



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: DOCUMENTOS DA MEMÓRIA CULTURAL**

ADRIANA SOARES DE ALMEIDA

**A MORTE DE SI PELO SERTÃO DA MEMÓRIA: UMA
ANÁLISE DO UNIVERSO LITERÁRIO DE ANTÔNIO TORRES**

Salvador – BA
2021

ADRIANA SOARES DE ALMEIDA

**A MORTE DE SI PELO SERTÃO DA MEMÓRIA: UMA
ANÁLISE DO UNIVERSO LITERÁRIO DE ANTÔNIO TORRES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – PPGLitCult, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira

Coorientador: Prof. Dr. Willian André

Salvador – BA
2021

Almeida, Adriana Soares de.

A morte de si pelo sertão da memória: uma análise do universo literário de Antônio Torres /
Adriana Soares de Almeida. - 2021.
210 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira

Coorientador: Prof. Dr. Willian André.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Torres, Antonio, 1940- - Crítica e interpretação. 3.
Torres, Antonio, 1940- - Estilo literário. 4. Suicídio na literatura. 5. Memória na literatura. 6. Espaço
na literatura. 7. Sertões na literatura. I. Vieira, Nancy Rita Ferreira. II. Universidade Federal da Bahia.
Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.09

CDU - 821(81).09



Universidade Federal da Bahia
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 8

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 13/12/2021 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA no. 8, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) ADRIANA SOARES DE ALMEIDA, de matrícula 216121370, intitulada "Memória e suicídio no sertão: O universo literário de Antônio Torres". Às 14:00 do citado dia, Ambiente virtual, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Profª. Dra. NANCY RITA FERREIRA VIEIRA que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO, Profª. Dra. MONICA DE MENEZES SANTOS, Prof. Dr. WILLIAN ANDRÉ e Prof. Dr. ALEILTON SANTANA DA FONSECA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pela presidente que passou a palavra à examinada para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o seguinte parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata: "A tese apresenta uma fundamentação teórica consistente, que amplia as leituras da obra em estudo, e constitui uma contribuição original e abrangente à abordagem crítica e à análise da ficção de Antônio Torres e aos estudos literários contemporâneos. Recomenda-se a publicação". A banca examinadora aprovou o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dr. WILLIAN ANDRÉ

Examinador Externo à Instituição

Dr. ALEILTON SANTANA DA FONSECA, UEFS

Examinador Externo à Instituição

Dra. LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO, UFBA

Examinadora Interna

Dra. MONICA DE MENEZES SANTOS, UFBA

Examinadora Interna



Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)

Nancy Rita Ferreira Vieira
Dra. NANCY RITA FERREIRA VIEIRA, UFBA

Presidente

Adriana Soares de Almeida
ADRIANA SOARES DE ALMEIDA

Doutorando(a)



Universidade Federal da Bahia
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 8

Autor(a): ADRIANA SOARES DE ALMEIDA

Título: Memória e solidão no sertão: O universo literário de Antônio Torres

Banca examinadora:

Prof(a). WILLIAN ANIRÉ	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). ALEILTON SANTANA DA FONSECA	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO	Examinadora Interna
Prof(a). MONICA DE MENEZES SANTOS	Examinadora Interna
Prof(a). NANCY RITA FERREIRA VIEIRA	Presidente <i>Nancy</i>

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. INTRODUÇÃO
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. METODOLOGIA
4. RESULTADOS OBTIDOS
5. CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Nancy Rita Ferreira Vieira
Prof(a) NANCY RITA FERREIRA VIEIRA
Orientador(a)

Ao véio Arnaldo, meu pai, um migrante sertanejo
que a pouca instrução não impediu de despertar
nos filhos o amor pela literatura.

AGRADECIMENTOS

Costumo dizer, em tom de brincadeira, que caminhei pelo Vale das sombras da morte durante a escrita dessa tese. Obviamente, há grande exagero nesta sentença que, jocosamente, tenta descrever as pelepas pelas quais passei nesse período e que resultaram em inúmeras tentativas de desistência. Se a elas não cedi, agradeço às pessoas aqui mencionadas que sempre me seguraram pela mão.

Era dezembro de 2016 e uma banca disparava perguntas sobre o projeto que inscrevera para a seleção do doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura - PPGLitCult, da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Enquanto isso, uma câmera ligada à minha frente registrava as respostas sem sentido que eu despejava sem parar, clamando a todos os deuses que aquela humilhação chegasse ao fim. Não recordo nenhuma das perguntas, tampouco lembro que respostas dei, o que talvez seja um sinal de esquecimento seletivo operado pela memória a fim de privar-me do constrangimento. Deste dia apenas uma coisa ficou registrada em minha lembrança, a frase de uma das professoras que compunha a banca: “Antônio Torres já foi estudado demais”.

Evidentemente, saí dali convencida da reprovação, o que surpreendentemente não aconteceu. Então me vi frente a um novo desafio – encontrar alguém disposto a orientar um trabalho sobre um escritor estudado demais. Todos os alunos já tinham sido escolhidos por seus respectivos orientadores e me restou recorrer ao coordenador do Programa em busca de salvação. Coube à professora Nancy orientar esse projeto, que sofreu inúmeras mudanças ao longo do curso em razão de suas orientações. É difícil descrever o quanto devo a ela, o quanto seus conselhos e sua paciência foram importantes a cada vez que as dificuldades se tornavam maiores, na universidade e na vida. Nos corredores da UFBA, descobrindo a admiração que ela despertava nas pessoas, fiquei muitas vezes impressionada, pois, em meu caminho como pesquisadora, testemunhei inúmeras vezes a vaidade e o egoísmo como comportamentos comuns aos professores. Hoje sou, sem sombra de dúvidas, uma dessas pessoas que a admiram em demasia. Obrigada por tudo, professora.

Maior de 2017. O doutorado havia se tornado um fardo, sufocada pelos problemas pessoais, morando em outro estado, eu só desejava uma coisa: desistir. Convencida disso, resolvera que aquela seria minha última semana de aula. Nesse período, cursava a disciplina Crítica e Poética Modernas e Contemporâneas, ministrada pela professora Luciene Azevedo. Eram aulas incríveis. A professora é uma inspiração por tanto conhecimento e bondade

caminhando juntos. Também nunca conheci tamanho domínio do público, sua presença preenchia a sala inteira e me lembrava um poema de Machado de Assis: “Quando ela fala, parece / Que a voz da brisa se cala; / Talvez um anjo emudece / Quando ela fala”. Naquela que seria a minha última aula, a professora discursou sobre nosso papel como intelectuais numa universidade pública e nosso compromisso com a pesquisa. Nunca vou me esquecer desse dia e nem de sua fala, porque foi por causa dela que segui adiante. Obrigada por tudo, professora.

Maio de 2018. Tirocínio docente orientado pela professora Mônica Menezes, na disciplina O Cânone Literário Brasileiro. O desafio de minha primeira experiência como docente no ensino superior foi um período de grande aprendizado, pois além das discussões com os alunos, as intervenções da professora Mônica foram muito importantes no desenvolvimento desta tese, uma vez que ela detém enorme conhecimento sobre a literatura que trata do sertão. Sua fala em minha qualificação foi emocionante e sua serenidade ao lidar com uma tragédia foram ensinamentos que nunca esquecerei. Obrigada por tudo, professora.

Março de 2019. Submeti um artigo à **Revista Criação & Crítica**, que foi rejeitado, e sou obrigada a concordar com o julgamento, pois o texto estava péssimo. No entanto, como reza a cultura popular, há males que vêm para o bem e o parecerista terminou sua crítica dizendo “[...] apesar do meu parecer desfavorável, sua pesquisa me interessa muito”. Foi assim que o professor Willian André se tornou meu coorientador e suas indicações de leitura, comentários em meus textos e suas videoaulas sobre o tema do suicídio foram os alicerces de minha pesquisa. Meus reiterados e-mails de agradecimento devem levá-lo a imaginar que sofro de algum transtorno compulsivo, mas é apenas a gratidão. Obrigada por tudo, professor.

Setembro de 2020. Seminário “Narrativas e viagens do sertão ao mundo: 80 anos de Antônio Torres”. Soube do evento quando as inscrições já estavam encerradas, mas arrisquei um e-mail para o professor Aleilton Fonseca, organizador do evento, que prontamente aceitou meu trabalho. Assim, pude discutir com outros pesquisadores da obra de Antônio Torres o que investigava desde o início do doutorado. Foram dias de muito aprendizado e que só se tornaram possíveis graças à bondade do professor Aleilton, sempre muito solícito às minhas dúvidas. Obrigada por tudo, professor.

Além dos professores aqui elencados, cuja bondade foi fundamental para minha permanência no doutorado e para a melhoria de minha tese, agradeço infinitamente às minhas amigas Cátia Lantyer, Cláudia Mendes, Joana de Farias, Fábria Melo, Lourdes Modesto, Fabiana Farias, Luciana Reis, Raquel Carvalho, Nivana Ferreira e Sandra Costa, que nunca me deixaram desistir e foram meu porto seguro nesses anos de pesquisa. E à minha amiga Leila Raposo, cuja

tarefa inglória foi corrigir esta tese. Sem elas eu não chegaria até aqui. Obrigada por tudo, meninas. Agradeço também ao meu amigo Saulo Marx, que sempre lê tudo que escrevo e só uma amizade muito forte leva uma pessoa a fazer isso de graça. Obrigada por tudo, meu amigo.

Infelizmente, não passei esses anos incólume, protegida numa redoma de amor, por isso faço aqui um agradecimento à Prefeitura Municipal de Riachão do Dantas – nas diferentes administrações pelas quais passei durante o doutorado – pois, como bem escreveu Gabriel García Márquez em **Crônica de uma morte anunciada**, “[...] o amor e o ódio são paixões recíprocas”. E se o amor não me deixou desistir, o ódio me fez continuar. A todos os responsáveis pelo corte em meu salário, pela retirada de minha licença, pelos frequentes questionamentos acerca de minha volta – como se pagassem meu salário do próprio bolso –, eu agradeço, pois a raiva despertada por estes desgraçados também me levou adiante. Apesar de vocês, eu cheguei até aqui.

Agradeço ainda a todos aqueles a quem esqueci, pois, parafraseando Gullar, se não os carrego no pensamento, eu os levo no esquecimento.

Quando eu vim do sertão,
seu môço, do meu Bodocó
A malota era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei.
Luiz Gonzaga

Então é pecado
Arrojar-se à casa secreta da morte.
Antes que a morte venha nos buscar?
William Shakespeare

ALMEIDA, Adriana Soares. **Memória e suicídio no sertão**: O universo literário de Antônio Torres. 2021. 210 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2021.

RESUMO

Este estudo tematiza o universo literário de Antônio Torres, a partir de três pilares: o suicídio, o espaço e a memória. Com base nessa tríade das narrativas torreanas, tenho como objeto de pesquisa nove romances do autor: **Um cão uivando para a lua** (1972), **Os homens dos pés redondos** (1973), **Essa terra** (1976), **Carta ao Bispo** (1979), **Balada da infância perdida** (1986), **Um táxi para Viena D'Áustria** (1991), **O Cachorro e o Lobo** (1997), **Pelo fundo da agulha** (2006) e **Querida cidade** (2021). Objetivo, a partir deles, discutir o universo literário de Antônio Torres, tendo por diretriz o suicídio, o espaço e a memória. Para tanto, realizo um estudo de cunho qualitativo e de revisão bibliográfica, assente na análise literária, em diálogo com outras áreas do saber. Partindo de um panorama do suicídio na história do Ocidente e sua abordagem na literatura, examino as sucessivas ocorrências da morte voluntária que permeiam os romances aqui discutidos, a fim de compreender os personagens que optaram pelo ato e quais as suas motivações. Para desvendar o tabu que se ergue em torno da morte autoinfligida nos mais de vinte personagens suicidas do autor baiano, grande parte deles sertanejos migrantes, estabeleço um diálogo entre a literatura, a história, a sociologia, a psicologia e a psicanálise através dos trabalhos de Albert Camus (2018a; 2018b; 2019), Willian André (2020), Georges Minois (2018), Ramon Andrés (2015), Émile Durkheim (2012), Karina Okajima Fukumitsu (2013), Neury Botega (2015) e Sigmund Freud (2013). Em busca da compreensão do espaço como um dos alicerces da obra torreana, me volto ao sertão na literatura brasileira por meio dos trabalhos de Fernando Cristóvão (1993; 1994) e Gilberto Teles (2009), para então discutir o Junco, a cidade natal do escritor, no sertão da Bahia, e a profunda ligação dos personagens a esse território no qual fincaram suas raízes. Por fim, submeto à análise as memórias que compõem as narrativas do autor, no intuito de discutir o enraizamento dos personagens à terra natal, bem como seu desenraizamento na metrópole em razão da diáspora. Recorro, portanto, aos estudos de Maurice Halbwachs (2003), Ecléa Bosi (1987; 1994; 2003) e Simone Weil (1996; 2001) para o debate sobre essas memórias e suas implicações às tramas. Além disso, procuro discutir o papel das memórias familiares na constituição das identidades desses sujeitos sertanejos e, para tanto, os trabalhos de Anne Muxel e Françoise Zonabend (1991) me foram de grande valia. Assim como os estudos de Diana Cohen Agrest (2007) e Joseba Achotegui (2000), que me auxiliaram na compreensão das relações entre a memória e o luto que permeiam a narrativa daqueles que foram marcados pelo suicídio de um ente querido. Desse modo, procurei demonstrar a criação de um universo literário em que sujeitos migrantes, marcados pelo desenraizamento e pelo suicídio, sustentam sua existência na memória de suas raízes fincadas no sertão.

Palavras-chave: Antônio Torres. Suicídio. Sertão. Memória. Desenraizamento

ALMEIDA, Adriana Soares. **Memory and suicide at Sertão**: Antônio Torres' literary universe. 2021. 210 p. Dissertation. (PhD in Literatura and Culture) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2021.

ABSTRACT

This study discusses the literary universe of Antônio Torres, based on three themes: suicide, space and memory. From this triad of Torres' narratives, I have nine novels by the author as a research object: **Um cão uivando para a lua** (1972), **Os homens dos pés redondos** (1973), **Essa Terra** (1976), **Carta ao Bispo** (1979), **Balada da infância perdida** (1986), **Um táxi para Viena D'Áustria** (1991), **O Cachorro e o Lobo** (1997), **Pelo fundo da agulha** (2006) and **Querida cidade** (2021). From this perspective, I discuss the literary universe of Antônio Torres, having as a guideline suicide, space and memory. Therefore, I carry out a study of a qualitative nature and bibliographical review, literary analysis, along with other areas of knowledge. Starting from an overview of suicide in Western history and its approach in literature, I examine the successive occurrences of voluntary death that permeate the novels discussed here, to understand the characters who took this path and their motivations. To unravel the taboo that arises around self-inflicted death on more than twenty suicidal characters of the Bahia's author, most of them migrant from Sertão, I establish a dialogue between literature, history, sociology, psychology and psychoanalysis through the works of Albert Camus (2018a; 2018b; 2019), Willian André (2020), Georges Minois (2018), Ramon Andrés (2015), Émile Durkheim (2012), Karina Okajima Fukumitsu (2013), Neury Botega (2015) and Sigmund Freud (2013). Aiming to understand space as one of the foundations of Torres' work, I turn to Sertão in Brazilian literature through the works of Fernando Cristóvão (1993; 1994) and Gilberto Teles (2009), and then discuss Junco, the birthplace of the writer, in Sertão of Bahia, and the characters' deep connection to this territory in which they set their roots. Finally, I analyze the memories of the author's narratives in order to discuss the roots of the characters in their homeland, as well as their uprooting in the metropolis due to the diaspora. Therefore, I address the studies by Maurice Halbwachs (2003), Ecléa Bosi (1987; 1994; 2003) and Simone Weil (1996; 2001) to debate these memories and their implications for the plots. Furthermore, I try to discuss the role of family memories in the constitution of the identities of these Sertanejo subjects and, for that, the works of Anne Muxel and Françoise Zonabend (1991) were of great value to me, as well as the studies by Diana Cohen Agrest (2007) and Joseba Achotegui (2000), which helped me to understand the relationships between memory and grief that permeate the narrative of those who were marked by the suicide of a loved one. In this way, I tried to demonstrate the creation of a literary universe in which migrant subjects, marked by uprooting and suicide, sustain their existence in the memory of their roots in the Sertão.

