertão, às margens do São Francisco ou nas distantes fronteiras com Goiás e Piauí, nos garimpos das Lavras Diamantinas ou nos cerros de Conquista, acontece que todos conduzimos pela vida afora um amor de perdição, fatal, irremediável, e esse amor é pela cidade do Salvador da Bahia, da Bahia de todos os Santos, pela cidade negra e mágica que é a nossa capital, e que permanece sendo a mais forte matriz da alma brasileira. Por seus encantos estamos todos rendidos, a seus pés suspiramos enamorados (*sic*) seu mar e de seus vales e montes, dessas pedras antigas do Pelourinho, das torres das Igrejas centenárias, do ouro de São Francisco, do bater dos atabaques na noite dos candomblés e dos orixás. Essa nossa cidade de tão violento contraste entre a riqueza e a miséria, onde se ombreiam a fortuna maior e a pobreza mais dura e cruel, a dos Alagados. Essa cidade onde, porém, o mais pobre homem do povo, o mais explorado trabalhador, é tão civilizado, de tão fina delicadeza, tão elegante e culto quanto o baiano mais rico e viajado. Cidade onde a gente mais cortês e lhana, mais doce e terna, mais gentil que se possa imaginar é, ao mesmo tempo, dentro dessa mansa doçura, a de mais altivo orgulho, de mais forte consciência de sua dignidade de homem. O último pobre da Rampa do mercado ou de uma “invasão” qualquer trata o mais rico banqueiro ou o mais arrogante latifundiário de igual a igual, porque se as condições de riqueza colocam um fosso de injustiça e dor entre eles, a civilização os iguala, e se por acaso alguma diferença ainda subsistir será quase certamente a favor do homem pobre nessa cidade onde a cultura é produto do povo e de sua grandeza (1965, s.p.)<sup>24</sup>.

Ao bardo baiano, nascido na capital ou vindo de qualquer outra parte desse imenso estado, é muito difícil ficar indiferente à Cidade da Bahia, que aparece tanto em forma de cenário como personagem principal das tramas. A cidade de Salvador é o lugar do sonho e da alegria e, não obstante toda opressão e miséria a que o povo está submetido, a sua beleza e o seu encanto sobrepõem, como uma flor que rompe o asfalto. Adonias Filho, com muita sensibilidade, não se furta a representar toda a ambivalência que a cidade encerra,

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12436&sid=244>>. Acesso em: 20 maio, 2013.

presenteando o leitor com obras em que a Bahia assoma, traduzindo em palavras a materialidade urbana. Um exemplo disso é *O forte*.

Em *O forte*, partindo de um espaço concreto – a cidade de Salvador – Adonias Filho reelabora o real trazendo visões imaginadas da capital da Bahia que, para muitos autores baianos, serviu de matéria prima para a urdidura ficcional. O espaço apresentado por Adonias Filho é mágico, encantado, e a relação daquele com as personagens se evidencia ao longo de todo o romance. A presença da cor local é mais do que marcante e os elementos que compõem o cenário não são apenas decorativos, aparecendo através de uma relação afetiva distinta com as personagens e, como não poderia deixar de ser, por meio de uma linguagem demasiado lírica.

*O forte* é uma narrativa montada sob três planos temporais distintos: o presente, no qual o romance entre Jairo e Tibiti se desenvolve; um passado que corresponde à infância e adolescência dessas personagens; e outro passado – este distante –, que reflete fatos históricos relacionados com a cidade de Salvador. Estes três planos temporais se entrecruzam constantemente na narrativa, conferindo a ela uma atmosfera fantasiosa, de sonho, ainda que o romance apresente um forte apelo documental.

Em todas as partes do romance, a presença do Forte e da Bahia se faz sentir. Esses dois elementos, aliás, são os fios condutores da trama. É através deles que as personagens se cruzam e a urdidura ficcional é tecida. Tudo tem início quando, após matar seu genro Michel, Olegário, avô de Tibiti, é preso e conduzido ao Forte para cumprir sua pena. Antes, porém, de ir para a reclusão, Olegário é julgado e durante o seu julgamento acaba entrando em contato com Jairo, na época uma criança, que estava no tribunal acompanhando seu pai, o médico legista do caso. Após sete anos no cárcere, Olegário volta ao Forte e reencontrando-se com Jairo tem início uma grande amizade. Todas as noites, na cidade da Bahia, e tendo o Forte como testemunha, Jairo escuta os relatos de Olegário que misturam histórias da vida do ex-prisioneiro com a história dos três séculos de existência do Forte, evidenciando a íntima relação entre a vida da personagem e a fortaleza.

Através dos relatos de Olegário Jairo fica sabendo da existência de Tibiti, neta do negro e, muitos anos depois do último encontro com o amigo, já exercendo a profissão de engenheiro e sendo o responsável pela destruição do Forte, se vê diante da necessidade de encontrar a moça. Compelido por um desejo que é incapaz de controlar o engenheiro parte em busca de Tibiti nos bares de Amarilina lá descobrindo que a moça era casada e tinha filhos, fato que não o faz o desistir da busca. Do encontro das personagens surge uma paixão avassaladora e tutelada pelo Forte:

O povo nas ruas, seus filhos em casa, a humanidade inteira, tudo começa a morrer. Os dentes de Tibiti, da cor do pão, mordem a manga. Na boca, o vinho parece sangue. Enrijecem-se os paredões do Forte, o barro se fazendo pedra para guardá-los, a Tibiti e Jairo, como gêmeos em um ventre (ADONIAS FILHO, 1994, p. 73).

Tibiti e Jairo tinham um destino a cumprir: criar a vida em um espaço que, durante três séculos, havia servido de abrigo para a morte e o sofrimento humano. O Forte, por sua vez, também estava predestinado “[...] tinha a missão, em sua sombra o amor de um homem e uma mulher. Amor maior que ele próprio, o Forte, e que protegeria como guardava o ar em suas galerias” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 135). Mais uma vez vemos entrar em cena dois elementos que compõem grande parte das narrativas de Adonias Filho: o destino, com sua força inextinguível e o espaço, com a capacidade de dizer mais sobre as personagens do que elas próprias.