Keywords: Antônio Torres. Sertão. Suicide. Memory. Uprooting.

ALMEIDA, Adriana Soares. **Memoria y suicidio en el sertón**: el universo literario de Antônio Torres. 2021. 210 p. Tesis (Doctorado en Literatura y Cultura) – Instituto de Letras, Universidad Federal de Bahia – UFBA. Salvador, 2021.

RESUMEN

Este estudio tematiza el universo literario de Antônio Torres, basado en tres pilares: suicidio, espacio y memoria. Partiendo de esta tríada de narrativas torreanas, mi objeto de investigación son nueve romances del autor: **Um cão uivando para a lua** (1972), **Os homens dos pés redondos** (1973), **Essa Terra** (1976), **Carta ao Bispo** (1979), **Balada da infância perdida** (1986), **Um táxi para Viena D'Áustria** (1991), **O Cachorro e o Lobo** (1997), **Pelo fundo da agulha** (2006) y **Querida cidade** (2021). A partir de ellos, objetivo discutir el universo literario de Antônio Torres, teniendo como pauta el suicidio, el espacio y la memoria. Por ello, realizo un estudio bajo el abordaje cualitativo y de revisión bibliográfica, basado en el análisis literario, en diálogo con otras áreas del conocimiento. Partiendo de una panorámica del suicidio en la historia occidental y su abordaje en la literatura, examino las sucesivas ocurrencias de muerte voluntaria que impregnan los romances aquí investigados, con el fin de comprender a los personajes que optaron por el acto y sus motivaciones. Para desentrañar el tabú que surge en torno de la muerte autoinfligida a los más de veinte personajes suicidas del autor bahiano, la mayoría de ellos migrantes del sertón, establezco un diálogo entre literatura, historia, sociología, psicología y psicoanálisis a través de la obra de Albert Camus (2018a; 2018b; 2019), Willian André (2020), Georges Minois (2018), Ramon Andrés (2015), Émile Durkheim (2012), Karina Okajima Fukumitsu (2013), Neury Botega (2015) y Sigmund Freud (2013). Buscando entender el espacio como un de los fundamentos de la obra torreana, recorro al sertón en la literatura brasileña a través de las obras de Fernando Cristóvão (1993; 1994) y Gilberto Teles (2009), para luego discutir sobre Junco, cuna del escritor, en el interior de Bahía, y la profunda vinculación de los personajes con este territorio en el que echan raíces. Finalmente, someto a análisis los recuerdos que componen las narrativas del autor, con el fin de discutir las raíces de los personajes en su tierra natal, así como su desarraigo en la metrópolis debido a la diáspora. Por tanto, recorro a los estudios de Maurice Halbwachs (2003), Ecléa Bosi (1987; 1994; 2003) y Simone Weil (1996; 2001) para el debate sobre estos recuerdos y sus implicaciones en las tramas. Además, trato de discutir el papel de los recuerdos familiares en la constitución de las identidades de estos sujetos sertanejos y, para ello, las obras de Anne Muxel y Françoise Zonabend (1991) fueron de gran valor para mí. Así como los estudios de Diana Cohen Agrest (2007) y Joseba Achotegui (2000), que me ayudaron a comprender las relaciones entre memoria y lo duelo que permean la narrativa de quienes fueron marcados por el suicidio de un ser querido. De esta manera, traté de demostrar la creación de un universo literario en el que sujetos migrantes, marcados por el desarraigo y el suicidio, sostienen su existencia en la memoria de sus raíces en el sertón.

Palabras clave: Antônio Torres. Sertón. Suicidio. Memoria. Desarraigo.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL	<i>Academia Brasileira de Letras</i>
DNOCS	Departamento Nacional de Obras contra as Secas
Ifocs	Inspetoria Federal de Obras contra as Secas
n.p.	Não paginado
PPGLitCult	Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UFBA	Universidade Federal da Bahia
ITN	Inspetoria de Trabalhadores Nacionais
CHESF	Companhia Hidrelétrica do São Francisco
CREMEPE	Conselho Regional de Medicina de Pernambuco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I	
VOCÊ ESTÁ FALANDO DE CORDA EM CASA DE ENFORCADO? A OBSESSÃO LITERÁRIA DE ANTÔNIO TORRES	
	20
1.1 <i>SUI CAEDERE</i> : BREVE HISTÓRIA DO SUICÍDIO.....	21
1.2 UM COLECIONADOR DE SUICIDAS.....	42
1.3 VOZES LÍTERO-SUICIDAS.....	70
CAPÍTULO II	
É A MEMÓRIA, E NÃO A DOR, QUE FAZ VOCÊ SE LEMBRAR DE RUAS SELVAGENS E ERMAS – O JUNCO: ESPAÇO DA RECORDAÇÃO	
	80
2.1 O SERTÃO NA LITERATURA BRASILEIRA.....	81
2.2 O SERTÃO ALÉM DO CÂNONE.....	103
2.3 O JUNCO COMO TERITÓRIO MÍTICO.....	117
CAPÍTULO III	
MINHA MEMÓRIA É UMA COVA FUNDA, ONDE ENTERREI TODOS OS MEUS MORTOS – LEMBRANÇAS ENTRELAÇADAS	
	132
3.1 MEMÓRIA E DESENRAIZAMENTO.....	134
3.2 MEMÓRIA E FAMÍLIA.....	154
3.3 MEMÓRIA E LUTO.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
REFERÊNCIAS.....	184
EPÍLOGO	191

INTRODUÇÃO

“Os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim.”
(Alcméon de Crotona)

Aos dez anos de idade eu deixei o sertão. A mudança forçou meus olhos a se acostumarem à nova paisagem, à estranha geografia e ao clima ameno, tão dessemelhante à quentura do sol flamejante que luzia sobre minha cabeça, capaz de criar o céu mais azul que jamais vi. Naquele momento, as pessoas que me viram nascer já não viviam ao meu redor, meus amigos ficaram a centenas de quilômetros de distância. Nesse novo cenário, não me sentia em casa e vivi alguns anos na esperança do retorno, de que a nova cidade fosse apenas um lugar de passagem até que voltássemos ao nosso verdadeiro lar. Minha esperança caiu por terra quando recebemos uma ligação de meu pai contando que vendera nossa morada no sertão, fazendo chover nos olhos de uma criança que sonhava em voltar para casa.

Nunca voltei ao sertão. Até que, em 2011, entrei no Mestrado em Letras na Universidade Federal de Sergipe (UFS) e fui levada à leitura de Zygmunt Bauman, por conta da ementa de uma disciplina, e um dos livros que li foi sua entrevista a Benedicto Veccio, intitulada **Identidade**. Guardo na memória o impacto causado em mim por essa leitura, pois, décadas após a minha partida, eu ainda experimentava a sensação de não pertencimento, a incompreensão de meu lugar de fronteira – o que a fala de Bauman elucidou. Frente às críticas comumente direcionadas ao trabalho do filósofo polonês em minha universidade de origem, eu costumava responder que tinha por ele uma enorme dívida de gratidão, uma vez que fora por meio de seu texto que eu conseguira finalmente entender a minha diáspora. Em razão disso, não me sentia, portanto, capaz do julgamento crítico esperado por aqueles que o analisavam.

Um ano depois do mestrado, retornei ao lugar que me viu nascer. Nunca soube porque não conseguia voltar, nunca soube porque voltei. Isso aconteceu em 2012, tinha então 30 anos. Levei 20 anos para compreender o meu desenraizamento. Algumas pessoas passam a vida sem alcançar essa compreensão de si mesmos. Vagam pelo mundo perdidas, sem esteio, à procura de um lar que só existe em suas recordações e ao qual o retorno não passa de uma quimera. Foi ainda no mestrado que tive contato com a obra de Antônio Torres, por recomendação de meu então orientador, e li o romance **Essa Terra (1976)**, obra máxima do autor baiano. No livro, há, pela perspectiva de Totonhim, a narrativa da trajetória de Nelo. O irmão mais velho, depois de vinte anos em São Paulo, volta ao Junco, no sertão baiano, para suicidar-se na casa do avô.

As memórias de Totonhim desfiavam as angústias do irmão desde seu retorno ao Junco e as quatro semanas que antecedem sua morte, bem como os conflitos familiares em torno dessa figura mítica que partiu do sertão para se tornar um homem de sucesso em São Paulo. A imagem de Nelo alimentava os sonhos de um vilarejo sertanejo, que o recebeu com festa e grande curiosidade, mas se viu assombrado por sua desdita.

Findada a leitura do livro, sabia que seria ele objeto de meus estudos, pois a narrativa desse sertanejo me tocara profundamente e, como um leitora seduzida, me vi representada na trajetória de Totonhim e seu fardo familiar. Afinal, como disse Stuart Hall em **Minimal Selves**, “não é essa a história universal da vida?”¹. Além de compreender o percurso de Nelo, de sua partida até a volta fatídica, meu interesse maior era investigar Totonhim, suas memórias carregadas de culpa e revolta com a decisão última do irmão, e, sobretudo, os conflitos familiares que o levaram à diáspora, para as terras de São Paulo-Paraná, seguindo os passos do irmão mais velho. Entretanto, a narrativa de Totonhim não se encerra em **Essa Terra**, segue por mais dois romances – **O Cachorro e o Lobo** (1997) e **Pelo fundo da agulha** (2006). Neles, a figura de Nelo é substituída, respectivamente, pelo pai e pela mãe no centro das atenções de Totonhim. Foi assim que, de um romance, resolvi que melhor seria discutir os três, a fim de compreender o desenraizamento desses sujeitos migrantes e a relação entre esse processo e o suicídio de Nelo. Dessa forma, meu *corpus* de estudo mudou de um romance para três.

No desenvolvimento da pesquisa, me dediquei à leitura da obra completa do autor, visto que poderia encontrar relações entre as diferentes narrativas, o que me auxiliaria na investigação. Notei, então, uma fixação temática não apenas pela narrativa do êxodo, mas pela morte voluntária. Em grande parte de seus romances, Antônio Torres apresenta casos de suicídio que acometem sertanejos migrantes profundamente ligados à terra natal, o Junco, que é também a cidade de origem do escritor. Logo, meu *corpus* de pesquisa passou de três romances para oito. Com a publicação de seu último romance, em agosto do ano corrente, no qual o suicídio mais uma vez se faz presente, nove romances passaram a compor o escopo deste estudo que se propõe a investigar o universo literário de Antônio Torres. Entendo, nesse sentido, que tal universo gira em torno do Junco, seu sertão natal, transformado pelo autor num território mítico que atravessa narrativas e cujas raízes se espraiam na trajetória de seus protagonistas. Estes, por sua vez, são sujeitos diaspóricos marcados pelo suicídio, que, por meio da narrativa de suas memórias, buscam a compreensão de si mesmos. Assim, defendo nesta tese que a obra do escritor baiano se estrutura em torno de três eixos: suicídio, espaço (o Junco) e memória. No

¹ Texto-fonte: “Isn't that the universal story of life?” (HALL, 1987, p. 44).

intuito de melhor discutir esse universo torreano, optei por realizar uma abordagem em que cada um desses pilares é discutido por vez, ainda que ocorra um entrecruzamento entre eles. Divido o estudo, desse modo, em três capítulos.

No capítulo I, “Você está falando de corda em casa de enforcado? A obsessão literária de Antônio Torres”, comecei por traçar um breve panorama da história do suicídio no Ocidente, a fim de compreender como surgiu a condenação à morte voluntária. Para tanto, o trabalho de Georges Minois (2018) me foi de grande valia, uma vez que o historiador faz um mapeamento do suicídio ao longo da história ocidental e, junto a ele, a obra do ensaísta Ramon Andrés (2015), cuja investigação histórica revela como o suicídio foi entendido, julgado e praticado no Ocidente. Além disso, para discutir o papel da sociedade nas motivações que podem levar ao suicídio, foi indispensável o trabalho pioneiro de Émile Durkheim (2012), no qual o sociólogo apresenta estatísticas para defender a tese de que o nível de integração do sujeito à sociedade tem estreita relação em sua escolha pela morte de si.

Por conseguinte, no subcapítulo 1.1, “*Sui caedere*: breve história do suicídio”, procuro mostrar que o tabu em torno da morte voluntária perdura até hoje, nas mais variadas esferas sociais. Na literatura, foi imortalizado pelas mãos de Dante Alighieri, que, na **Divina Comédia**, destina aos suicidas um dos círculos do inferno de onde jamais alcançarão a redenção. É no campo da literatura que se inscreve o trabalho de Antônio Torres, mas, longe da punição dantesca, o que pode ser observado em sua obra é uma coleção de suicidas que escolhem métodos variados para deixar a vida, reunindo mais de vinte casos em nove romances, de 1972 a 2021. À vista disso, me dedico nesta tese a um mapeamento do suicídio na obra de Antônio Torres, sob a perspectiva dos operadores de leitura propostos por Willian André (2020a), com nove caminhos para o exame do autoaniquilamento na literatura.

Considerando que não procuro apenas apresentar um quadro quantitativo, e sim a discussão dos fatores responsáveis pelo suicídio dos personagens torreanos, no subcapítulo 1.2, “Um colecionador de suicidas”, discuto a escolha desses personagens pelo protagonismo no ato final e quais as possíveis motivações para suas escolhas de vida e morte. Assim, recorro a diferentes ciências que possam revelar o que pode ter incitado essas mortes, como a psicologia, por meio do trabalho de Karina Fukumitsu (2013); a psiquiatria, através dos estudos de Neury Botega (2015); e a psicanálise, em Sigmund Freud (2013). Outrossim, não satisfeito com seus próprios suicidas, o autor recorre a figuras cujas mortes voluntárias tornaram-se famosas, ou, ainda, àqueles que, embora não tenham escolhido morrer pelas próprias mãos, escreveram em defesa do ato, ou, antes, por sua descriminalização. Por essa razão, no subcapítulo 1.3, “Vozes

lítero-suicidas”, busco investigar as relações da literatura torreana com outros escritores marcados pelo suicídio, seja por suas ficções que têm a morte voluntária como tema, seja por suas escolhas pessoais que resultaram em autoaniquilamento. Estes escritores atuariam como uma espécie de suporte para as narrativas do autor baiano, nas quais a escolha pelo abandono da vida é uma constante. Faço, desta forma, um apanhado dos escritores que lhe são caros, em especial Albert Camus (2018a; 2018b; 2019), a quem Antônio Torres recorre em diferentes romances para refletir sobre o suicídio de seus personagens.

E, se a morte voluntária se repete na obra do escritor baiano, o mesmo pode-se dizer do Junco, sua cidade natal, hoje batizada de Sátiro Dias. Esse antigo vilarejo no sertão da Bahia é palco de grande parte da narrativa torreana, delineando-se como um dos eixos do conjunto da obra desse autor, no tocante ao espaço. Nessa perspectiva, torna-se assunto do segundo capítulo desta tese, denominado “É a memória e não a dor que faz você se lembrar de ruas selvagens e ermas – O Junco: espaço da recordação”. Nessa seção, tal como empreendi no primeiro capítulo acerca do suicídio, apresento uma breve história do sertão na Literatura brasileira, da poesia à prosa, nas diversas escolas literárias, sendo esse, portanto, o assunto do subcapítulo 2.1, “O sertão na Literatura Brasileira”. Para tanto, tenho como suporte os estudos de Gilberto Mendonça Teles (2009) e Fernando Cristóvão (1993-1994), cujos trabalhos formam um quadro do sertão na Literatura brasileira, desde a colonização até o século XX, revelando as diferentes facetas que esse espaço representou ao longo do tempo.

Em “Um sertão além do cânone”, subcapítulo 2.2, defendo a ideia de que Antônio Torres consegue ultrapassar a tradição literária sobre o sertão, vencendo seus estereótipos. Melhor dizendo, reinventou-os, atualizando os dramas do migrante sertanejo no mundo globalizado, o qual também transformou o sertão, agora longe do isolamento comumente associado a seu espaço geográfico e ao atraso que o caracterizava na literatura nacional, como demonstra Vânia Pinheiro Chaves (2001), em sua análise da obra do autor. Para executar essa virada de perspectiva sobre sua terra natal, defendo que o autor constrói, ao gosto de William Faulkner, Juan Rulfo e Gabriel García Márquez, seu próprio cosmos ficcional, onde se desenrolam as fatalidades da família Cruz, marcada não apenas pelo suicídio de Nelo e pela falência familiar, mas também pela morte voluntária de outros de seus membros e os dramas familiares oriundos dessas tragédias. Realizo, portanto, no subcapítulo 2.3, “O Junco como território mítico”, uma abordagem sobre essas complexas relações e como o espaço torna-se também protagonista no universo literário de Antonio Torres. Faço, então, uma análise comparativa entre as obras dos três escritores anteriormente citados e o universo torreano no intuito de observar como o Junco

é elevado a território mítico, onde circulam as histórias e memórias de sertanejos que transitam por diferentes romances reafirmando sua indissolúvel ligação com o espaço natal.

Memória é, sem dúvida, o pilar fundamental da obra de Antônio Torres, uma vez que, através das recordações de seus personagens, reconhecemos a reiterada ocorrência da morte voluntária em suas narrativas, bem como o papel fundamental que a terra exerce sobre seus protagonistas. Dada a sua relevância no conjunto da obra, entendo ser esse o terceiro pilar desse universo ficcional e o abordo no terceiro capítulo, “Minha memória é uma cova funda, onde enterrei todos os meus mortos – Lembranças entrelaçadas”. Neste, discuto o papel da memória no enraizamento do sujeito sertanejo, como último refúgio de suas raízes com o passado, além de testemunho de seu desenraizamento em virtude da diáspora que o levou a viver na metrópole – espaço no qual se sente um estrangeiro. São esses temas, portanto, assunto do subcapítulo 3.1, “Memória e desenraizamento”, tendo por aporte o estudo de Maurice Halbwachs (2003). Junto ao sociólogo, as ideias de Simone Weil (1996; 2001), acerca do enraizamento e da condição operária, foram imprescindíveis ao entendimento das recordações dos personagens torreanos, bem como Ecléa Bosi (1987; 1994; 2003) e sua discussão sobre o desenraizamento do camponês migrante e os conflitos advindos da quebra do vínculo com a terra.

Uma vez que a memória é também refúgio, no subcapítulo 3.2, “Memória e família”, discuto a relação que se estabelece entre os membros de uma família em razão das memórias compartilhadas e qual o papel do sentimento de grupo advindo desse processo na construção da identidade do sujeito. Para tanto foram imprescindíveis os estudos de Anne Muxel (2012) e Françoise Zonabend (1991) a respeito das funções da memória familiar na constituição da identidade individual. Bem como o trabalho de Bosi (1994) e seu estudo precursor em Psicologia social acerca das memórias de velhos que revela o peso das lembranças em nossa integração à sociedade, assim como o papel do universo familiar que sustenta nossa existência. Por fim, no subcapítulo 3.3, “Memória e luto”, me valho dos trabalhos de Diana Cohen Agrest (2007) e Joseba Achotegui (2000) para analisar ainda as memórias familiares, a fim de discutir o luto que aflige os sobreviventes. Me concentro, assim, nos personagens migrantes e naqueles que foram marcados pelo suicídio de um ente querido e precisam lidar com o fardo deixado por uma morte para a qual não encontram explicação, percorrendo as fases do luto e confrontando-se também com o ressentimento contra alguém que já não está mais aqui.

Nas considerações finais procuro apresentar um panorama do universo literário torreano formado por sertanejos migrantes, cujo desenraizamento do espaço natal é o estopim de uma vida de rupturas. Além disso, elenco possíveis determinantes para suas escolhas pela morte

voluntária e qual a relevância da memória em suas narrativas, nas quais as lembranças familiares têm papel preponderante. Apresento ainda um epílogo no qual discuto brevemente a performance autoral de Antônio Torres e a criação de um mito de escritor por ele empreendida através de seus romances, relatos e entrevistas.

Obviamente outros autores, críticos, filósofos, sociólogos, psiquiatras e demais estudiosos foram consultados amiúde, como demonstram os capítulos a seguir, e me auxiliaram na compreensão dos três alicerces da obra torreana. Esses diferentes teóricos a quem recorri, ofereceram, a seu modo, respostas e questões que guiaram esta pesquisa, empreendida por uma mulher sertaneja migrante que ainda mira o sertão com os olhos de criança.

CAPÍTULO I

VOCÊ ESTÁ FALANDO DE CORDA EM CASA DE ENFORCADO?

A OBSESSÃO LITERÁRIA DE ANTÔNIO TORRES

*Deus e o diabo estão lutando ali;
E o campo de batalha é o coração do homem.*

Dostoiévsky

Depois de idas e vindas à cidade sem sol, Lela de Tote se enforcou no gancho de uma rede. Embora fosse mais alto do que o gancho, obteve êxito em seu intento, morrendo ajoelhado. Seu suicídio, executado de maneira tão chocante, fez um pequeno povoado no sertão da Bahia enterrar o sonho de buscar a felicidade em São Paulo e calar-se sobre a morte de quem lhes trouxera a esperança do sucesso numa terra em que a riqueza parecia destinada a poucos. Um seu conterrâneo, também parente, que há muito partira da pequena Junco, o povoado onde tudo aconteceu, impressionado ao saber o que se passara, regressou ao sertão, a fim de encontrar respostas que nunca lhe foram dadas.

Foi assim que Antônio Torres encontrou o *leitmotiv* de **Essa Terra** (1976), a partir da tragédia real de Lela de Tote e do silêncio de uma população que se negava a tocar no assunto; a falta de uma narrativa o fez criar uma história, a de Nelo, que também se mata ao regressar ao Junco, depois de viver em São Paulo durante 20 anos. O suicídio, que atravessa o romance atingindo não apenas Nelo, mas igualmente a outros personagens, é também matéria de **O Cachorro e o Lobo** (1997) e **Pelo Fundo da Agulha** (2006) que, compõem, assim, uma trilogia cujo tema central é a morte voluntária².

Entretanto, é importante notar que não é apenas na Trilogia do suicídio que encontramos o tema da morte voluntária sendo explorado pelo escritor baiano. Surpreendentemente, o suicídio aparece em nove de seus onze romances, a saber: **Um cão uivando para a lua** (1972), **Os homens dos pés redondos** (1973), **Essa Terra** (1976), **Carta ao Bispo** (1979), **Balada da**

²Em *Semper dolens: Historia del suicidio en Occidente*, Ramón Andrés (2015) demonstra que em Cícero encontramos o primeiro registro da expressão morte voluntária para nomear o ato de tirar a própria vida, no tratado intitulado **Da Velhice** (44 a.C.), numa breve passagem: “Cada um de nós deve morrer, com efeito; hoje mesmo, talvez. Mas com a obsessão da morte que pode sobrevir a qualquer momento, como conservar o espírito calmo? Não creio que seja necessário estender-se sobre esse ponto quando evoco precedentes: não falemos de Lúcio Bruto, que morreu libertando sua pátria, nem dos dois Décio, que lançaram seus cavalos a galope de encontro a uma morte voluntária”. (CÍCERO, 1997, p. 28).

infância perdida (1986), **Um táxi para Viena D'Áustria** (1991), **O Cachorro e o Lobo** (1997), **Pelo fundo da agulha** (2006) e **Querida cidade** (2021). Surge ainda em um livro de contos intitulado **Meninos eu conto** (1999) e no fotolivro **Do Palácio do Catete à venda de Josias Cardoso** (2007), como variações sobre o mesmo tema, ou, conforme me atrevo a sugerir, como uma de suas obsessões literárias. A morte voluntária forma, nesse sentido, um dos pilares do universo literário de Antonio Torres. No intuito de melhor compreendermos esse eixo, busco apresentar uma breve história do suicídio no Ocidente.

1.1 *SUI CADERE*³: BREVE HISTÓRIA DO SUICÍDIO

“Mais um condenado foi para o inferno, pregou o doido Alcino, na porta da igreja. [...] – O diabo faz o laço e Deus não corta a corda. Deus não acode um homem sem religião. Mirem-se, condenados –, Alcino sabia que não falava sozinho, nas horas lentas das ave-marias” (TORRES, 1994, p. 24). Alcino, o doido que anuncia ao povo do Junco o suicídio de Nelo, sabia que não falava sozinho, pois a população do lugar, assim como ele, temia o suicídio e censurava-o, enquanto amaldiçoava o suicida. Todavia, essa condenação ao autoaniquilamento não é exclusividade do povo sertanejo, visto que já em Platão (428/427 a. C.-347 a. C.) é possível encontrar opinião contrária à morte voluntária.

No livro das **Leis**, seu mais longo diálogo, o filósofo grego defende que aquele que se mata sem uma ordem divina ou determinação estatal é um covarde que impunha a si mesmo um castigo arbitrário e, portanto, deveria ser enterrado sem prestígio, numa sepultura sem lápide (PLATÃO, 2008). Para Platão, o suicídio pode ainda ser justificado em caso de grande sofrimento, em decorrência de uma doença, mas afora essas três ressalvas apresentadas, não deve ser tolerado. No **Fédon**, o filósofo desenvolve as ideias que mais tarde foram assimiladas por Santo Agostinho para combater o hábito do suicídio entre os mártires cristãos. Nesse diálogo, Sócrates, contrário ao suicídio, defende que, semelhantes a escravos, não podemos abandonar a vida sem o consentimento dos deuses, visto que “é uma espécie de prisão o lugar onde nós, homens, vivemos, e é dever não libertar-se a si mesmo nem evadir-se”, dado que “os Deuses são aqueles sob cuja guarda estamos, e nós, homens, somos uma parte da propriedade dos Deuses” (PLATÃO, 1972, p. 69).

³ De origem latina, a expressão tem origem em *sui* ('de si mesmo') e *cadere* ('matar'). (ANDRÉS, 2015, p. 42)

Contudo, a posição platônica não era unânime entre os filósofos antigos, cujas opiniões a respeito do autoaniquilamento variavam à mercê das escolas filosóficas. Aristóteles, no Livro V da **Ética a Nicômaco**, compartilha da ideia platônica, mas a ela faz um adendo: o suicídio também prejudica o Estado. Visto que o suicida infringe a lei, seu ato, portanto, não é uma injustiça contra si mesmo, já que é impossível ser injusto consigo voluntariamente, mas ofende o Estado ao fugir de suas responsabilidades de maneira covarde – “Por essa mesma razão, o Estado pune o suicida, infligindo-lhe uma certa perda de direitos civis, já que ele trata o Estado injustamente.” (ARISTÓTELES, 1991, p. 119). Ao contrário de Aristóteles, cirenaicos, estoicos, cínicos e epicuristas não condenavam o suicídio, antes defendiam o livre arbítrio do indivíduo que seria capaz de decidir seu próprio destino. Por esse viés, sustentar uma vida de sofrimento e dor seria uma loucura, dado que a existência só faria sentido se a dignidade e a razão pudessem ser mantidas (MINOIS, 2018).

Enquanto os epicuristas defendiam a busca do prazer, que deveria reger a existência, e a morte por mão própria quando não fosse mais possível encontrar felicidade, os estoicos seguiam o ideal de viver em estreita relação com a natureza. Esse era um ideal vago, que prescrevia o suicídio como uma opção racional determinada pela consciência individual. O suicídio, para os filósofos gregos clássicos, era sobretudo guiado pelo racionalismo. Entretanto, o estoicismo, que nascera a partir do grego Zenão (que se enforcou irritado por torcer o pé depois de um tropeção), foi apropriado pelos romanos. Estes, alicerçados nas ideias de Platão, desenvolveram um estoicismo no qual o suicídio deveria ser buscado de forma nobre, em que a maneira escolhida para encontrar o fim demonstrasse a excelência do sujeito.

O filósofo estoico Lúcio Aneu Sêneca defendia vigorosamente o direito ao suicídio e, em suas cartas a Lucíolo, há inúmeras reflexões a respeito do assunto, que teria estreita relação com seus conceitos sobre a liberdade: a liberdade sobre as inconstâncias que regem nossa existência, liberdade para preservar a própria dignidade e, finalmente, liberdade para escapar ao medo. A morte seria justificável sob tais aspectos, mas seria apenas covardia se buscada sem fundamento. Na epístola 70, ele escreve a Lucíolo: “Nada impede aquele que deseja sair impetuosamente a escapar: a natureza nos mantém sob custódia em lugar aberto. A quem a própria necessidade permite, que busque a morte que lhe apraz; [...]. Não faltará inspiração para a morte a quem não tenha faltado coragem” (SÊNECA, 2008, p. 73).

A necessidade de recorrer ao suicídio, defendida pelos estoicos, também é apontada por Diógenes Laércio, que enumera, assim como Sêneca, razões para se abandonar a existência racionalmente. Para ele, só seria justificável o suicídio em função da pátria, por causa dos

amigos ou em consequência do sofrimento desencadeado por enfermidades incuráveis. Cícero também discute o problema do suicídio sob a ótica da doutrina estoica, segundo a qual é preciso saber deixar a vida com sabedoria, portanto, a ideia de buscar a morte autoinfligida deve ser meticulosamente ponderada em busca de uma razão que ampare tal escolha (PUENTE, 2008).

Para Alvarez, o estoicismo foi assimilado pelos romanos, pois seria uma espécie de barreira para deter o impulso assassino de Roma onde gladiadores lutavam até a morte para divertir a multidão, enquanto pessoas se entregavam voluntariamente ao extermínio, para deleite do público, pela quantia de cinco minas (120 libras) que seria entregue aos herdeiros. Assim, quando os estoicos observavam a sociedade sedenta de sangue em que viviam e seus horrores que impunham uma vida lastimável a seus cidadãos em nome de um divertimento sem sentido, “eles se apegavam aos seus ideais de razão de uma forma muito semelhante à que os cristãos pobres costumavam se apegar à crença no paraíso e na bondade de Deus, apesar – ou talvez por causa – da miséria em que viviam neste mundo.” (ALVAREZ, 1999, p. 77).

Se os filósofos da Antiguidade apresentavam posições heterogêneas a respeito da morte voluntária, a Idade Média também não testemunhou um consenso sobre o tema, embora a condenação dirigida ao suicida tenha alçado um novo patamar de crueldade amparado nas Escrituras Sagradas. A interpretação operada por Santo Agostinho e, mais tarde, por Santo Tomás de Aquino, resultou na condenação das almas de quem ousou desafiar o quinto mandamento, desobedecendo à religião cristã.

“A tarde, porém, continuava igual, azul como sempre esteve. Daqui a pouco estaria pedrês, de passagem para um vermelho que há de anteceder o medo. Mais pesado do que o ar não era o sino. Era o coração dos homens [...]. Coro: – Nelo era um homem sem religião” (TORRES, 1994, p. 28). Desistiria Nelo do suicídio se fosse um homem temente à escritura? Provavelmente não, como também não desistiram os suicidas da Idade Média, cientes dos suplícios que sofreriam seus corpos se praticassem a morte voluntária, como punições terríveis, que em nada correspondiam à misericórdia cristã. Em **História do suicídio: A sociedade ocidental diante da morte voluntária**, Georges Minois (2018) apresenta uma coletânea de sanções a que eram submetidos os corpos dos suicidas, tais como: a mutilação do corpo que teria a sepultura negada; o cadáver arrastado até a cova; o morto retirado de casa por um buraco na soleira, depois trancado num tonel e jogado ao rio; o corpo arrastado por obstáculos e pendurado para que apodrecesse à vista de todos; uma estaca de madeira enfiada no crânio ou no coração do suicida, além do confisco de seus bens e da desonra que se abateria sobre sua família.