No já aqui mencionado discurso de recepção a Adonias Filho na Academia Brasileira de Letras, Jorge Amado comenta a grandiosidade da história narrada em *O forte*. Segundo o autor de *Gabriela cravo e canela*, aquela narrativa, que na época figurava como a última publicação de Adonias Filho, seria o seu romance mais bem acabado, fruto da maturidade do artista e marcado por uma beleza citadina que não se encontra na trilogia do cacau. Rendendo loas ao romance adoniano, Amado o coloca no rol dos grandes romances sobre a cidade da Bahia pela sua intensidade narrativa e força poética.

Postura parecida com a de Jorge Amado é adotada por Octavio de Faria no texto-orelha de uma edição do romance *O forte*. Para o romancista carioca, com *O forte* Adonias Filho alcança o ápice das suas produções literárias. Toda a grandiosidade que havia sido esboçada nos três primeiros romances – *Os servos da morte*, *Memórias de Lázaro* e *Corpo vivo* – explode em *O forte* que, segundo Octavio de Faria (in: ADONIAS FLHO, 1994, orelha), representa a síntese das melhores qualidades de Adonias Filho enquanto escritor.

Partindo do supracitado comentário de Octávio de Faria, Haroldo Bruno, em reportagem publicada no *Correio da Manhã*, também se debruça sobre o romance *O forte* a fim de analisá-lo criticamente. Para Haroldo Bruno (1965), o romance não representa uma síntese da obra adoniana, mas sim uma espécie de ruptura com tudo o que o autor havia feito até então. Nesse sentido, nas palavras do crítico, “[...] estamos diante do acabado, já que não nos parece plausível vir o escritor a sair em busca de outras maneiras” (BRUNO, 1965, p. 2). Em *O forte*, o escritor grapiúna alcança um efeito estético literário vigoroso ao coadunar, de

maneira excepcional, realidade e sonho, misturando o passado ao presente, o histórico ao mítico.

Ainda nas palavras de Haroldo Bruno (1965), a técnica utilizada por Adonias Filho nesse romance é um de seus grandes trunfos: como nos romances anteriores, o autor de *Corpo vivo* faz uso da prosa contida, porém, contundente, onde a grandeza da poesia impera. A personagem principal do romance é, sem sombra de dúvidas, o Forte, revelado ao leitor através da sua imanência física, mas que também resguarda em suas entranhas um sopro de humanidade. Não é, porém, a única personagem que em sua materialidade arquitetônica baila nas páginas do romance. A cidade do São Salvador também é preponderante, como assevera Haroldo Bruno

A outra personagem física de *O Forte* será a Bahia, uma Bahia diferente daquela que é talvez a única personagem física da obra do sr. Jorge Amado, e logo a diferença sobressai da forma pela qual ambos os romancistas encaram o sentido localista: social e telúrico no autor de *Terras do sem fim*, o seu tanto fantástico nesse livro do sr. Adonias Filho. Isto não impede que ele (*sic*) esboce da velha cidade do Salvador imagens de um significado plástico que nos fez (*sic*) imediatamente pensar no seu aproveitamento para roteiro de filme [...]. Salvador não apareceria assim como esfumado pano-de-fundo, vagamente impressionista, onde a fortaleza sobrepujaria tudo mais [...]. (BRUNO, 1965, p. 2).

Em *O forte*, Salvador tem cara, cheiro, gosto e, principalmente, voz. Através do barulho dos carros, do zunido dos pregões, do som dos cantadores, a cidade exclama os seus espaços, sua individualidade, sua história. Toda cidade enuncia um discurso, diz-nos Barthes (1985), e o discurso emitido por Salvador, em *O forte*, é fundamentalmente poético e múltiplo em significações:

As vozes dos cantadores com a música dos violões. Evocavam os heróis da Bahia e, em torno, a multidão quieta e silenciosa. As lâmpadas já acesas, as árvores encolhidas, mais uma noite de Salvador. O Terreiro de Jesus, naquela hora, era uma atração para ele. Ouvir os cantadores, escutá-los perdido na multidão, e andar em paz na grande liberdade. Guardava as palavras, via os dedos nos violões, o negro agigantado sempre muito perto. Noites começaram assim: a multidão, ele e o negro, os cantadores (ADONIAS FILHO, 1994, p. 13).

O pequeno excerto acima revela a dimensão do espaço urbano na narrativa. No meio da urbe, imerso na multidão, a personagem se sente em paz e em liberdade, tendo a rua como

uma espécie de refúgio. Jairo é como o *flanêur* de que Baudelaire tanto falava, um observador privilegiado da vida moderna que, despreziosamente, vai apreendendo o panorama urbano. Na modernidade, com o excesso de informações e de tecnologias, as coisas tendem a ser cada vez mais efêmeras, e até mesmo o espaço passa a ser algo trivial. Para o *flanêur*, contudo, mirar a urbe é uma experiência fundamental, pois é dela, da cidade, que ele extrai inspiração para a vida.

A paixão de Jairo pela cidade se reflete em vários momentos da trama, porém fica mais acentuada quando se revela a escolha da sua profissão. Jairo é um engenheiro, logo, um transformador da arquitetura urbana. Através das suas mãos a realidade material da urbe é feita, refeita e desfeita. Contíguas às formas materiais da cidade, as representações que se tem dela também acabam por ser modificadas.

Uma cidade nascia, as ruas e os jardins, os próprios conventos velhos e as fortalezas cansadas, tudo nascia agora. Jairo a criava, seus olhos a geravam, andando com o sol no rosto, o corpo leve, um outro homem. Sua era a alegria da cidade e, como se naquele momento fosse ao encontro da mulher, pensou em apanhar a Bahia com as mãos para oferecer a Tibiti (ADONIAS FILHO, 1994, p. 117-118).