Todavia, Minois esclarece que as penalidades não atingiam igualmente as diferentes classes sociais. Isso porque, enquanto clérigos e cavaleiros praticavam atos de nobreza ao deixar a vida por meio do suicídio, a fim de escapar à humilhação ou à derrota pelas mãos de um opositor, camponeses e artesãos eram tachados de covardes e criminosos se sucumbissem em razão da fome e do sofrimento. A sociedade medieval, erigida em torno da moral cristã e cavaleiresca, tinha os seus escolhidos e a estes era concedido o perdão embasado no pretexto de que eles assim agiam em nome da honra, do amor ou em função de seu papel social. Por sua vez, às classes populares era destinada a acusação de covardia, desespero ou mesmo influência diabólica. Conforme defende Minois,

A Idade Média apresenta, portanto, uma visão matizada do suicídio, muito distante de uma condenação monolítica. Mais do que o próprio gesto, são os motivos, a personalidade e a origem social do suicida que importam. É bem verdade que a doutrina e o direito são muito rigorosos, mas sua aplicação é marcada por uma flexibilidade surpreendente. A condenação de princípio do suicídio na civilização cristã não é nem evidente nem original. As fontes religiosas do cristianismo são, na verdade, omissas, ou melhor, ambíguas, a esse respeito. (MINOIS, 2018, p. 21)

Fato é que se a religião cristã se ativesse exclusivamente à Bíblia, não encontraria nela objeção e muito menos condenação ao suicídio, apenas relatos de caso narrados sem julgamento. Em “Sobre o conceito de suicídio”, Willian André destaca a ínfima quantidade de mortes voluntárias presentes na Bíblia, que se resume a apenas seis:

No Antigo Testamento, Sansão (Juízes 16: 25-30), Saul e seu escudeiro (I Samuel 31: 2-5), Aquitofel (II Samuel 17: 23) e Zambri (I Reis 16: 18). No Novo Testamento, temos notícia apenas daquele que é o mais famoso entre os suicidas bíblicos: Judas Iscariotes, cuja morte por enforcamento é registrada em Mateus 27: 3-5, e depois comentada nos Atos dos Apóstolos (cuja autoria é atribuída a Lucas) 1: 15-18. (ANDRÉ, 2020b, p. 85).

Para o autor, não é possível encontrar condenação ao suicídio no texto cristão, visto que em nenhuma das passagens mencionadas acima há juízo de valor dirigido àquele que praticou a morte voluntária. Esse também é o entendimento de Georges Minois, para quem “nenhum argumento peremptório pode ser extraído dos textos bíblicos, nem a favor nem contra o suicídio” (MINOIS, 2018, p. 26). Ramón Andrés também esclarece a questão ao afirmar que “Tem sido dito que nos escritos bíblicos, bem como nos evangélicos, nada é conjecturado sobre a morte voluntária. É aceito como normal que um carcereiro, ao ver as celas abertas e os

prisioneiros fugindo, desembainhe sua espada com a intenção de se matar”⁴ (ANDRÉS, 2015, p. 91, tradução nossa). O estudioso espanhol recorre à passagem presente nos “Atos dos Apóstolos” 16: 25-28, em cujo texto é possível observar a decisão do carcereiro de recorrer ao suicídio para punir a si mesmo pela fuga dos presos e a interferência de Paulo que, rogando ao desafortunado que não machuque a si mesmo, em momento algum o recrimina pelo desejo suicida, tampouco o condena pela tentativa de deixar a vida pelas próprias mãos:

Por volta da meia-noite, Paulo e Silas oravam e cantavam louvores a Deus, e os demais companheiros de prisão escutavam. De repente, sobreveio tamanho terremoto, que sacudiu os alicerces da prisão; todas as portas se abriram e as correntes de todos os presos se soltaram. O carcereiro despertou do sono e, vendo abertas as portas da prisão, puxando da espada, ia suicidar-se, pois pensou que os presos tinham fugido. Mas Paulo gritou bem alto: — Não faça nenhum mal a si mesmo! Estamos todos aqui.⁵ (Atos 16:25-28).

Mesmo o suicídio de Judas Iscariotes não é tratado com reprovação. Sua condenação no texto cristão se dá em virtude da traição a Cristo, pela qual recebeu trinta moedas de prata. Seu suicídio, à vista disso, pode ser encarado como um sinal de arrependimento. Entretanto, sua figura tornou-se para a Igreja um símbolo do pecado do suicídio e um instrumento a fim de conter a suicidiomania que imperava entre os cristãos na Idade Média. Naquela época, os indivíduos estavam envoltos num ambiente em que desprezavam a vida terrena e almejavam encontrar a Deus (logo, o suicídio seria o caminho mais rápido), mas temiam a reprovação da Igreja, que condenava o ato. Seguindo o exemplo de Jesus, os cristãos se entregavam ao martírio voluntário como forma de agradar ao criador, mas essa morte teria que:

[...] ser um testemunho de fidelidade a Deus. Portanto, ela não deve ser buscada por si mesma ou por motivo de desespero. A morte feliz do mártir contrasta com a morte desesperada do pecador, assim, o suicídio de Judas torna-se rapidamente o arquétipo da morte desonrosa e condenável, não tanto em razão do gesto em si como do desespero que o provoca. (MINOIS, 2018, p. 29).

Para Minois, o suicídio é o evento fundador do Cristianismo e o ato de Jesus desencadeou uma onda de suicídio entre os fiéis, mesmo que a morte de Cristo seja concebida num universo homem-Deus em que a redenção das almas dos pecadores estava em jogo, tratando-se, portanto, de uma morte singular. Em **O Deus Selvagem**, Alvarez observa que,

⁴ Texto-fonte: “Ha quedado dicho que em los escritos bíblicos, así, como en los evangélicos, nada se conjetura respecto de la muerte voluntaria. Se acepta como normal que un carcelero, al ver abiertas las celdas y fugados los presos, desenfundara la espada con intención de darse muerte” (ANDRÉS, 2015, p. 91).

⁵ Todas as citações bíblicas presentes neste estudo foram extraídas da **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida, Edição Revista e Atualizada, 3ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

conjuntamente ao exemplo de Jesus, os ensinamentos da Igreja despertaram o desejo de morte em seus fiéis, ensinados a desprezar a vida terrestre, cheia de pecados e dor, um verdadeiro vale de lágrimas oposto ao paraíso que os aguardaria no céu. Desta forma, a doutrina cristã incentivava a morte voluntária, pois aqueles que a praticassem encontrariam a glória eterna e seriam admirados por todos, além de conquistarem outra recompensa não muito virtuosa, “a vingança: ‘Nenhuma cidade responsável por derramar sangue cristão escapou jamais da punição’. Logo, os mártires no Paraíso dariam uma espiada lá para baixo e veriam seus inimigos sendo torturados eternamente no inferno.” (ALVAREZ, 1999, p. 79).

“– Meus senhores [...] – Eu quero dizer para os senhores que hoje é um dia, para mim, tão triste como a sexta-feira da Paixão. Um parente nosso, nosso conterrâneo e filho de uma família que merece todo o nosso respeito, acabou por ceder às tentações do demônio.” (TORRES, 1994, p. 40). O demônio, aquele que faz o laço no pescoço do suicida, é o responsável por sua desesperação, assim argumentava a Igreja a favor da proibição do autoaniquilamento, numa tentativa de frear a perda de fiéis que, seguindo o exemplo de Cristo, buscavam o martírio. A fim de obter êxito em sua criminalização da morte voluntária, o Cristianismo se valeu do prestígio de Agostinho de Hipona que, no século V, tomando por base o **Fédon** de Platão, aliado ao quinto mandamento bíblico, seria responsável pelo principal texto norteador da condenação ao suicídio no mundo cristão, **A cidade de Deus** (1996[1483]). Nele, o bispo de Hipona observa, tomando de empréstimo o argumento platônico, que somos propriedade de Deus e nossa vida é uma dádiva, por isso não possuímos autoridade para abreviá-la. Além disso, o livro de Êxodo, versículo 20:13, em seu quinto mandamento, “Não matarás”, foi também a base para a condenação ao suicídio desenvolvida por Santo Agostinho.

Para ele, o quinto mandamento se estende ao suicídio, porquanto aquele que se mata comete homicídio contra si mesmo e, para tal ato, não há perdão. Nem a doença, nem o martírio, nem a honra seriam motivos válidos para desobedecer à ordem divina. O filósofo sustenta, no intento de barrar o furor suicida que então imperava, a impossibilidade de alcançar uma vida superior à vida terrena por meio da morte voluntária, posto que Deus não acolhe aquele mata a si mesmo. Tomando Judas como exemplo, explica que aquele que se mata com o intuito de expiar um pecado acaba cometendo outro, tal como Judas, que, ao crime de traição que resultou na morte de Cristo, juntou o crime de homicídio. Nem mesmo Lucrecia foi poupada da condenação; ela que, violentada pelo filho do rei Tarquínio, recorre ao suicídio, é culpabilizada pelo bispo que lhe assegura um castigo supremo. Pena que não atingirá seu alvo. O argumento de Agostinho é tão engenhoso quanto leviano, pois duvida da inocência da vítima para defender

sua tese condenatória, ao afirmar: “Mas, assim, este caso sofre de defeito por dois lados: se se atenua o homicídio – reforça-se o adultério; se se desculpa o adultério – agrava-se o homicídio. Não há saída possível quando se diz: se é adúltera, porque é que se exalta? Se é casta, porque é que se suicida?” (AGOSTINHO, 1996, p. 155).

Se para Lucrécia não há chance de absolvição, há, na Igreja, exceções à condenação por morte voluntária, casos que são tolerados e até reverenciados - ignorados por Agostinho, que não se atreve a questioná-los, afirmando tratarem-se de atos cometidos sob inspiração divina. Por isso, diz o bispo: “sobre isto não me atrevo a emitir temerariamente um juízo” (AGOSTINHO, 1996, p. 171), mas alerta que, sabendo todos que o suicídio é ilícito, só é permitido praticá-lo se houver a certeza, e apenas sob este respaldo, de uma determinação divina. Sua interpretação do quinto mandamento cai por terra não apenas nas exceções apontadas pela Igreja, mas também no fato de que esse mandamento permite o homicídio quando praticado sob autoridade divina, “por isso não violaram o preceito não matarás os homens que, movidos por Deus, levaram a cabo guerras, ou os que, investidos de pública autoridade e respeitando a sua lei, isto é, por imperativo de uma razão justíssima, puniram com a morte os criminosos” (AGOSTINHO, 1996, p. 161), como se possível fosse comprovar a inspiração divina em tais procedimentos.

Seguindo os passos de Agostinho, Tomás de Aquino, na **Suma Teológica** (2005[1485]), em resposta à “*Questão 64*”: *do homicídio*, tem no “*artigo 5 – se é lícito matar a si mesmo*”, uma reflexão acerca dos argumentos que ensejam a defesa da morte voluntária, os quais ele refuta ao condenar o ato. Para tanto, busca em Platão a estrutura de sua tese, como fizera o bispo de Hipona, mas recorre também a Aristóteles, de quem extrai a ideia de que todo indivíduo tem um compromisso com a sociedade, como uma engrenagem que não pode ser substituída e, por isso, matar-se é agir contra a comunidade. Além dessa falta, o suicida também atentaria contra a natureza e a caridade, que despertam no indivíduo a autopreservação e, por fim, pecaria contra Deus como um escravo que falha perante o dono (a analogia platônica). Afora a tríplice razão que incrimina o suicídio, o escolástico também retoma as exceções à condenação pela morte voluntária presentes na obra **A Cidade de Deus**, posto que seriam toleradas pela Igreja. Como exemplo, há o caso de Sansão, que, ao derrubar o templo, sepulta a si mesmo e aos inimigos, sendo o autor de um duplo crime – o suicídio e o homicídio: “Não tem outra escusa a não ser a ordem secreta do Espírito, que por ele operava milagres. E atribui o mesmo motivo às santas mulheres que se deram a morte, em tempo de perseguição, e cuja memória é celebrada pela Igreja” (AQUINO, 2005, p. 140).

O trabalho operado pelos padres católicos no pensamento social acerca da morte voluntária foi de tal maneira bem-sucedido que marcou o conceito do termo suicídio (surgido quase doze séculos depois) com a pecha do homicídio. Conforme relata Ramón Andrés, na Antiguidade inúmeras expressões eram utilizadas para se referir ao ato de dar fim à própria vida, comumente definido por meio da perífrase grega de *autochéir* (*autós*: si mesmo; *chéir*: mão) significando agir por mão própria. Visto que nenhuma língua europeia contava com um termo específico, *autochéir* pode ser encontrado em tratados médicos até o século XIX, ou mesmo os termos “dar-se morte”, “acabar com a vida” e “possuir a morte”, os quais foram alternativas utilizadas para suprir a inexistência de um termo adequado (ANDRÉS, 2015).

Em *Por mano propia: estudio sobre las prácticas suicidas* (2007), Diana Cohen Agrest relata o emprego da palavra *biaiothanatos* (morrer com violência) que, em meados do século II, nomeava os suicídios ditos selvagens, como os provocados em brigas de rua ou guerras. Entretanto, o uso da expressão se estendeu, passando a nomear o suicídio em geral, tornando-se popular nos séculos XVI e XVII entre os escritores da Renascença. Segundo a autora, “levaria quase um século para que o termo usado hoje para designar atos de autodestruição surgisse, e mais dois para que finalmente prevalecesse na linguagem comum.”⁶ (AGREST, 2007, p. 71, tradução nossa).

É no século XVII que encontramos o neologismo, no Tratado de Thomas Browne, intitulado *Religio Medici*, impresso em 1642, no qual o autor busca uma conciliação entre ciência e religião, utilizando o termo *suicidium*. A derivação provinha de *homicidium*, resultando numa carga negativa que agregam as palavras de sufixo “*cidio*”, como matricídio, parricídio e, conseqüentemente, na reprovação ao ato da morte voluntária. Portanto, classificava-se, assim, o ato como criminoso, conforme estabelecido pela doutrina cristã (ANDRÉS, 2015).

A formação da palavra, de origem latina, *sui* (de si mesmo) e *caedere* (matar), foi reconhecida pelo *Oxford English Dictionary* em 1650, e na *Glossographia* de Thomas Blount em 1656, contudo, ainda assim havia dúvidas quanto à legitimidade dos sentidos expressos pelo termo. Em *Os filósofos e o suicídio*, Fernando Rey Puente argumenta que esse termo não poderia existir em latim clássico, uma vez que não se construíam palavras em que pronomes atuassem como prefixos (PUENTE, 2008, p. 14). Willian André, discutindo o trabalho de Anton

⁶ Texto-fonte: “Debería transcurrir casi un siglo para que surgiera el término con el que hoy se designa a los actos de autodestrucción, y dos más para que, finalmente, se impusiera en el lenguaje ordinario.” (AGREST, 2007, p. 71).

van Hoof, *From Autothanasia to suicide*, alega que, para o autor, *suicidium* pareceria a Cícero um termo usado para abate de porcos, dado que *sus*: suíno. Ademais, para André, a associação entre suicídio e homicídio, que resulta num tom condenatório do ato, não faz jus às sociedades grega e romana da antiguidade, pois ambas não associavam o ato de matar-se ao assassinato (ANDRÉ, 2020b, p. 94).

O fim da Idade Média e os séculos XVI e XVII não testemunharam a aceitação do suicídio, uma vez que o trabalho executado por Agostinho fora responsável por dirimir as dúvidas sobre a condenação à morte autoinfligida, tornando-a um dos pecados mortais, cujo perdão era inadmissível, não restando dúvidas sobre o destino da alma do suicida na doutrina cristã. No entanto, embora protestantes e católicos travassem uma batalha pela conquista dos fiéis e por suas divergências religiosas que resultaram em perseguição, tortura e morte de ambos os lados, a satanização do suicídio era um dogma comum às duas religiões. Estas acreditavam tratar-se o suicídio de uma obra perpetrada pelo diabo, que agia sobre o indivíduo desesperado. A crença na influência satânica era tamanha que “a alegação do papel pessoal do diabo nos suicídios está presente até nos documentos oficiais e nos relatos das testemunhas, bem como nos relatórios das investigações realizadas pelos médicos-legistas, e isso até o século XVII” (MINOIS, 2018, p. 89). São inúmeros os escritos surgidos no período, condenando a morte voluntária e alertando os fiéis dos castigos aos quais seriam submetidas suas almas se, por conta própria, escolhessem o caminho da autodestruição.

“Da calçada da igreja ele corre para a porta da venda. Para e grita. Da venda corre para as ruas dos fundos. O sino badala e ele corre, corre, corre. [...] Alcino estava arrependido de tudo que havia dito até há pouco” (TORRES, 1994, p. 75). Antes mesmo que o corpo de Nelo descansasse sob a terra, Alcino já se arrependera de tê-lo julgado e condenado por ter buscado a morte por mão própria. Mais rápido que a Igreja e uma parcela de filósofos antigos, o doido sertanejo absolve o suicida, como fizeram intelectuais em diferentes épocas que, desafiando a autoridade eclesiástica num período de extrema condenação e perseguição, produziram obras nas quais refletiam a respeito do autoaniquilamento. Desse modo, questionaram as verdades absolutas ostentadas por católicos e protestantes, refletindo uma mudança no pensamento Ocidental, que se estenderia em diferentes áreas do conhecimento, entre elas a literatura, cuja figura central a tratar do tema é William Shakespeare.

Embora Dante Alighieri tenha tratado do assunto na Idade Média, suas ideias em nada diferem da atitude condenatória da Igreja; na verdade, a corroboram, visto que o autor, ao construir sua imensa obra, **A Divina Comédia** (1265-1321), aos suicidas dedica uma das zonas

mais angustiantes desse universo de penitências. O sétimo círculo abriga uma floresta cujas árvores espinhentas são a materialização das almas dos suicidas, presos ao chão, impotentes aos ataques de harpias que lhes ferem com garras imensas enquanto se ouvem os gritos lancinantes desses condenados que nesse bosque hediondo passarão a eternidade. Isso porque ao pecado do suicídio não resta perdão e, por isso, no dia do Juízo Final, quando corpos e almas se unirem novamente, os suicidas não receberão indulto e, por isso, seus corpos penderão das árvores onde suas almas permanecem aprisionadas. Como esclarece Pier della Vgna, secretário do Imperador Frederico II, da Sicília, que se suicidou em 1249, a quem Dante e Virgílio questionam os motivos que o levaram ao Vale dos Suicidas, “os corpos reaveremos, certo, um dia, mas sem neles nos pormos, que a ninguém manter o que desfez o céu confia.” (ALIGHIERI,1976, p. 164).

Ao contrário de Dante, Shakespeare não condena o suicídio, e, no volumoso conjunto de mortes voluntárias que compõem sua obra, o tratamento dispensado às personagens suicidadas é ditado pela época em que a peça se ambienta, não sendo possível retirar delas nenhum juízo de valor que possa ser atribuído ao autor acerca do ato condenado pela Igreja. Alvarez (1999), citando o levantamento histórico realizado por Fedden, fala de catorze suicídios em oito obras; Andrés (2015) apresenta uma tabela elaborada por B. Paulin em seu estudo sobre Shakespeare e seus contemporâneos, em cuja ilustração encontramos quarenta e sete personagens suicidas em dezesseis obras; Minois (2018), por sua vez, sustenta que, na obra do dramaturgo inglês, produzida entre 1589-1613, é possível encontrar 52 ocorrências de morte autoinfligida consumadas sob os mais diferentes métodos. Fato é que a contribuição de Shakespeare para o debate acerca do suicídio é imensurável, pois suas obras foram responsáveis por dirimir antigos julgamentos que envolviam o tabu do suicídio e por tratar o ato de maneira racional e não como uma anomalia do comportamento humano.

Num mundo sem perspectivas, em que a morte é o destino certo, seus personagens carregam um dilema a decidir: a vida vale a pena? Em meio às injustiças que povoam as sociedades, às doenças que atingem o corpo e a mente, aos fracassos pessoais e amorosos e à ruína financeira que assombram os indivíduos, a vida se torna um fardo e a morte parece tentadora. Enquanto a Igreja tenta refrear o dilema, o dramaturgo inglês o apresenta como traço fundamental à condição humana. Assim, a constatação do despropósito da existência guia os suicidas shakespearianos, dado que o destino, componente basilar da tragédia grega, já não dita a fortuna dos homens. Como esclarece André,

Na tragédia shakespeariana, o Destino está morto. Seus personagens assistem amedrontados ao raiar do primeiro de eternos dias que foram abandonados pelos deuses. Aqueles que dão cabo da vida com as próprias mãos já não estão mais à mercê de impedimentos morais ou nobres louvores. Já não se trata mais de vergonha ou honra. Seus motivos são muito mais lancinantes: os suicidas de Shakespeare são obrigados a mergulhar no mar revolto da introspecção, nas agruras de um tempo corrosivo, pois herdaram de fontes desconhecidas, sem o pedirem, uma consciência alarmante sobre a falta de sentido das coisas. (ANDRÉ, 2020b, p. 98).

Se a vida não tem sentido, o suicídio é tentador e pouco importam os julgamentos que sucederão o ato. A diversidade de métodos que o autor produziu, a fim de que os personagens pudessem encontrar a morte, demonstra a preocupação em desmistificar o suicídio para apresentá-lo em sua banalidade: reis, imperadores ou cidadãos comuns, a morte autoinfligida não lhes concede honra ou glória, ao mesmo tempo em que não deve lhes condenar à execução pública. Shakespeare opera um deslocamento da esfera da moral para a consciência individual. O monólogo de Hamlet condensa em poucas linhas o trágico da condição humana e a inevitabilidade do sofrimento, evidenciando as motivações que cercam a morte voluntária,

Ser ou não ser – eis a questão. Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra o mar de angústias – E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; só isso. E com o sono – dizem – extinguir dores do coração e as mil mazelas naturais a que a carne é sujeita; eis uma consumação ardentemente desejável. Morrer – dormir – Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo! Os sonhos que hão de vir no sono da morte quando tivermos escapado ao tumulto vital nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão que dá à desventura uma vida tão longa. Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo, a afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, as pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, a prepotência do mando, e o achincalhe que o mérito paciente recebe dos inúteis, podendo, ele próprio, encontrar seu repouso com um simples punhal? (SHAKESPEARE, 1997, p. 66).

O dramaturgo retrata também o paradoxo de uma época que, ao mesmo tempo em que testemunhava forte repressão ao suicídio, comandada por diferentes credos, via nascer em filósofos e intelectuais o combate à demonização do ato. Essa postura é consequência do espírito da época, no qual o questionamento dos problemas morais e existenciais acerca da vida e da morte estava em pauta de maneira mais enfática do que nunca e a literatura ansiava por representar a realidade. Um desses intelectuais foi o poeta, capelão anglicano e teólogo John Donne, cujo livro **Biathanatos**, publicado 16 anos após sua morte (fora escrito em 1610, publicado em 1647), carrega no subtítulo o tema de suas reflexões: *Que o homicídio de si mesmo não é tão inevitavelmente assim um pecado que ele nunca possa ser seu contrário*. Desta forma, o autor buscou retirar a morte voluntária do campo da criminalidade, questionando sua

condenação pelos diferentes credos. Para amparar suas reflexões, Donne não recorre aos filósofos antigos, que são a base das ideias de Agostinho, mas sim às Escrituras e a inúmeros textos de teologia. Por isso, seu trabalho é um duro ataque aos dogmas religiosos que censuravam o suicídio, numa época que testemunhou a mais ferrenha perseguição àqueles que escolhiam por livre arbítrio pôr um fim à existência, visto que

O que começou como uma medida preventiva acabou por se transformar numa espécie de mudança de postura universal. Um ato que, durante a primeira florescência da civilização ocidental, foi tolerado, em seguida admirado e mais tarde buscado como a prova suprema de devoção, transformou-se por fim em objeto de extrema repulsa moral. (MINOIS, 2008, p. 83).

Ciente do significado de sua obra, Donne cogita queimar o livro a fim de evitar retaliações e proíbe sua publicação. Nele, o autor esclarece que não faz uma apologia ao suicídio e nem é capaz de julgar em que situações é preferível recorrer à morte voluntária. Seu trabalho uniu os problemas de seu tempo e suas dificuldades pessoais, que se alastravam do casamento à profissão, ambos envoltos em intermináveis problemas. No prefácio de **Biathanatos**, ele confessa, ao relatar exemplos de homens que cometeram suicídio: “Muitas vezes tenho uma inclinação doentia” (DONNE, 2007, p. 29, tradução nossa); ou, ainda: “quando às vezes uma aflição me assalta, creio ter nas mãos a chave da minha prisão, e nenhum remédio se apresenta tão prontamente ao meu coração como a minha própria espada⁷” (DONNE, 2007, p. 29, tradução nossa). Esses trechos, dentre outros, levam a crer que **Biathanatos** não é apenas a primeira defesa da morte autoinfligida em língua inglesa, mas também uma confissão: o poeta cogitava o suicídio.

A obra é dividida de forma que o teólogo discute três pontos – seria o suicídio contrário à natureza, à razão e à vontade Divina? Descrevendo um grande número de casos de morte voluntária em diferentes épocas e culturas, Donne argumenta que tal constância de casos reflete a natureza do ato, que não carrega nenhum tipo de anormalidade, além disso, “dado que o pecado original é transferido apenas pela natureza, e todo pecado verdadeiro dela emana, todo pecado é natural”⁸ (DONNE, 2007, p. 51, tradução nossa). Quanto a desafiar a razão, o teólogo demonstra que, assim como o direito romano, o direito canônico em sua origem não condenava a morte autoinfligida; ademais, se há perdão para os homicídios cometidos durante as guerras,

⁷ Texto-fonte: “A menudo tengo yo tal inclinación enfermiza” (DONNE, 2007, p. 29); ou, ainda: “cuando a veces una aflicción me asalta, creo tener en las manos la llave de mi prisión, y ningún remedio se presenta tan presto a mi corazón como mi propia espada” (DONNE, 2007, p. 29).

⁸ Texto-fonte: “Dado que el pecado original se transfiere sólo por la naturaleza, y todo pecado verdadero de ella emana, todo pecado es natural” (DONNE, 2007, p. 51).

desafiando o quinto mandamento, “não matarás”, por que não haveria de ter para os suicídios que acontecem em menor quantidade? Outrossim, se é vedado ao cidadão dispor da própria vida, por que seria lícito ao Estado subtraí-la? Ele argumenta: “se, portanto, a razão pela qual não podemos morrer assim é porque não somos donos de nossa própria vida, que é somente de Deus, então o estado não pode nos tirar a vida, pois não é mais senhor de nossa vida do que nós mesmos”⁹ (DONNE, 2007, p. 124, tradução nossa). A morte voluntária também não seria contrária à vontade de Deus, visto que não é possível encontrar nas escrituras censura ou reprovação ao ato. E se a morte de Jesus, um martírio voluntário, é também um exemplo de suicídio, fica ainda mais claro que deixar a vida pelas próprias mãos não configura uma ofensa ao criador. Andrés (2015) chama a atenção para o fato de que Donne recorre mesmo a Agostinho para sustentar sua defesa da legitimidade do suicídio de Cristo, visto que

Tampouco passou despercebido ao comentário de Santo Agostinho sobre ‘A vontade na morte de Cristo’, título de um capítulo contido em A Trindade (IV, 13, 16), onde se proclama: ‘A alma do Mediador demonstrou que a morte da sua carne não era criminosa, porque quando a abandonou, não o fez contra a sua vontade, mas porque quis, quando quis e como quis.’¹⁰ (ANDRÉS, 2015, p. 101, tradução nossa).

Obviamente, Donne não foi o único de sua época a defender a morte voluntária; outros autores também se atreveram a combater os dogmas religiosos e seus fundamentos de origem pagã. Antes dele, Michel de Montaigne, em seus **Ensaio**s, no Livro II, destina um capítulo, “Costume da Ilha de Quios” à discussão sobre o suicídio, defendendo abertamente sua prática, sem qualquer rastro de condenação. Assim como Donne, ele apresenta uma extensa lista de suicidas ao longo da história, comentando os métodos escolhidos e os motivos que os levaram ao ato extremo. Em Quios, a morte de si era guiada pelo racionalismo grego e os magistrados conservavam uma reserva de cicuta, veneno originário da ilha, a fim de oferecer às pessoas que desejassem a morte voluntária; contudo, para obterem êxito era necessário que defendessem, perante o Senado, seu desejo de morrer. Montaigne elogia aqueles que escolhem a morte a uma vida de sofrimento ou desonra e afirma que “o sábio vive tanto quanto ele deve, não tanto quanto ele pode”, pois “a morte não é a receita contra uma única doença, ela é a receita contra todos os

⁹ Texto-fonte: “Si, por tanto, la razón por la que no podemos morir así es porque no somos dueños de nuestra propia vida, la cual sólo es de Dios, entonces el Estado no puede quitarnos la vida, pues no es más señor de nuestra vida que nosotros mismos” (DONNE, 2007, p. 124).

¹⁰ Texto-fonte: “Tampoco le pasó inadvertido el comentario de san Agustín sobre ‘La voluntariedad en la muerte de Cristo’, título de un capítulo contenido en La Trinidad (IV, I3, I6), donde se proclama: ‘El alma del Mediador demostro que la muerte de su carne no era penal, pues al abandonarla no lo hizo em contra de su querer, sino porque quiso, cuando quiso y como quiso.’” (ANDRÉS, 2015, p. 101).

males” (MONTAIGNE, 2008, p. 85), embora critique o suicídio sem razão discriminada, alegando se tratar de um ato leviano, e que a prudência é necessária. Além disso, censura a ideia do desespero como causa da morte voluntária, pensamento em voga na época, visto que muitos deixam a vida em consequência de uma demorada reflexão em que julgaram as desvantagens da existência, não se esquecendo dos que agiram na esperança de uma recompensa divina, como os mártires que imitavam a atitude de Cristo.

Montaigne apresenta sua defesa da morte autoinfligida revisando os argumentos contrários a essa prática, que então imperavam, e retomando os ensinamentos de Sêneca sobre o imperativo da vontade individual em detrimento do temor à divindade. Enquanto a religião prega nosso compromisso com Deus, do qual somos propriedade, Montaigne observa que aqueles que padecem de doenças terríveis estão isentos de culpa se põem termo à própria vida, dado que “Deus nos concede suficientemente licença para partirmos quando ele nos coloca em tal estado no qual viver é pior que morrer. É fraqueza ceder aos males, mas alimentá-los, loucura.” (MONTAIGNE, 2008, p. 85). A lei sustenta que somos propriedade do Estado, e, se praticamos assassinato contra nós mesmos, somos homicidas e, portanto, sujeitos às sanções da justiça; todavia, defende Montaigne, se não somos classificados de ladrões ao roubar-nos o que é nosso, nem somos incendiários se ateamos fogo à nossa própria lenha, então não somos homicidas se cometemos suicídio.

O que se vê em Montaigne, Shakespeare e Donne é a defesa do livre arbítrio que deve governar o indivíduo sem a sombra da religião, mas é também o que Minois (2018) classifica de uma Revolução Cultural. Segundo ele,

A era de Copérnico é também a de Lutero e Montaigne. Os três abalam os pilares da verdade, sem conseguir derrubá-los. Depois deles, o edifício continua em pé, mas com rachaduras irreparáveis na ciência, no dogma e na moral. De início, o heliocentrismo não passa de uma suposição, o luteranismo de um cisma e o ceticismo de uma pergunta. Mas a era das certezas chegou ao fim. (MINOIS, 2018, p. 67).

Aceito sob ressalvas pela filosofia de Platão e Aristóteles, demonizado pela Igreja, “humanizado” pela literatura de Shakespeare, defendido pela teologia de Donne e legitimado pelo pensamento de Montaigne, o suicídio foi também tema de reflexão para a sociologia, cujo nascimento data do século XIX. Os principais trabalhos acerca do tema são de autoria de Karl Marx e Émile Durkheim e, embora percorram caminhos diferentes, suas conclusões quanto à morte autoinfligida seguem caminhos semelhantes.

Sobre o suicídio, de Karl Marx, publicado em 1846, é uma obra que mescla as considerações de Marx às memórias do francês Jacques Peuchet, diretor dos arquivos de polícia durante a Restauração, que reuniu relatos de suicídio aos quais teve acesso em seu serviço de arquivista e sobre eles teceu inúmeros comentários. Ao abordar o suicídio, Marx (2006[1846]), ao contrário de Durkheim (2013), não partirá de um fenômeno social, mas do caráter individual desse ato e de sua origem na esfera privada, para então criticar o sistema social que produz todos os anos “uma média normal e periódica” de suicídios. Para tanto, o filósofo discute o suicídio de três mulheres e um homem, descritos por Peuchet, examinando a opressão, o patriarcado, a família e a miséria no intuito de provar suas relações com o suicídio, fruto de uma sociedade doente, ou, como afirma Marx, citando Rousseau: “uma selva, habitada por feras selvagens” (MARX, 2006, p. 28).

É interessante notar que Peuchet, embora não seja um socialista, faz observações sobre as injustiças sociais que alicerçam a sociedade, cujas interpretações em muito se assemelham ao pensamento do próprio Marx, fato observável em suas considerações sobre o suicídio como sintoma de uma “organização deficiente da sociedade”. Para Peuchet, a classe trabalhadora, em épocas de grande recessão, padece de uma epidemia desse sintoma, visto que a austeridade resulta no aumento de miséria que estimula o latrocínio e a prostituição. Mas não deixa de observar que as causas que levam à morte voluntária são demasiado numerosas e, por isso, atingem também a classe burguesa, embora por motivos geralmente diversos dos que afetam a classe trabalhadora, como o amor não correspondido, as questões familiares, o desapego a uma vida maçante ou as frustrações cotidianas que embotam os sentidos.