Essa nova cidade assoma após a derrubada da fortaleza, executada pelo próprio Jairo. A transformação da urbe, porém, não se liga exclusivamente ao seu traçado material. Muito além de um elemento concreto que compunha a fisionomia da cidade, o Forte representava uma parte da história de Salvador e, conseqüentemente, compunha também a história das personagens.

Afora o Forte, localizado nas imediações do Terreiro de Jesus, outros cantos da cidade figuram nas páginas do romance. O Pelourinho, bairro assentado no centro histórico da cidade, por exemplo, é frequentado por Jairo e Olegário durante as suas andanças noturnas pela urbe e os casarões e as ladeiras, sob a luz fraca, ganham contornos fantasmagóricos. O espaço acaba cedendo à trama, dessa forma, um tom de magia, de algo sobrenatural.

Os bairros mais distantes do centro histórico, como o Rio Vermelho e Amaralina, servem de cenário para o desenrolar dos romances entre Michel e Damiana, e Jairo e Tibiti. Michel e Damiana, por serem músicos, acabam se conhecendo nos locais onde a vida noturna era mais movimentada. Assim, a presença dos bordeis, dos bares, das feiras – elementos típicos da cidade – não passa despercebida no romance, enquanto o movimento das personagens por esses locais vai estabelecendo os contornos da cena urbana:

Todos viram, todos, um ao lado do outro nas ruas da Bahia. Nas feiras, nos cinemas, inseparáveis. Vinha deixá-la na porta de casa, os braços em seus ombros, já dominada como uma escrava. Logo, porém, deixou de fazê-lo porque ela se tornou a amásia, acompanhando-o nos cabarés, passando a morar com ele (ADONIAS FILHO, 1994, p. 8)

O comportamento da cidade é um elemento que chama a atenção no desenvolvimento da narrativa. Salvador, como o próprio Forte, se envolve no destino das personagens, participando de suas vidas, testemunhando as suas dores e as suas alegrias “Sabe o que há por baixo, ele e Tibiti unidos, a cidade, o mar e o Forte naquele amor. Os casarões viram, testemunharam os postes, as lâmpadas acesas” (ADONIAS FILHO, 1994, p 6). A cidade está de tal forma amalgamada aos personagens que em muitas passagens do romance ela se apresenta como um organismo vivo:

Quieta, os mortos entre os escombros, *a Bahia voltou ao silêncio*. Minutos assim, sem qualquer ruído, na cidade vazia. Antes que as portas se abrissem, porém – as portas dos Conventos e das Igrejas – os sinos cantaram. Bom de ouvir-se a música que acalmava os nervos e era uma coisa mansa no ar. [...] Retornando a zoada, *como se a Bahia acordasse de repente* – uivos das fábricas, ônibus roncando, navios no porto, os sinos – receei berrar (ADONIAS FILHO, 1994, p. 46-47, grifos nossos).

A Salvador representada por Adonias Filho é, pois, um espaço que dispõe de certa autonomia, revelando uma força de ação consideravelmente grande no interior da trama. Por conter “a marca da cidade com sua inspiradora beleza”, como declara Jorge Amado em seu discurso de recepção a Adonias Filho na Academia Brasileira de Letras, *O forte* configura-se como um romance significativo dentro do conjunto de obras que tematizam a capital baiana.

Todos os discursos sobre a cidade da Bahia tiveram importância crucial na sua formação, e não há dúvidas quanto a isso, porém, poucos autores conseguiram um tom tão *sui generis* quanto o alcançado por Adonias Filho na hora de cantar a capital baiana. Nisso reside, pois, a glória do autor. A partir de um tema trivial – o amor de um casal que se desenvolve no cerne de um determinado espaço – o autor logrou construir um romance que, sem se afastar totalmente do real, não precisou se apoiar nos ríspidos terrenos da geografia física e da história para se fazer representativo.

## 4.2 MONUMENTO ARQUITETÔNICO OU PONTE MNEMÔNICA? ESPAÇOS DE MEMÓRIA EM *O FORTE*

Espaço e tempo são dimensões indissociáveis, argumentam alguns autores. Por vezes, entretanto, é necessário isolar estas duas categorias a fim de investigá-las com maior precisão, como vem sendo feito em nossa pesquisa. Não obstante o empenho empregado para separar espaço e tempo, sempre com vistas a uma melhor apreensão de um dos fenômenos, a relação tênue existente entre essas duas instâncias sempre acaba por se insinuar. Assim, ao tratar do Forte – o espaço físico no qual se desenrola a trama aqui analisada – esbarraremos, inevitavelmente, nas ideias de tempo, uma vez que toda a argumentação acerca do monumento é baseada em fatos passados, evocados pela memória, faculdade que entrecruza as duas instâncias supracitadas.

Nenhum espaço por si só, por mais imponente que ele seja em sua concretude, é capaz de revelar a identidade de um lugar, pois:

A identidade, como se sabe – enquanto padrão de referência, sensação de pertencimento e fator de coesão social – é uma categoria socialmente construída. A identidade urbana, no caso, representa um referencial simbólico de identificação que remete às imagens concretas da urbe mas que a extrapolam, integrando-se a todo um imaginário social construído sobre a cidade (PESAVENTO, 2002, p. 98).

A materialidade urbana reclama representação. É preciso recorrer ao símbolo para transformar o simples conglomerado de pedras em algo capaz de evocar sentidos, em algo que realmente mereça ser denominado de cidade<sup>25</sup>. Assim, por trás de cada uma das pedras que compõem a cidade, há que existir um discurso, uma história, uma memória. As praças, as igrejas, as casas, as ruas, os monumentos, mesclados com as experiências humanas, funcionam como pontes, indícios que ligam passado, presente e futuro, formando a memória urbana.