A obra questiona antigos argumentos condenatórios à morte voluntária para que sejam refutados por meio da observação dos casos presentes nos arquivos da polícia reunidos por Peuchet. Assim, a ideia de que o suicídio vai de encontro à natureza humana é rejeitada, tendo em vista que, tal como defendia Donne (2007), um ato que se realiza com tamanha frequência não pode ser antinatural, principalmente, como acentua Marx, porque “está na natureza de nossa sociedade gerar muitos suicídios” (MARX, 2006, p. 25). A ideia platônica segundo a qual o suicídio ofende a divindade proprietária de nossa existência também é rebatida, visto que o suicídio seria “um notório protesto contra esses desígnios ininteligíveis” (MARX, 2006, p. 26). Além disso, a concepção aristotélica que defende nosso compromisso com a sociedade, que seria quebrado com a escolha da morte dada por mão própria, também é rechaçada, visto que não é possível cobrar deveres daqueles que não têm seus direitos preservados e, frente à miséria social, são estimulados a suportar os maiores infortúnios para não sucumbir à dor que os taxaria

de covardes e traidores da coletividade. A punição empreendida pela Igreja séculos antes, segundo a qual a memória do suicida seria execrada, também cai por terra nesse estudo, uma vez que não há sentido em maldizer aqueles que já não podem interceder por si mesmos - principalmente porque aqueles que se entregam ao nada absoluto já não se deixam afetar por julgamentos, e veriam numa atitude condenatória por parte da sociedade apenas uma manifestação de covardia.

Depois de elencar os motivos que levam à condenação do suicida, Marx discute os fatores responsáveis por desencadear a morte voluntária: as opressões familiares, o patriarcado e as injustiças sociais. Para ele, “a Revolução não derrubou todas as tiranias; os males que se reprovavam nos poderes despóticos subsistem nas famílias; nelas eles provocam crises análogas às daquelas das revoluções.” (MARX, 2006, p. 29). A fim de provar tal afirmativa, o autor recorre a quatro processos de suicídios recolhidos por Peuchet, em três dos quais o papel da família é preponderante sobre a escolha pela morte voluntária. O primeiro trata-se do caso de uma jovem, filha de um alfaiate que, em julho de 1816, um dia antes do casamento, passa a noite em casa do noivo e pela manhã afoga-se no Sena após longa discussão com os pais, que a envergonham perante os padrinhos e madrinhas, por conta de sua estadia fora de casa. Para Marx, o que se pode inferir desse caso é que os pais e padrinhos, fazendo mal uso de sua autoridade, buscam “uma compensação grosseira para o servilismo e a subordinação aos quais essas pessoas estão submetidas, de bom ou de mau grado, na sociedade burguesa” (MARX, 2006, p. 32). A morte da jovem choca a sociedade, mas não o bastante para evitar que os pais compareçam à polícia em busca das joias nupciais que a filha portava quando de seu afogamento.

O segundo caso, também de 1816, relata o suicídio de uma linda jovem da Martinica, afastada do convívio social pelo marido ciumento, que, portador de uma doença que o transfigurara, torna-se ainda mais obsessivo pela beleza da mulher, que ele via como uma ofensa à sua repugnância. Tomada pelo desespero, ela se suicida. Aqui, além da crítica às relações familiares que oprimem a mulher a ponto de leva-la à morte, Marx critica também as leis, falhas em protegê-la, pois, segundo ele, “se tratava tão somente de uma mulher, aquele ser que o legislador cerca com menores garantias” (MARX, 2006, p. 41). Além disso, esse suicídio é classificado pelo filósofo também como um assassinato, posto que a jovem fora vítima da loucura de seu marido ciumento e, portanto, “o resultado de uma extraordinária vertigem de ciúme. O ciumento necessita de um escravo; o ciumento pode amar, mas o amor é para ele apenas um sentimento extravagante; o ciumento é antes de tudo um proprietário privado.” (MARX, 2006, p. 41).

O terceiro caso relata o suicídio de uma jovem que, violentada por seu tutor, engravida, mas não consegue realizar o aborto e, temendo o julgamento da opinião pública, se mata afogando-se num regato. Sua atitude é defendida por Marx, já que a morte voluntária seria o “último recurso contra os males da vida privada” (MARX, 2006, p. 48). O quarto caso é o suicídio de um homem desempregado que, depois de inúmeras tentativas de encontrar um novo trabalho, se deixa abater e, em profundo desânimo, comete suicídio. Em seu bolso, uma carta pede que suas filhas sejam amparadas pela duquesa de Angoulême, o que de fato acontece. Essa, no entanto, é uma atitude criticada por Marx, visto que uma família não seria capaz de ajudar todos os mal-afortunados da França e o que se espera é uma reforma do sistema social, que acabaria com a desigualdade e distribuiria igualmente a riqueza.

Os casos analisados por Marx não são apenas críticas ao caráter privado do suicídio, mas uma crítica à sociedade que fomenta a morte voluntária, que naturaliza o ato. Ele se pergunta: “que tipo de sociedade é esta, em que se encontra a mais profunda solidão no seio de tantos milhões; em que se pode ser tomado por um desejo implacável de matar a si mesmo, sem que ninguém possa prevêê-lo?” (MARX, 2006, p. 28). Só uma profunda reforma da ordem social poderia mudar tal sistema coletivo, e é nesse ponto que as ideias de Marx se aproximam de Durkheim, no papel que a sociedade desempenha no favorecimento ou controle do suicídio.

Em sua obra seminal, **O suicídio**, originalmente publicada em 1897, Durkheim examina o suicídio, buscando o entendimento científico do tema, longe de moralizações de qualquer natureza. Para tanto, apoia-se em estatísticas da época a fim de provar que a morte voluntária tem indubitavelmente causas sociais, ou seja, os níveis de integração à sociedade determinam os tipos de suicídio e suas causas. Sua tipologia comporta quatro categorias: o suicídio egoísta, o suicídio altruísta, o suicídio anômico e o suicídio fatalista. O primeiro tipo resulta da ruptura dos laços sociais do indivíduo que se vê, então, à mercê da própria sorte. Logo, o isolamento resultante o priva do controle exercido pela comunidade que o resguarda da tendência ao suicídio. Assim, uma comunidade religiosa atuaria como proteção contra o autoaniquilamento, principalmente a católica, tendo em vista que suas práticas e dogmas restritos integram o indivíduo numa coletividade que o ampara. Bem como os judeus, que, buscando protegerem-se da hostilidade sofrida ao longo da história, se submetem à autoridade da religião e seu rigoroso controle. Em contrapartida, o suicídio entre os protestantes seria maior em razão de suas práticas de livre pensamento, que não impõem aos fiéis o exercício de rituais e doutrinas. O avanço da ciência também acabou por impulsionar a ascensão da morte voluntária, uma vez que o questionamento das práticas religiosas dissipou a integração social promovida pela Igreja,

assim como os novos modelos de família, menos numerosas, colaboraram para a promoção dos suicídios, ao passo que crises nacionais e guerras encolhem as taxas de suicídio ao integrar a nação em torno de um mesmo ideal. Portanto “o suicídio varia em razão inversa ao grau de integração da sociedade religiosa, doméstica, política” (DURKHEIM, 2013, p. 258).

O segundo tipo de suicídio discutido por Durkheim é o suicídio altruísta, aquele cometido quando há excessiva integração do sujeito a seu grupo social, tornando-o capaz de oferecer sua vida pela coletividade. Esse tipo de suicídio é dividido em três categorias, sendo a primeira o suicídio altruísta obrigatório. Nesta categoria, a morte de si é fruto do cumprimento de um dever, como as viúvas indianas por ocasião da morte dos maridos, ou os escravos que deveriam morrer junto com seus senhores na Gália, ou, ainda, os homens da Ilha de Quios, que, ultrapassando certa idade, reuniam-se num banquete onde tomavam a cicuta, pois seria de má conduta esperar a morte de causas naturais. O suicídio altruísta também pode ser classificado como facultativo, sendo esta a segunda categoria, e são exemplos dessa escolha pela morte voluntária o Harakiri japonês, em que as vítimas abriam o próprio ventre com uma espada por motivo de honra, ou ainda os índios da América do Norte, que se matavam em razão de brigas conjugais. Esse tipo de suicídio, embora não expressamente induzido como o suicídio altruísta obrigatório, é incentivado pela sociedade que lhe é favorável. O terceiro e último tipo de suicídio altruísta é o agudo, cujos maiores exemplos são os mártires cristãos que tinham a morte como objetivo supremo e, se não agiam de mão própria, agiam de maneira tal que incitavam a que os matassem. O suicídio altruísta é, para Durkheim (2013), um ato de sociedades primitivas, visto que nas sociedades contemporâneas o individualismo não veria com bons olhos esse tipo de prática e, conseqüentemente, não a estimularia.

A terceira categoria de suicídio tratada por Durkheim é o suicídio anômico, que “ocorre, como sua raiz grega indica – *ánomos*, ‘sem lei’ – naquele sujeito que rompe as leis impostas pela sociedade, que deseja transgredir com sua morte.”¹¹ (ANDRÉS, 2015, p. 412, tradução nossa). Essa espécie de suicídio seria o fator de regulação dos suicídios nas sociedades modernas, em que indivíduos oscilando entre crises financeiras e sociais desenvolvem aversão à existência, pois não encontram na sociedade mais nenhuma estrutura em que possam se integrar. O último tipo de suicídio tratado pelo sociólogo se trata do suicídio fatalista, aquele praticado por pessoas que nada mais têm a esperar da vida, visto que seu futuro está selado por um poder despótico. É o suicídio praticado pelos escravos. Andrew Solomon, em **O demônio**

¹¹ Texto-fonte: “Se da, como su raíz griega indica – *ánomos*, ‘sin ley’ – en aquel sujeto que rompe las leyes impuestas por la sociedad, que quiere transgredir con su muerte.” (ANDRÉS, 2015, p. 412).

do meio-dia, adverte que, embora as categorias de Durkheim não possuam mais usabilidade no meio clínico, elas são responsáveis por grande parte do pensamento moderno acerca do suicídio e apresenta uma classificação diferente da que fora defendida pelo sociólogo francês. Para Solomon, os suicidas se dividem em quatro grupos. O primeiro é formado por pessoas que agem por impulso, sem plena consciência de seu ato final; o segundo grupo é composto por aqueles que cometem o suicídio para punir outra pessoa, ou seja, escolhem o suicídio como vingança; o terceiro abriga aqueles que veem no suicídio uma fuga para problemas que seriam insolúveis, cuja única saída seria a morte, que não apenas lhes traria uma solução para tantos males, mas também aliviaria seus entes queridos de um fardo que eles julgam insuportável; o último grupo comporta os que cometem suicídio racionalmente para livrar-se de uma doença física ou mental, cuja dor nenhum tratamento é capaz de sanar (SOLOMON, 2018).

A despeito de seu desuso no trabalho clínico, o estudo de Durkheim continua sendo de grande valia no entendimento do suicídio no mundo ocidental e suas categorias ainda contribuem para que possamos investigar as possíveis motivações que podem levar uma pessoa ao autoaniquilamento. O trabalho do sociólogo, embora desenvolvido a partir de uma ótica diversa do que fora realizado por Marx, leva a conclusões bastante próximas, como a constatação de que as comunidades dispõem de um percentual de suicídios e o papel da sociedade no acréscimo ou diminuição desse índice. Isso porque, segundo ele,

Uma divisão do trabalho mais aperfeiçoada e a cooperação mais complexa que a acompanha, multiplicando e diversificando infinitamente as funções em que o homem pode tornar-se útil aos homens, multiplicam os meios de vida e os põem ao alcance de uma diversidade maior de indivíduos. Até mesmo as aptidões mais inferiores passam a ter um lugar. Ao mesmo tempo, a produção mais intensa resultante dessa cooperação mais sensata, aumentando o capital de recursos de que a humanidade dispõe, garante a cada trabalhador uma remuneração mais rica e mantém assim o equilíbrio entre o maior desgaste das forças vitais e sua reparação. (DURKHEIM, 2013, p. 506).

Entretanto, ao contrário de Marx, que desenvolve seu estudo por meio de comentários às memórias de Peuchet, Durkheim apoia-se em dados estatísticos, posto que “a sociologia tinha de ser objetiva, visto ocupar-se de realidades definidas. A incidência do suicídio era uma destas realidades. O suicídio, embora fosse aparentemente um acto muito pessoal, só era explicável pelo estado da sociedade ao qual o indivíduo pertencia.” (STENGEL, 1980, p. 49). Em **Suicídio e tentativa de suicídio**, Stengel (1980) defende que o trabalho de Durkheim, segundo o qual forças coletivas atuam na incitação ao suicídio, guarda semelhanças com a teoria desenvolvida por Freud, cuja ideia de origem psicanalítica da tendência suicida se volta para o

indivíduo. E, embora claramente opostas em suas defesas da origem da morte voluntária, ambas remetem a forças superiores que subjagam os sujeitos. Para o sociólogo, a sociedade seria o agente causador da tendência suicida; para o psicanalista, o inconsciente. Logo, Durkheim e Freud “não são tão incompatíveis como poderiam parecer. Compartilharam uma visão determinística do comportamento humano, sujeito e subserviente a forças poderosas das quais a pessoa não tem um conhecimento completo.” (STENGEL, 1980, p. 55).

Em uma conferência intitulada “Contribuições para uma discussão acerca do suicídio” (1910), Freud aborda o tema da morte voluntária sem, no entanto, chegar a uma conclusão sobre as forças que agem sobre o indivíduo que renuncia à autopreservação e abdica da própria vida. Nesse sentido, mesmo afirmando que uma libido frustrada poderia levar o ego à autopunição, ele decide manter em suspenso prováveis respostas. Entretanto, já é possível encontrar nesse trabalho o germe da discussão que seria empreendida em 1917 acerca das relações entre luto e melancolia e como essa seria uma das respostas para a tendência suicida dos indivíduos que, depreciando a si mesmos em razão da baixa autoestima que a melancolia propicia, podem escolher a morte voluntária. Ainda que sob novas reflexões sobre o tema, Freud (2013) continua reticente a respeito de apresentar verdades absolutas e deixa claro que seu estudo se limita a um pequeno número de casos e, portanto, é mais significativo observar o debate do que declarar resultados.

Segundo o psicanalista, luto e melancolia reclamam uma perda; no luto, a pessoa amada, um ideal ou uma abstração a qual se mantinha uma ligação, como a pátria ou a liberdade. Com o desaparecimento do objeto, o enlutado vai, aos poucos, adequando-se à nova realidade, mesmo que a libido relute em se desligar das sensações prazerosas às quais experienciou com o objeto ausente. Na melancolia não se conhece a natureza do objeto perdido, ou, nos casos em que é evidente tratar-se de um objeto amoroso, ainda se ignora o que claramente se perdeu, e nem o próprio melancólico é capaz de responder a essa questão. Luto e melancolia compartilham dos mesmos sintomas de desinteresse pelo mundo, abatimento, falta de capacidade de amar, mas enquanto o primeiro é um estado passageiro resultante da perda do objeto amado, a segunda se trata de uma patologia em que um sintoma a diferencia do luto: a diminuição da autoestima. Esta, quando extrema, pode se transformar em autopunição, dado que

No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado.

Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. Não julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocrítica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor. O quadro desse delírio de inferioridade – predominantemente moral – se completa com insônia, recusa de alimento e uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 2013, p. 30).

Ao contrário do que acontece no luto, na melancolia não há um desligamento normal do objeto perdido para outro objeto ou investimento amoroso; o que se vê é um recolhimento da libido ao próprio eu, que passa então a receber as duras críticas antes voltadas ao objeto que se foi, voltando-se contra si na forma de sadismo. Para Freud, “só esse sadismo resolve para nós o enigma da tendência ao suicídio, pela qual a melancolia se torna tão interessante – e tão perigosa” (FREUD, 2013, p. 34). Mais tarde, em 1920, em **Para além do princípio do prazer**, Freud apresentará outra teoria a respeito da morte voluntária, em que a libido, nosso instinto de vida e reprodução, tem o seu oposto, a *destrudo*, ou instinto de morte, que cada pessoa carrega em si e assume o controle quando não pode ser sublimado. Entretanto, assim como em seu trabalho sobre luto e melancolia, Freud especula e alerta para a necessidade de reformulação dos conceitos. É inegável, porém, que seu trabalho, assim como o de Durkheim, contribuiu para a retirada do suicídio da esfera moral para o âmbito da ciência.

Nesse breve horizonte histórico do suicídio no mundo ocidental, é notável que a criminalização do ato feneceu e o que se viu foi a proliferação de trabalhos sobre o tema, sejam eles filosóficos, teológicos, sociológicos, psicanalíticos e/ou literários. Ou, ainda, nas palavras de Alvarez, “o suicídio impregnou a cultura ocidental como uma tintura que não se deixa remover” (ALVAREZ, 1999, p. 212). Todavia, se o tema não mais remete a crime ou pecado, continua um tabu, que, talvez por isso, seja melhor encarado pela arte e, através dela, consigamos lidar com o embaraço causado pela morte. Assim nos adverte Freud:

Resta então apenas procurar no mundo da ficção, na literatura, no teatro, a compensação do que na vida mingou. Aí encontramos homens que sabem morrer, mais ainda, que conseguem também matar os outros. Só aí se realiza também a condição sob a qual poderíamos reconciliar-nos com a morte, a saber, a de que por detrás de todas as vicissitudes da vida nos ficou ainda uma vida intangível. (FREUD, 2009, p. 21).

Desta forma, discutirei a obra de Antônio Torres, cuja literatura, como veremos, está repleta de homens que sabem morrer. Talvez, quem sabe, esses personagens possam nos ensinar a reconciliar-nos com a morte e a encontrarmos caminhos para a vida.

1.2 UM COLECIONADOR DE SUICIDAS

Nascido no Junco (atual Sátiro Dias), Bahia, em 13 de setembro de 1940, Antônio Torres mudou-se ainda menino para Alagoinhas, onde concluiu o ensino médio. De lá foi para Salvador, onde se tornou repórter do *Jornal da Bahia* e, mais tarde, transferiu-se para São Paulo, local em que trabalhou no diário *Última Hora*, tornando-se também publicitário. Contudo, essas profissões ele já não exerce mais, pois dedica-se exclusivamente à carreira literária. Elogiado pela crítica, membro da Academia Brasileira de Letras – ABL, o escritor se apresenta muitas vezes como um predestinado, o menino sertanejo que, destoando da maior parte da população local, sabia ler e declamar os benditos da igreja à luz dos candeeiros, assim como sabia recitar Castro Alves em praça pública, levando a plateia às lágrimas, ou, ainda, entoar a prosa de José de Alencar, de cuja cadeira se tornou detentor na ABL. Sua literatura tem no Junco o lugar onde transcorre grande parte de suas narrativas, o espaço sertanejo que o autor transformou em universo mítico, carregado da memória de personagens desenraizados, migrantes sertanejos que, na metrópole, se sentem estrangeiros, imersos no absurdo sobre o qual nada podem fazer e recorrem, deste modo, ao suicídio.

Dado o considerável número de personagens suicidas que constroem o universo literário do autor, como se verá adiante, é possível afirmar que se trata de uma espécie de fixação temática pela morte voluntária. Essa reiterada presença do suicídio em sua ficção chegou a preocupar o autor. Em sua primeira conferência como membro da ABL, Antônio Torres discutiu seu processo criativo, as relações musicais presentes em sua obra e a presença constante da morte autoinfligida em seus romances escritos em primeira pessoa. Tais narrativas, muitas vezes, estão recheadas de histórias da vida do próprio autor e, sobre as obras, declarou: “há muito suicida na minha história, isso também me levou, em outras etapas, à psicanálise, muito, eu fiquei um freguês de psicanalista. Começa a escrever sobre suicídio, escrevendo na primeira pessoa, aquilo começou a me incomodar muito, a mexer muito” (TORRES, 2014, n.p.).

Frente à questão assinalada, inclusive, pelo próprio autor, me proponho a um mapeamento do suicídio na obra de Antônio Torres, segundo uma das possibilidades apresentadas por Willian André em trabalho intitulado “Alguns operadores de leitura” (2020). No estudo, o pesquisador indica nove caminhos possíveis à análise da morte voluntária na literatura: a) a representação do suicídio na literatura; b) a influência do autoaniquilamento

sobre a imaginação criativa do autor suicida; c) as relações entre o tratamento literário do suicídio e a autobiografia do escritor suicida; d) a interpretação do suicídio como performance ou espetáculo; e) a análise da perspectiva dos sobreviventes à morte voluntária daqueles que lhes são caros; f) a abordagem do tema unindo estudos literários a outras áreas do conhecimento, como sociologia, filosofia, psicanálise, etc.; g) as relações entre o suicídio na literatura e outras manifestações artísticas como a fotografia, a música, a pintura, o cinema, etc.; h) a construção de mapeamentos do suicídio em diferentes literaturas, como as de autoria feminina, por exemplo; e, por fim, i) o diálogo entre a morte voluntária e demais temas afins que interessam à literatura, como a depressão, o trauma, a melancolia, a angústia, etc.

A composição de um mapeamento do suicídio na literatura do autor baiano me interessa, pois é notável a presença constante da morte voluntária em seus textos. Contudo, esse mapeamento procura discutir o autoaniquilamento sob diferentes aspectos e, por isso, outros operadores de leitura serão empregados, a fim de melhor refletir a respeito dos romances em questão. Contudo, Willian André defende que, mesmo o trabalho restrito de mapeamento, muitas vezes tachado de quantitativo, tem grande validade, na medida em que

Estudos desse tipo ajudariam a trazer visibilidade para a notável expressividade com que o tema é tratado na literatura – apontando para a necessidade de se desenvolver mais pesquisas a respeito. Mais importante, viabilizariam um entendimento sistematizado sobre como orientações estéticas específicas abordam a questão, bem como de que forma, e com que frequência, estas retratam o suicídio em grupos sociais e culturas específicas. (ANDRÉ, 2020a, p. 64).

Em **Um cão uivando para a lua**, de 1972, livro de estreia do escritor baiano, há meia dúzia de passagens em que o suicídio se faz presente, relacionado a seis personagens diferentes, utilizando meios diversos para alcançar a morte voluntária, embora uma delas tenha sido frustrada. O livro conta a história dos amigos A. e T., que, no Brasil da década de 70, enfrentam suas crises existenciais. O primeiro, um jornalista, migrante do sertão da Bahia, percorre o país em busca de grandes histórias, como a corrupção por trás da Transamazônica e o sangue derramado pelos invisíveis que constroem a nação. O segundo, distante da floresta, vive numa selva de pedra, onde se tornou um homem de sucesso e ganha rios de dinheiro com seus programas de TV¹².

¹² É interessante notar a estreita relação entre estes personagens e seu criador, uma vez que A. e T. formam as iniciais de Antônio Torres e suas profissões foram exercidas por seu criador até dedicar-se totalmente à carreira literária. Nos demais romances aqui discutidos é possível observar como a biografia do autor está entrelaçada à sua literatura, marcas autoficcionais que discuto brevemente no epílogo apresentado ao final deste estudo.

Num país tomado pela ditadura e sua fachada de progresso, repleto de torturas e mortes onde os migrantes sertanejos eram moídos sem piedade, A. não suporta os desenganos diários e acaba internado num sanatório, onde é submetido a uma sessão de sonoterapia que dura 36 horas. Segundo o autor, esse romance é fruto das canções de Miles Davis, cujo trompete parecia um uivo lancinante, junto à história real de um amigo internado num manicômio para tratar o vício em drogas. No prefácio à edição comemorativa dos 30 anos do lançamento de **Um cão uivando para a lua**, o escritor narra a origem desse processo criativo:

Um Cão Uivando para a Lua é desse tempo e lugar. O título me veio numa noite escura, em São Paulo, quando num quartinho de um hotel barato na Alameda Barão de Limeira, eu ouvia o tempo todo Miles Davis tocando sem parar *My funny Valentine*, uma terna canção americana, do dia dos namorados, que aquele trompetista, um gigante do jazz, transformara num lamento lancinante. Como os uivos vindos lá do fundo dos quartéis e dos manicômios, num dos quais eu havia visitado um amigo, que tinha a cabeça raspada e espumava loucamente. Já não se entupia de LSD, mas com as drogas que os médicos lhe davam, para acalmá-lo – e que o deixavam muito excitado. Foi aí que me veio uma idéia para um conto: um doido batendo papo consigo mesmo. Como parecia ser o de Miles Davis com o seu trompete. Oito meses depois tinha um romance nas mãos. (TORRES, 2002a).

Em coma induzido, A. reflete sobre a própria vida, relembrando experiências, reencontrando pessoas, fazendo um balanço da existência através da memória. Sua viagem alucinatória vai além dos dramas pessoais e retrata a crise de uma geração sobre a qual A. é fatalista: “Toda a minha vida foi uma luta idiota pela percepção, apreensão e aceitação da realidade. Ao lutador, seu justo prêmio: uma camisa-de-força.” (TORRES, 1982, p. 15). No manicômio, recebe a visita de T., que tenta apoiá-lo e trazê-lo de volta à realidade, livre do desespero que o levava até ali. Entretanto, A. enxerga em T. outra face de sua própria dor e reflete sobre o amigo que aparenta tanto sucesso: “com toda certeza, ele sente algum sofrimento por minha causa. Ou será que ele projeta em meu sofrimento a sua própria dor? Vá ver é isso. Aquela história, tão velha quanto o mundo: você vê e gosta de uma novela barata por pura identificação do seu próprio melodrama.” (TORRES, 1982, p. 9).

Induzido ao sono pelos médicos, A. recorda sua chegada a São Paulo, como um sertanejo que pouco sabia sobre a metrópole, seu encantamento frente ao viaduto do Chá e a imensidão da cidade à sua frente que agora se transformara em desolação e medo. Lembra então de uma anedota carregada de ironia: “um sujeito estava se preparando para se jogar de um viaduto. O guarda percebeu e foi até ele. Conversaram durante cinco minutos. Depois, os dois se atiraram pelo viaduto abaixo.” (TORRES, 1972, p. 65). A esse duplo suicídio se unem outros,

reencenados em sua viagem pela memória. A. relembra sua procura por emprego em São Paulo, sua busca nos classificados quando se depara com uma manchete que narra a morte de um sargento da Força Pública, o qual se suicidara levando a mulher e os nove filhos a ingerir o mesmo veneno. Pensa em seu trabalho como repórter num grande jornal, suas aventuras sexuais, e passa então a delirar numa viagem de helicóptero, momento em que reencontra figuras que o ajudaram a moldar a própria vida. Todavia, o suicídio é um fantasma sempre presente. Como em sua visita a Neusa, dona de uma velha pensão em que ele vivia hospedado quando chegou à cidade, cuja filha teve um fim trágico: “[...] se matou. Ficou enrabichada por um hóspede, o sujeito se casou com outra e ela tacou fogo no corpo.” (TORRES, 1982, p. 75).

Ao tomar conhecimento dessa triste notícia, A. resolve partir dali em seu helicóptero mnemônico para rever Linda, outra proprietária de pensionato que o acolhera em São Paulo anos atrás. Depois de encontrá-la em sua decadente pensão frequentada por bêbados e gigolôs, ele resolve rever uma moça que lhe alugava um quarto e que nessa época tentara o suicídio, “a moça. A moça que é dona deste apartamento. Foi levada às pressas, entre a vida e a morte, para o hospital. Tentou o suicídio. Ela tomou um tubo inteiro de barbitúricos. Me contaram que não é a primeira vez que faz isso.” (TORRES, 1982, p. 78). Sua aventura no helicóptero de Mnemosine chega ao fim quando o veículo colide com o Banco do Estado de São Paulo. Entretanto, A. continua retomando o passado e pensa em seu amor por Lila, que o abandonara, e agora estava morta, vítima de um acidente de carro. Quando enfim desperta do sono ao qual fora submetido por 36 horas, A. encontra no pátio um exemplar da revista **Veja**. A notícia em destaque mantém estreita relação com suas memórias de suicidas: Joaquim Pires Ribeiro trabalhava há 27 anos na empresa de tecidos Mitidieri e Paiva S.A., quando foi forçado a se aposentar, sem receber os direitos que lhe eram devidos. Aos 65 anos de idade, tomou uma decisão:

Com um revólver Smith & Wesson matou a tiros o diretor-presidente e o advogado da Mitidieri e Paiva. Pretendia ainda matar outro diretor e suicidar-se, mas foi agarrado antes. Na classe-média do bairro da Aclimação já havia deixado morta a mulher, com quem vivia há onze anos, assassinada enquanto dormia. Ela evidentemente não suportaria o que estava para acontecer na vida de Joaquim. (TORRES, 1982, p. 94).

T., uma espécie de duplo de A., é o único a visitá-lo no manicômio tentando inseri-lo novamente na sociedade e no mercado de trabalho. T. também é um homem em crise, mas longe das clínicas psiquiátricas, pois é um jornalista de sucesso, embora sinta-se infeliz, num casamento fracassado, desprezado pelos filhos e atormentado por inúmeros problemas. Entre

as tribulações, a sombra da ditadura militar que cerceia sua liberdade de expressão, censura seu trabalho, persegue e tortura seus amigos:

Além dos já citados, tem o problema da solidão. A sério: estou me sentindo muito sozinho. Aquele negócio de não ter mais com quem conversar. Se você se senta com alguém, num lugar público e esse alguém tem alguma coisa importante para lhe dizer, primeiro ele olha para um lado e para o outro, antes de começar. Todo mundo se sente vigiado, é uma calamidade. Se você está em casa e aparece um amigo, você fica com medo de que ele cometa alguma indiscrição, que possa ser ouvida pelos vizinhos. (TORRES, 1982, p. 119).

T. lamenta pelos amigos a quem não pode ajudar, perseguidos ou exilados, e relembra a história que narra o último suicídio do romance, um amigo que, por “não aguentar a barra”, acaba por cortar os pulsos. Embora **Um cão uivando para a lua** seja o romance de Antônio Torres com o maior número de mortes voluntárias, pouco ou nada sabemos das motivações das vítimas (embora os métodos estejam explícitos). Isso porque suas histórias são matéria das memórias dos protagonistas do romance que, em seus monólogos interiores, expressam as marcas deixadas nos sobreviventes pelo ato final daqueles que partiram por vontade própria.

Os protagonistas do romance de estreia de Antônio Torres são testemunhas de um país em ruptura, no qual os cidadãos estão em frangalhos, mas, ao contrário das vítimas presentes nas memórias de ambos, A. e T. são sobreviventes, porque não cedem à incitação suicida de uma sociedade doente. T. segue a vida de produtor e jornalista famoso enquanto A. deixa o manicômio para trabalhar com o amigo, pois “um cão, que passara o tempo todo gemendo para a Lua, agora sorria” (TORRES, 1982, p. 127). E assim eles aceitam seus destinos, ao gosto da sentença falkneriana que o autor escolhera para este livro: “Entre a dor e o nada eu escolho a dor” (TORRES, 1982, p. 7).

O segundo romance de Antônio Torres, **Os homens dos pés redondos** (1973), não escapou à obsessão temática do autor, e nele o suicídio também se faz presente. A narrativa se passa na fictícia Ibéria, um país governado pelo indiferente El-Rey, onde o caos político e social espalha uma atmosfera de medo que contamina a população de homens e mulheres fragmentados, vivendo perigosamente no limite entre a lucidez e a loucura, agarrando-se às memórias de tempos felizes. São inúmeros personagens cujas narrativas independentes acabam entrecruzando-se, criando diferentes perspectivas do romance. Ibéria, esse território em que ficção e realidade se imbricam, na recriação mítica de um país dominado pela ditadura militar, governado pelo medo, pela tortura e pelo cerceamento da liberdade enquanto explora colônias

africanas e a miséria de seu próprio povo, nada mais é do que o retrato em cores vivas da sociedade portuguesa sob o governo de Salazar, o fictício, El-Rey.