A cidade, palco de coletividades, é o lugar propício para o florescer das recordações, tanto que, Ecléa Bosi (2003, p. 200) afirma: “As lembranças se apoiam nas pedras da cidade” insinuando, desse modo, a existência de uma “memória da cidade”. A fim de entender melhor

---

<sup>25</sup> Robert Moses Pechman, no artigo “Pedra e discurso: cidade, história e literatura”, publicado na revista *Semear*, argumenta neste sentido. Segundo o autor, as pedras que constroem a cidade não são suficientes para lhe dar alma. É necessário, de acordo com Pechman, [...] “inventar a cidade. Dizer do amontoado de casas, templos, monumentos, fortalezas, que são uma cidade, dar-lhe um sentido, traçar-lhe um destino.” Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem\\_06.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html)> Acesso em 20 fev. 2014.

o que seja essa memória das cidades, é necessário ter uma noção global do conceito de memória que, segundo Jacques Le Goff (1996), é um conceito crucial.

Em seu sentido mais usual, a memória é tida como recuperação do passado. Segundo Le Goff, (1996, p. 423,) “[...] a memória como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Ainda segundo este autor, os gregos transformaram esse dispositivo psíquico em deusa, a *Mnemosine*, aquela responsável por preservar as pessoas do esquecimento. No âmbito literário, a deusa *Mnemosine*, personificação da memória, é fonte de inspiração para os poetas que buscam, através da rememoração, viajar no passado evitando que este se decomponha, buscando salvaguardar a tradição.

Assim sendo, a memória configura-se como uma faculdade muito importante na vida dos homens e representa mais que um simples mecanismo biológico e individual de lembrança de fatos passados, sendo tida, principalmente, como algo relacionado à cultura e à natureza social dos mesmos:

A memória é uma instância cultural, cuja significação é capaz de articular duas áreas do conhecimento: a) o local humano da lembrança no cérebro; e b) o local social formado por um grupo de artefatos: museus, histórias orais e escritas etc. As duas instâncias, físico-psíquicas e concreto-sociais, pretendem resguardar um conjunto de experiências e empreendimentos do desgaste com a passagem do tempo (PINHO, 2011, p. 19).

Fazer com que os fatos não se percam, fazer com que a cultura se preserve é, por assim dizer, coisa de extrema importância. A memória aparece, então, como possibilidade de revisitação, recuperação e reelaboração dos acontecimentos passados. Dessa forma, como bem enfatiza Adeíto Pinho (2011), não possuir uma memória eficiente é uma enorme consternação pessoal e pública, por outro lado, nada pode ser mais comemorado do que um indivíduo com grande capacidade memorativa. Assim, personagens famosas da literatura como Kasper Hauser e Xerazade – a primeira com pouca memória e a segunda com memória surpreendente – são citadas a fim de mostrar o quanto literatura e memória estão imbricadas.

Aliás, a questão da memória se faz presente na literatura desde os seus primórdios. A *Odisseia*, uma das narrativas mais antigas do ocidente, já trazia em seu bojo a temática da memória.

[...] seu protagonista, Ulisses, para não esquecer de si mesmo, resiste à tentação das sereias, cujo canto desvia o sujeito do seu rumo, e naquele ponto da trama o herói e seus marujos procuram retornar a sua casa natal; em outro trecho da narrativa, em que personagens chegam ao país dos lotófogos, Odisseu evita comer a fruta que faz a pessoa olvidar o caminho de regresso a pátria (ZILBERMAN in: PINHO, 2011, p. 13).

A relação entre memória e literatura é, pois, evidente, visto que uma serve à outra em um processo de duplicação da realidade. Em outras palavras, as histórias trazidas pela memória podem se transformar em matéria ficcional, da mesma forma que a ficção acaba por cristalizar espaços, tempos, ambientes, costumes e pessoas do passado:

[...] faz parte da literatura debater-se sobre o tema do lembrar, experimentar ou inventar a realidade. Claro está que as três ações citadas não dão conta de todas as possibilidades criativas do literário, mas há um fluxo que passa por elas tanto na gênese e na obra, quando o escritor acessa experiências suas ou de outros para construir ficção ou poesia (PINHO, 2011, p. 20).

Feitas estas colocações acerca do conceito de memória e sua relação com a literatura cumpre refletir sobre a memória urbana que emerge no texto literário. O discurso literário (re)significa os espaços e através dele as cidades e seus monumentos ganham conotações plurais. Neste sentido, a cidade com seu traçado material é o papel em branco sob o qual se traça a memória do espaço urbano. A memória urbana não é, portanto, somente a arquitetura que forma a cidade, mas, especialmente, sua vida social.

Cada um dos seres que habitam os espaços da cidade tem uma relação peculiar com tais espaços, traçando cartografias afetivas que dão conta de dizer tanto sobre as pessoas quanto sobre os lugares. Trazer à tona essas relações é muito importante, uma vez que para ler a cidade necessita-se da apreensão de todos os seus fragmentos. O registro da cidade feito pela historiografia é lacunar, posto que esta ciência ocupa-se tão somente de fatos que tiveram repercussão coletiva e, ainda assim, de maneira objetiva. Já a inscrição grafada pelo cidadão comum, pelo apaixonado observador da urbe, reflete a subjetividade dos atores sociais e dão contornos variados ao espaço urbano. Este último tipo de interpretação da cidade – o que prioriza a memória – é o mais adotado pela literatura.

Em *O forte*, romance que ilustra perfeitamente o exposto acima, vemos Adonias Filho se debruçar sobre o terreno da memória a fim de reconstituir – pedra por pedra, palavra por palavra – os primeiros momentos da história da cidade de Salvador. A base que sustenta a narração acerca da capital baiana é a fortaleza tri-secular que, como atesta o romancista, foi hospital, trincheira e prisão. A evolução de Salvador acompanha a do Forte: “Poder-se-ia

dizer, e sem mentir, que a Bahia cresceu com ele” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 15). É interessante notar que o factual e o fictício, por vezes, aparecem amalgamados na narrativa, mas o tom que prevalece na obra é o fantástico, como se a memória criasse espaços outros que se diferenciam dos espaços reais.

Na primeira parte do romance deparamo-nos com Olegário narrando “a verdadeira história” do Forte para Jairo. Muitos conheciam a fortaleza a partir dos relatos das pessoas que circulavam pelo Terreiro de Jesus e imediações, entretanto, segundo Olegário, sequer os cantadores populares, figuras que geralmente são associadas a uma grande sabedoria, tidos, inclusive, como uma espécie de memória viva das cidades, eram capazes de mensurar a verdadeira dimensão daquele elemento na composição da história de Salvador.

O Forte, além de ativar as lembranças dos moradores da cidade, possuía uma memória individual. Essa memória passava do domínio privativo para o coletivo quando, através das suas paredes, das suas grades, dos seus corredores, a fortificação se fazia ouvir. As “vozes” do forte eram as próprias responsáveis por narrar seus segredos e revelar sua identidade, por isso só conhecia o Forte quem participava do seu destino.

Ao assassinar o genro Michel e ir cumprir pena na fortaleza que, depois de muito tempo desativada, voltava a ser prisão, Olegário se vê partícipe dos eventos relacionados aquele espaço. Assim, durante os sete anos em que ficou detido na fortaleza, Olegário reviveu os três séculos de existência do Forte, tendo a oportunidade de conhecê-lo “[...] muito de perto, em todos os segredos” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 24), tornando-se uma espécie de mantenedor e transmissor daquela memória.

No livro *Palavras de deuses memórias de homens*, Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo (1999), ao aludir às personagens adonianas responsáveis pela preservação da memória coletiva, destaca a respeito de Olegário: “Temendo que o doloroso passado seu e de sua gente se perca no esquecimento [...] conta a um jovem negro as histórias de morte e violência de que foram vítimas negros, índios e pessoas pobres no cenário de um forte em Salvador” (ARAÚJO, 1999, p. 189). A personagem, de fato, cumpre o importante papel de resguardar a tradição, manter viva uma determinada cultura, mas, ao contrário do que a autora citada deixa entender, o Forte não é o simples cenário onde Olegário transmite as suas recordações ao menino Jairo, ele é, antes de tudo, a válvula que aciona essas memórias.

Se a função social do velho é rememorar e aconselhar, como afirma Marilena Chauí (1987) na apresentação do livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*<sup>26</sup>, em *O forte*

---

<sup>26</sup> O texto é de Janeiro de 1979 e foi escrito por Marilena Chauí como “arguição” durante a defesa de Tese de livre-docência de Ecléa Bosí, na Universidade de São Paulo.

esse ofício aparece de maneira bastante categórica e o traçado material da fortaleza é o recurso responsável por fazer suscitar as recordações do velho Olegário<sup>27</sup>. A arquitetura cidadina adquire, então, uma dimensão simbólica e o forte avulta como personagem fulcral da trama:

Foi quando, e como nascendo da terra, o Forte surgiu. As torres talvez os vissem como avô e neto. Ficaram, de pé, sem cansaço e sono. Os rumores da cidade morriam embaixo, nos becos, como funis, tragados pelas ruas estreitas. O calor na noite, eles e o calçamento, os olhos parados. Era como um penedo, parecendo ter sangue, as estrelas por cima. O negro, com os lábios trancados, cruzou os braços. Não houve coragem para renovar a pergunta. Lentamente, crescendo, o silêncio se fez. Eles e o Forte, agora o silêncio, o céu tranquilo (ADONIAS FILHO, 1994, p. 15)

A partir de então, de maneira palimpséstica, a história do Forte vai se revelando, desde a sua construção até o dia em que, pelas mãos do próprio Jairo, ele é demolido. O Forte guarda uma historicidade, é o arauto da memória da urbe. Construído, a princípio, para fazer parte do sistema de defesa da cidade, com o tempo a construção vai se modificando, tanto física quanto simbolicamente, até se transformar em monumento histórico, sem utilização de ordem funcional.

O relato do início da construção do Forte leva o leitor ao tempo da colonização baiana. As lutas travadas entre portugueses, índios, negros e outros estrangeiros (holandeses, sobretudo), aparecem bem demarcadas através da fala de Olegário que, nos momentos de delírio, incorpora personagens de outrora. Assim, no trabalho de edificação da fortaleza, Olegário será um dos homens responsáveis por fazer a medição das terras, além de desempenhar a função de soldado que lutará contra os índios no “batismo de sangue” pelo qual o Forte passará:

Com a arma emprestada pelo capitão, a mochila de balas nas costas, aguardei a luta com certo nervosismo. Ainda não tínhamos um Forte, é o que afirmo. No mastro, porém, já o vento encontrava uma bandeira. O som da corneta descia até os ouvidos dos índios. [...] Raiva e somente raiva em nossa vontade. Eu vi pouco porque era um entre eles. Bordunas e sabres se mediam, miolos vomitados, cabeças na terra, as palavras imundas e o suor no sangue. Fomos repelindo o assalto, as lâminas cortando, soldados e índios emborcados na retaguarda. [...] Sangue nas mãos e nas caras, as fardas em farrapos, nossa perseguição se fez uma caçada. Em cima, no Forte, ficaram os feridos e os defuntos (ADONIAS FILHO, 1994, p. 22).

---

<sup>27</sup> O nome Olegário tem origem no germânico e significa “lança que defende seus bens”. Em *O forte*, o velho Olegário é responsável por defender do esquecimento as histórias sobre a antiga fortaleza baiana.

Após a vitória dos soldados contra os índios, a fortaleza passa a ocupar uma posição elevada no imaginário das pessoas que habitavam a cidade. Um forte simbolizava proteção contra os ataques de inimigos, o que deixava a população despreocupada: “Era um povo tranquilo, sem pressa, já habituado com a nova paisagem: onde a floresta tinha as árvores maiores, agora o Forte se erguia. A cidade podia trabalhar e dormir, sem medo, à sombra da fortaleza pronta para matar” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 31). Para uma personagem em particular, entretanto, o Forte representava o lugar onde a morte reinaria. A personagem em questão era o Pregador: “O nome dizia o que era. Pregava contra a escravidão e as guerras. Viram-no, de braços abertos, protestando contra o Forte” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 31). O pregador é uma figura mítica no cerne da narrativa, uma espécie de profeta – como Hebe, no romance *Corpo vivo* – que pressagia os momentos de sofrimento pelos quais o Forte passará. Após as previsões do Pregador, seguidamente, o Forte conheceu a peste, a invasão dos estrangeiros, que eclodiu em guerra, e a revolução dos escravos.

No momento em que a peste toma conta da cidade, o Forte se transforma em área de isolamento, o lugar para onde os enfermos eram levados, mas de onde só saíam para os cemitérios que, a certa altura, já dominavam a arquitetura da urbe. Olegário vive então na pele de uma jovem que, às vésperas do casamento, vê seu noivo morrer como mais uma das vítimas da epidemia. A função do Forte passa a ser novamente a de proteger a cidade, e na luta contra a peste, o Forte a vence.

Novamente na pele de um soldado, Olegário presencia a luta dos baianos contra os estrangeiros que tentam tomar de assalto a cidade de Salvador. A cidade, mais uma vez, se vê ameaçada e a esperança de amparo é depositada na inexpugnável fortaleza: “Para cima, durante a espera, muitos olhos se voltaram. Não mediam, porém, a altura do sol. Procuravam o Forte, queriam vê-lo, coragem buscando em sua presença” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 43). A “Cabeça do Brasil” sofreu muitas perturbações de estrangeiros entre os séculos XVI e XVII e o sistema de fortificações que a cidade possuía foi o garantidor da resistência baiana. Adonias Filho, conhecedor da história de Salvador, se aproveitou destes elementos para misturar história e memória, inserindo as suas personagens nos acontecimentos.

Assim é que, ainda inspirado pela atmosfera do Forte, Olegário revive uma das muitas revoltas de escravos que ocorreu na cidade de Salvador em favor da liberdade. Nessa ocasião, a personagem se transforma em revoltoso e, após a derrota na luta contra os soldados, é levado junto com outros escravos ao Forte, que lhe será o calvário: “Era o Forte que esperava a gente com o portão escancarado, no pátio os guardas armados, o bando suado e faminto. Erguida, a terra seca por baixo, também esperava a força” (ADONIAS FILHO, 1994, p. 52).

O último fato histórico que Olegário narra a Jairo é a Guerra de Canudos. Neste evento ele, Olegário, era um médico e o Forte, hospital de emergência. Mais uma vez a fortaleza, elemento central da arquitetura citadina, sente em suas entranhas os sofrimentos humanos e é chamada a participar deles.

Se, materialmente falando, em três séculos de existência o Forte pouco se transforma, no plano simbólico a fortaleza assume diversas funções e o espaço se revela como um portador de sentidos, de conhecimentos, de valores. Ao participar dos sofrimentos e da alegria humanos, a fortaleza ganha alma, se torna um dos sujeitos do processo de construção da história da urbe, pois carrega em suas paredes uma memória.

Delimitadoras do traçado urbano, as fortalezas tiveram uma importância fundamental na história de Salvador, mesmo após deixarem de servir à defesa da cidade. Transformando-se em monumentos, estruturas arquitetônicas sem funções utilitárias, estes elementos da urbe serviram (e ainda servem) como testemunhos históricos, sendo uma rica fonte de pesquisa. Aliás, a palavra monumento em sua etimologia já dá conta da importância destes artefatos, como pode ser visto através da argumentação de Le Goff (1996, p. 535):

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo as suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.

Neste sentido, os monumentos representam mais do que simples artefatos materiais, configuram-se como elementos capazes de avivar a memória afetiva de uma pessoa ou grupo. Para além de fragmentos materiais da cidade, os monumentos históricos são verdadeiras pontes mnemônicas. Tendo o poder de ligar o passado e o presente são, pois, fundamentais à manutenção da tradição, formação das identidades e perpetuação da memória.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das funções precípua da arte, de maneira geral, e do texto literário, em particular, é a de representar a realidade. Esta representação, contudo, é feita de maneira bastante especial, visto que o real não pode ser transposto para o texto – no caso da literatura – de maneira irrestrita e objetiva. A obra literária, fragmento do real carregado de subjetividade, transcende o factual a fim de apresentar novos sentidos, ou, como propõe Oscar Wilde, (*apud*, TODOROV, 2009, p. 66) “A função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelos olhos do vulgo”. A literatura nos oferece, portanto, um real novo, transfigurado, diferente daquele que conhecemos, mas sempre mantendo com este grande proximidade.

Este poder de criação de novas realidades, que é próprio da literatura, permite-nos desvendar “o real mais real”. Daí o sentido de se estudar a obra literária. Muito além de uma fonte de fruição, a literatura possui uma função formadora que nos deixa compreender os homens, o mundo, as coisas, a história. A literatura, como propõe Osman Lins, enriquece os nossos olhares e aumenta as nossas possibilidades de interpretação, por isso pesquisamos, analisamos, teorizamos, enfim, fazemos ciência da literatura.

Ao longo deste trabalho buscamos demonstrar como Adonias Filho representou os espaços rurais e urbanos em seus romances, levando em conta os aspectos sociais, econômicos e culturais que perpassam a obra do autor. Mesmo admitindo a complexa natureza dos fenômenos aqui abordados intentamos evidenciar que o espaço no romance adoniano exerce uma função que extrapola a ideia de cenário, asseverando que o mesmo se caracteriza como uma categoria capaz de gerar sentidos os mais diversos.

O espaço, como foi mostrado ao longo desta pesquisa, é um elemento gerador de significados. A partir dele os indivíduos formam seu imaginário, uma rede de memórias é tecida. A partir dele, também, as fronteiras de uma obra podem se alargar, multiplicando-se as interpretações acerca da mesma. Assim, interligados às ações, às personagens e ao tempo os espaços configuram um campo de significações extremamente fértil.

Como forma de atestar tal de ponto de vista empreendemos uma leitura dos romances *Corpo vivo*, publicado em 1962 e *O forte*, publicado em 1965, trazendo para o centro das discussões os espaços onde as ações romanescas se desenrolavam e a forma como estes espaços apareciam representados nos romances.

Considerando as diferenças intrínsecas entre as configurações espaciais rurais e urbanas tivemos que organizar a leitura das obras em capítulos separados, de modo que, no segundo capítulo, intitulado “Representações estéticas do espaço rural na literatura brasileira” constatamos como a questão econômica foi preponderante na representação do espaço. Lançando mão não apenas do romance *Corpo vivo*, mas também de outros romances em que o rural aparece de forma proeminente, chegamos à conclusão de que o espaço é concebido como um ícone de prestígio e representa o poder daqueles que o detém. No terceiro capítulo, “Lendo a cidade em suas múltiplas faces: o espaço urbano na literatura”, vimos a multiplicidade de leituras que a cidade pode encetar e enfatizamos a relação das personagens com o espaço. Devido a isto a ênfase deste capítulo recaiu em questões ainda mais subjetivas, como a memória.

A leitura, ainda que superficial, da obra de Adonias Filho deixa claro que existem determinadas marcas que particularizam a refinada elaboração literária do autor. Dentre estas marcas podemos citar: o fato de o autor se valer de um ideal da mitologia grega ao construir seus romances alicerçando-os sob a égide do destino; o trabalho com a linguagem, uma vez que fez parte do projeto literário de Adonias Filho inovar a forma dos seus escritos e, por fim, a composição do espaço que se configura como o elemento estruturador de suas narrativas.

Os espaços nas narrativas adonianas são tão vivos quanto as próprias personagens. Eles sofrem, se alegram, protegem, maltratam, possuem memória. Não só em *Corpo vivo* e em *O forte* atesta-se tal premissa, mas no conjunto da obra do autor. Posto isto, chegamos à conclusão de que, muito mais do que espaços rurais ou espaços urbanos, Adonias Filho logrou representar espaços humanos.

Nosso caminho percorrido pelos espaços representados nas obras de Adonias Filho permitiu-nos traçar uma cartografia até então ignorada. Há, porém, ainda muito chão a ser percorrido para que este tema tão caro às narrativas adonianas seja suficientemente explorado. Não pensamos ser este trabalho a conclusão categórica sobre o assunto, mas sabemos que ele abre uma senda para que outras pesquisas neste sentido sejam feitas. Assim, finalizamos esta dissertação esperando que o nosso estudo sirva como contribuição não apenas nas reflexões sobre o espaço na obra literária, mas também para um maior interesse pela obra do autor aqui enfocado.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. **As velhas**: romance. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- ADONIAS FILHO. **Corpo Vivo**: romance. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ADONIAS FILHO. **Léguas da promessa**: novelas. 10. ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1993.
- ADONIAS FILHO. **Luanda Beira Bahia**: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ADONIAS FILHO. **Memórias de Lázaro**: romance. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ADONIAS FILHO. **Noite sem madrugada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- ADONIAS FILHO. **O forte**: romance. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- ADONIAS FILHO. **O largo da palma**: novelas. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- ADONIAS FILHO. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- ADONIAS FILHO. **Os Servos da morte**: romance. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1965.
- ADONIAS FILHO. **Sul da Bahia**: chão de cacau: uma civilização regional. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

AMADO, Jorge. **Discurso de recepção ao acadêmico Adonias Filho**. 1965. Disponível em: <[http://www.academia.org.br/abl\\_e4w/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12436&sid=244](http://www.academia.org.br/abl_e4w/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12436&sid=244)>. Acesso em: 20 fev. 2014.

AMADO, Jorge. **Terras do sem fim**: romance. 63. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ANDRADE, Mário. Fogo morto. In: REGO, José Lins do. **Fogo morto**: romance. 67. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 25-29.

ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia de. **Palavra de deuses, memória de homens**: diálogos de culturas na ficção de Adonias Filho. Maceió: Edufal, 1999.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). 3 ed. São Paulo:UNESP, HUCITEC, 1993. p. 211-362.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. **Literatura nunca é apenas literatura**. Disponível em: <[http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias\\_17\\_p021-026\\_c.pdf](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_17_p021-026_c.pdf)>. Acesso em: 29 out. 2013.

BARROS, José d'Assunção. **Cidade e história**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 181-190.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOSI, Eclea. **Memória da cidade**: lembranças paulistanas. Estudos avançados [online]. 2003, vol.17, n.47, p. 198-211. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n47/a12v1747.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2014.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 2. ed. São Paulo: T.A Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRADBURY, Malcom. As cidades do modernismo. In: BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James (Org.). **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 76-82.

BRASIL, Assis. **Adonias Filho**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

BRITO, Mario da Silva. Texto-orelha. In: ADONIAS FILHO. **Luanda Beira Bahia**: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITO, Mario da Silva. Texto-orelha. In: ADONIAS FILHO. **Memórias de Lázaro**: romance. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRUNO, Haroldo. **O forte**. In: Correio da manhã, 4 de setembro de 1965, 2º caderno p. 2.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, João Batista. Reação conservadora à modernidade em Corpo vivo. In: **Literatura do cacau**: ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado. Ilhéus: Editus, 2006. p. 44-81.

CARPEAUX, Otto Maria. O brasileiroíssimo José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. **Fogo morto**: romance. 67. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 17-24.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmen. **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaina, 2012. p. 11-28.

CORRÊA, Roberto Lobato. Paisagem e geografia. In: NEGREIROS, Carmen. **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro, Edições Makunaina, 2012. p. 29-43.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. ‘Uma fotografia aérea’ de *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar. In: FONSECA, Aleilton; PATRICIO, Rosana Ribeiro. **Cantos e recantos da cidade: vozes do lirismo urbano**. Itabuna, BA: Via Litterarum, 2009, p. 143-169.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: ADONIAS FILHO. **Os servos da morte**. Ediouro: [S.l], [194?].

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção in: \_\_\_\_\_. **Introdução à literatura no Brasil**. 16. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, p. 201-206.

DANTAS, Robson Norberto. **Entre a arte, a história e a política: itinerários e representações da “ficção brasileira” e da nação brasileira em Adonias Filho (1937-1976)**. 2010. 212 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000475753&fd=y>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

DOMINGUES, Thereza da C.A. **As múltiplas faces de Os Servos da morte, de Adonias Filho: uma leitura interdisciplinar**. Viçosa: UFV, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Editora Perspectiva, São Paulo: 1972.

ELISSON, Fred. Experiência de um romancista. In: MATTOS, Cyro de. (Org.). **Histórias dispersas de Adonias Filho**. Ilhéus: Editus, 2011.

FARIA, Octávio de. Texto-orelha. In: ADONIAS FILHO. **O forte: romance**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

FAULKNER, William. **Lance mortal**. São Paulo: Saraiva, 2012.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense, 2006. p. 411-422.

FRAGA, Myram. A cidade de Jorge Amado. In FRAGA, Myriam (Org.): **Bahia: a cidade de Jorge Amado**. Salvador, FCJA/MUSEU CARLOS COSTA PINTO, 2000, p. 11-13.

GANDY, Matthew. Paisagem, estéticas e ideologia. In: CORRÊA, Roberto Lobato. et al. **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 75-89.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. **Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura**. Disponível em: <[http://www.lettras.puc.rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc.rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html)>. Acesso em: 08 fev. 2014.

GROSSMANN, Judith. et al. **O espaço geográfico no romance brasileiro**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

KHALIL, Marisa Martins Gama. **O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários**. Revista Anpoll, vol 1. nº 28, p. 213-236, 2010. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166>>. Acesso em: 19 maio 2013.

LAGO, Antônio; PÁDUA, José Augusto. **O que é ecologia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

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

MARQUES, Gracielle. **Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/j5fcv/04>>. Acesso em: 27 out. 2013.  
MOISÉS, Massaud. O romance. In: MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. 16. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1997, p. 157-341.

MORAES, Reinaldo. **Pornopopéia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens transformações e perspectivas. Tradução Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo. Martins Fontes, 1998.

PARANHOS, Maria da Conceição. **Adonias Filho**: representação épica da forma dramática. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.

PECHMAN, Robert Moses. **Pedra e discurso**: cidade, história e literatura. Disponível: [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem\\_06.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html) . Acesso em: 20 fev. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In: RIBEIRO, L. C. Q; PECHMAN, R. (Org.). **Cidade, povo e nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 377-396.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora. **Visões imaginárias da cidade da Bahia**: diálogos entre a geografia e a literatura. Salvador: EDUFBA, 2004.

PINHEIRO, Eloisa Peti. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio, Salvador). Salvador: EDUFBA, 2002.

PINHO, Adeíto Manoel. **Perfeitas Memórias**: literatura, experiência e invenção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 72. ed. São Paulo: Arx, 2002.

QUEIROZ, Rachel de. Texto-orelha. In: ADONIAS FILHO. **As velhas**: romance. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

QUEIROZ, Rachel de. Apresentação. In: ADONIAS FILHO. **Noite sem madrugada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 7-9.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 68. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 107. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Isis Moraes. Anônimo no corpo ulcerado da urbe: a condição do poeta moderno na lírica de Roberval Pereyr. In: FONSECA, Aleilton; PATRICIO, Rosana Ribeiro (orgs.). **Cantos e recantos da cidade**: vozes do lirismo urbano. Itabuna, BA: Via Litterarum, 2009, p. 9-49.

REGO, José Lins do. **Fogo morto**: romance. 67. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RICARDO, Cassiano. Texto-orelha. In: ADONIAS FILHO. **Léguas da promessa**: novelas. 10. ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1993.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SANTOS, José Antônio Lobo dos. **O conceito de espaço rural e as políticas de governo no Brasil**. Revista Discente Expressões Geográficas. Florianópolis n.7, jun. 2011. p. 95 - 110. Disponível em: [http://www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed07/n07\\_art05.pdf](http://www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed07/n07_art05.pdf). Acesso em: 25 set. 2013.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pêsoa de. Espaço e literatura. In: **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 67-93.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

SANTOS, Robson dos. **A terra desolada**: representações do rural no romance brasileiro (1945-1964). 2011. 294 f. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000795649>>. Acesso em: 27 out. 2013.

SCARPELI, Marli Fantini. **Meio ambiente e literatura**. Aletria. v. 15. Jan-jun. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 29 out. 2013.

SCHIER, Raul Alfredo. **Trajatórias do conceito de paisagem na geografia**. Curitiba: Editora UFPR, 2003. p. 78-85 Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/3353/2689>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SILVERMAN, Malcom. Adonias Filho e o Romance Naturalista-Regionalista. In: **Moderna ficção brasileira: ensaios** 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 9-18.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Adonias Filho da memória à ficção. In: **Caminhos da ficção**. Salvador, 1966, p. 79-85.

TODOROV, Tzvetan. A literatura em perigo. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TUAN, Yi Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Fogo morto. In: REGO, José Lins do. **Fogo morto: romance**. 67. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. A emergência de uma nova ruralidade nas sociedades modernas avançadas: o “rural” como espaço singular e ator coletivo. In: WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. **O mundo rural como um espaço de vida: reflexões sobre a propriedade da terra, agricultura familiar e ruralidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 203-262.

WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. A propriedade da terra na agricultura brasileira. In: WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. **O mundo rural como um espaço de vida: reflexões sobre a propriedade da terra, agricultura familiar e ruralidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 24-43.

WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. Olhares sobre o “rural” brasileiro. In: WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. **O mundo rural como um espaço de vida: reflexões sobre a propriedade da terra, agricultura familiar e ruralidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 263-296.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.