O monarca aparece uma única vez a seus súditos, profere a enigmática frase: “– Dentre todos os plebeus haverá sempre um que sabe mais do que todos nós” (TORRES, 1973, p. 143), para depois voltar à sua vida de recolhimento. Além dessa aparição, o livro narra a história de mais uma dezena de personagens, num mosaico que acaba por impedir que o autor trate dos dramas de cada um extensivamente. Ibéria, a fictícia paisagem criada, nomeia também uma personagem que às vezes se apresenta como grande dama, em outras como uma prostituta velha e gorda que consola homens em colapso. Funciona, nesse sentido, como uma alegoria de Portugal e seu declínio: “Ibéria: eu vim seguindo as cores de cartões-postais. ‘venha tomar um banho de cultura, querido, venha’ – foi o que ela me disse, abrindo as pernas. Quando dei por mim, estava crivado com uma gonorreia [...] ‘Teus tataravós, e os tataravós dos teus tataravós me amaram muito’.” (TORRES, 1973, p. 105). Um destes homens é o Estrangeiro – originário do Junco, ele procura na Ibéria sucesso financeiro, enquanto se envolve em relações amorosas que sempre acabam mal. Suas lembranças do sertão baiano o tornam melancólico e, por vezes, infeliz, mas o sucesso conseguido em seus negócios com o banqueiro Fernandes e seu envolvimento amoroso com a filha do patrão o confortam.

O banqueiro Fernandes, cuja fortuna tem origens escusas, reclama da preguiça do povo enquanto narra os encantos do mundo burguês. Entretanto, o sucesso conseguido nos negócios não se estende às relações familiares, visto que seus filhos o ignoram e sua mulher o enxota, ciente de seu caso extraconjugal com a secretária. Seu filho mais novo, Júnior, é um jovem mimado e cheio de caprichos que resolve abandonar a fazenda onde a família está reunida, pois sente imenso prazer em contrariar as ordens do pai. Depois de uma noite regada a álcool, na companhia de mulheres, ele é atacado por um grupo de homens que o apedrejam e acaba com uma lesão cerebral. Por consequência, apresenta delírios e narra estranhas histórias que se passam em sua cabeça. Numa delas é possível antever a sua própria morte, que mais tarde se concretizaria.

Em seu desvario, Júnior contempla *outdoors* negros que o pai espalharia pelo país, tomado pelo sentimento de culpa, páginas inteiras de jornais e revistas anunciando o luto de um homem que também pagaria por filmes na TV pedindo um minuto de silêncio pela morte precoce de seu filho que ele provocara no dia do acidente em que também fora atacado. O banqueiro procura lidar com a culpa que o atormenta em razão do suicídio do filho cujo estopim

foi dado no dia do ataque sofrido por Júnior, ocasião em que também sofreu um acidente de automóvel:

Quando bati com o carro e fui levado para a polícia, um investigador pegou o telefone e ligou pra ele. O investigador é um sujeito conhecido e me deixou tomar um banho e trocar de roupa, na delegacia. Mais tarde, quando ele chegou, eu já estava arrumado e pronto para sair. Antes de me perguntar por qualquer coisa, antes que eu ou os policiais lhe disséssemos o que quer que fosse, ele foi tirando o cinturão e me batendo, na vista de todo mundo. Envergonhado, perante o mundo e perante mim mesmo, não me restava outra saída. Eu tinha mesmo que me matar. (TORRES, 1973, p. 199).

Ao contrário do primeiro romance, no qual os personagens deixam claros os meios utilizados para dar cabo de si, em **Os homens dos pés redondos** não sabemos que método foi eleito por Júnior para tirar a própria vida. Temos ciência apenas sobre o que teria motivado a morte voluntária do personagem, que, espantosamente, parece suicidar-se pelo mesmo motivo que o levava às grandes irresponsabilidades que cometera ao longo da narrativa: por puro capricho. Segundo Solomon, as pessoas mais jovens estão propensas a acreditar que a vida não se encerra numa tentativa de autoaniquilamento e, por isso, cometem suicídio como um modo de tentar punir os outros. Se lembrarmos dos quatro grupos de suicidas apresentados pelo psicólogo, Júnior pertenceria ao segundo grupo, aquele que “comete suicídio como vingança, como se o ato não fosse irreversível” (SOLOMON, 2018, p. 233).

Além destes personagens, o livro conta ainda com a figura de Manuel Soares de Jesus, desenhista de cartazes que trabalha para o banqueiro Fernandes. Ao descobrir que terá por chefe Adelino Alves, enche-se de ódio e resolve assassiná-lo, projetando no futuro chefe todo seu ódio de classe acumulado em uma vida inteira. Adelino Alves, um escritor, intelectual vítima da ditadura militar, sobreviveu a oito anos de prisão e tortura por integrar a Sociedade Ibérica de Escritores e tornou-se empregado na firma Fernandes & Fernandes. Ali, executava um trabalho maçante que o deprimia, embora nele empregasse seu talento com a escrita, produzindo textos de propagandas. Entretanto, enquanto escrevia slogans que enriqueceriam ainda mais o banqueiro, seus livros continuavam proibidos pela censura e ele acaba novamente preso pelo regime. Consequentemente, é internado num sanatório, onde enlouquece, deixando Lena, sua mulher, em desespero. Lena, que desconhece o paradeiro do marido, se envolve com o Estrangeiro, de quem engravida, mas, contrariando os desejos do amante, recorre ao aborto.

Esses personagens, no terceiro e último livro que compõe o romance, encontram-se todos encarcerados na nau dos loucos, enfatizando o ambiente fantástico que envolve a narrativa, dado que é inevitável não recordar a *stultifera navis*, a nau dos loucos de que trata

Michel Foucault em **História da Loucura**, tema recorrente do Renascimento que impregnou obras na literatura e na pintura. A *Narrenschiff* tem origem na mitologia dos antigos argonautas e, a partir dela, surgiram naus compostas por diferentes figuras que se aventuravam em longas viagens em busca de fortuna ou de um destino simbólico. Segundo Foucault,

É assim que Symphorien Champier compõe sucessivamente uma Nau dos Príncipes e das Batalhas da Nobreza em 1502, depois uma Nau das Damas Virtuosas em 1503. Existe também uma Nau da Saúde, ao lado de Blauwe Schute de Jacop van Oestvoren em 1413, da *Narrenschiff* de Brant (1497) e da obra de Josse Bade: *Stultiferae erae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498). (FOUCAULT, 1978, p. 13).

Embora seja tema de narrativas oníricas, a nau dos loucos, ao contrário das demais, realmente existiu. A *Narreschiff* era uma embarcação que transportava os insanos de uma cidade a outra, visto que as cidades os desprezavam, enxotando-os ou confiando-os a mercadores e peregrinos. Para Foucault, essas naus tinham sua eficácia na medida em que afastavam os loucos das cidades, tornando-os prisioneiros no lugar de passagem, fora dos muros da cidade e sem porto de chegada. Eles vagavam numa embarcação cuja fuga era limitada pelas águas, posto que

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. (FOUCAULT, 1978, p. 16).

Sebastian Brant construiu a sua *Stultifera navis* (1497) onde embarcou não apenas os loucos, mas todos aqueles expulsos da comunidade, indivíduos nos quais se destacavam as fraquezas humanas, e, por isso, nessa carga insensata, partiam também os suicidas. Tais como os loucos do Renascimento, os personagens de **Os homens dos pés redondos**, ao fim da narrativa, encontram-se presos numa nau sanatório de onde não podem fugir e onde não se sabe como chegaram. E, se a nau do autor baiano representa metaforicamente a *stultifera navis* renascentista, também espelha uma sala de tortura num regime ditatorial. Lena, a mulher do escritor Adelino Alves, é umas das tripulantes na temível embarcação:

– Chega! Parem com isso, pelo amor de Deus – grita Lena, inutilmente. Ela esmurra a parede e geme. Não faz a menor ideia do lugar onde se encontra. Nave espacial? Porão de um navio? [...] O teste da cigarra: dia sim, dia não.

Gritar até estourar. No dia não o teste é outro. Tanto fizeram que acabaram descobrindo que ela tinha medo de baratas. Então passaram a encher a nave de baratas. (TORRES, 1973, p. 207-208).

O romance chega ao fim com um monólogo interior do Estrangeiro que, numa espécie de delírio, acredita ser outros personagens, como Manuel Soares de Jesus ou Adelino Alves, e produz, dessa forma, uma narrativa em que sua vida se confunde com a deles. Entre o sonho e a alucinação, a história desse imigrante sertanejo na Ibéria chega ao fim.

Se, nos dois primeiros livros, Antônio Torres parece ensaiar o tratamento dado ao suicídio sem aprofundar-se na narrativa dos personagens que escolhem a morte voluntária, em seu terceiro romance, ele alcança a maturidade sobre o tema. Em **Essa Terra**, a obra máxima do escritor baiano que se desdobrará em outros dois romances, escritos vinte e trinta anos depois do primeiro volume da trilogia (**O Cachorro e o Lobo e Pelo fundo da agulha**), o suicídio de Nelo é o ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa.

No livro, Totonhim narra a história de Nelo, seu irmão mais velho, que fora para São Paulo antes de seu nascimento. Nelo é uma figura mítica não apenas para sua família, mas para todos os habitantes da pequena Junco, tido como o homem que deixou o sertão para vencer na cidade grande. O mito se desfaz quando Nelo volta ao povoado e comete suicídio na casa do avô, onde vive Totonhim, o irmão que acabara de conhecer. Falido, cheio de doenças, abandonado pela família que construía em São Paulo, Nelo é um homem frente ao absurdo com o qual não consegue lutar, por isso desiste e se enforca no gancho de uma rede, matando a utopia de um povo cujo sonho era alcançar a vitória nas terras de São Paulo-Paraná.

Todavia, Nelo não é o único a dar fim à própria vida, pois a família de Totonhim possui outros suicidas, como seu primo que também se enforcou, mas no galho de uma baraúna, assombrando o lugar e causando o temor de todos os que são obrigados a passar próximos à árvore. O pai de Nelo foi o responsável pela feitura do caixão do filho e do sobrinho, e quase foi também responsável pelo caixão de outro suicida, seu irmão, cuja tentativa de morte, materializada num copo de veneno, a gente do sertão acredita ter vencido com o poder das orações:

A água benta no copo em que ele bebeu o veneno. O crucifixo na cabeceira. O sagrado Coração de Jesus na mão. [...] Papai fez o cruzeiro. Pintou o cruzeiro de azul. O padre o benzeu. A procissão saiu lá de casa, até a casa do meu tio. Ele, o meu tio, arrastava o cruzeiro no ombro, sozinho. De tempos em tempos parava para descansar. E eu fechava os olhos, para não ver o sangue escorrendo dos seus ombros esfarrapados, cantávamos benditos. Tínhamos uma fitinha também azul, pendurada no pescoço. Na fitinha estava

escrito: Lembrança de Nosso Senhor do Bonfim da Bahia. Mandamos (digo, papai mandou) celebrar uma missa ao pé do cruzeiro. Deus salvou o meu tio. (TORRES, 1998, p. 88-89).

Não é a saudade do sertão que motiva a volta de Nelo; seu retorno é uma fuga da anomia da cidade que o leva ao desespero. Para Durkheim (2013), a sociedade age sobre os indivíduos como um poder que os regula, e, se há desordens nessa regulamentação, sejam elas crises industriais ou financeiras, haverá um aumento na taxa de suicídios, não por resultarem em empobrecimento da população, visto que períodos de grande prosperidade também elevam a taxa de suicídios, mas por se tratarem de um desequilíbrio, uma perturbação na ordem coletiva. Segundo ele, o indivíduo só pode ser plenamente feliz se suas necessidades mantêm relação com seus meios, e, diferente dos animais, o homem não anseia apenas por alimentos, mas por alimentar suas paixões, o bem estar, o conforto, o luxo que frequentemente buscamos ao longo da vida e que não pode ser perseguido indiscriminadamente. Isso porque que nossos desejos são regulados pela sociedade, que estipula a cada um de nós um limite do que pode ser verdadeiramente buscado.

Dessa forma, ao longo da história, a sociedade trabalha como moderadora, determinando quanto valem os serviços sociais e estipulando a remuneração referente a cada um e, portanto, a medida do conforto para cada uma das classes trabalhadoras, que são, assim, dispostas num limite do ideal econômico a que podem almejar. São as regulações sociais que fazem com que os indivíduos se contentem com “sua sorte ao mesmo tempo em que os estimulam comedidamente a torná-la melhor e é esse contentamento médio que dá origem ao sentimento de alegria calma e ativa, ao prazer de existir e de viver que, tanto para as sociedades como para os indivíduos, é característica da saúde.” (DURKHEIM, 2013, p. 317).

É o jugo da sociedade que dá ao indivíduo o equilíbrio de sua felicidade, mas quando as forças sociais se desestabilizam, seja por uma crise aguda ou por mudanças benéficas, o poder que exercem sobre os indivíduos declina, ampliando a taxa de suicídios. Por conseguinte, nos casos de recessão econômica, em que os cidadãos se veem em situação inferior à qual ocupavam, e, conseqüentemente, são obrigados a rever seus desejos econômicos e a reduzir suas necessidades, a autoridade moral da sociedade, que os continha, cai por terra e precisa ser reorganizada. Se o poder social falha em submeter os indivíduos a essa nova realidade, o resultado é a insatisfação pessoal e a falta de perspectivas que os leva ao desapego de uma vida que se transformou numa torrente de sofrimento. É esse desequilíbrio o enfrentado por Nelo quando de sua chegada no Junco; seu desemprego e a perda da família que construíra em São Paulo junto à decadência financeira são o estopim de sua morte autoinfligida.

O homem que decidiu abandonar o sertão aos dezessete anos, quando viu os homens do banco chegarem ao lugar oferecendo dinheiro aos agricultores para que plantassem sisal, esperou ainda três anos para libertar-se do pai e partir em busca do futuro. Agora suas paixões já não podem ser reguladas pela sociedade: em São Paulo, viu a mulher partir com os filhos para um destino que ele desconhecia, mas sabia o motivo – ela fugira com Zé do Pistom, um policial que fora amigo de Nelo e armou uma emboscada para atacá-lo, forjando uma tentativa de roubo. Conjuntamente a isso, imerecidamente, Nelo é chamado de ladrão e espancado num ponto de ônibus. Entre socos e pontapés, ele mistura imagens em sua cabeça, mesclando as memórias de sua vida em São Paulo aos conselhos de seu pai. Pensa, então, em seu fracasso originado na ilusão de que São Paulo era a terra do dinheiro fácil, até descobrir que, migrante, nordestino e pobre, ele não passa de um invisível. Entende, então, que, para ele e seus iguais, “São Paulo é uma cidade deserta”:

Socorro. Estão me matando [...] Foi nesse momento que a mão de papai apareceu, me oferecendo um chapéu. – Cubra a cabeça. Assim dói menos. Tentei esticar o braço mas, quando a minha mão já estava quase agarrando o chapéu, levei nova pancada.

[...]

Zé está me matando. Eles estão me matando. Devem ser uma dúzia de homens, fardados, armados. Aqui, no meio da rua. Na grande capital. Dinheiro, dinheiro, dinheiro. Cresce logo menino, pra você ir para São Paulo. Aqui vivi e morri um pouco todos os dias. No meio da fumaça, no meio do dinheiro. Não sei se fico ou se volto. (TORRES, 1994, p. 42-47).

E ele decide voltar. No Junco é esperado com festa, como um vencedor que superara a pobreza e o atraso do sertão para se tornar um homem civilizado, e que um dia partiu “para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira [...] Um monumento em carne e osso. O exemplo vivo de que a nossa terra também podia gerar grandes homens.” (TORRES, 1994, p. 14). Entretanto, a anomia que encontrara na metrópole é proporcional à estranheza que experimenta no sertão, onde também não pode encontrar alento, pois vinte anos o separam do lugar e essa ruptura não pode ser vencida com memórias afetivas, ainda mais as memórias de quem nunca sonhou com o passado, dado que

O homem que sempre esperou tudo do futuro, que viveu com os olhos fixos no futuro, nada tem no passado que o console dos amargores do presente, pois o passado foi para ele apenas uma série de etapas atravessadas com impaciência. O que lhe permitia não enxergar a si mesmo era o fato de sempre contar com encontrar mais adiante a felicidade que ainda não encontrara até então. Mas eis que foi detido em sua caminhada; não tem mais nada, nem atrás

nem à frente, em que repousar o olhar. O cansaço, aliás, é suficiente por si só para produzir o desencanto, pois é difícil não sentir, com o tempo, a inutilidade de uma perseguição interminável. (DURKHEIM, 2013, p. 326).

Desta forma, o homem que regressa, duas décadas depois, não corresponde à imagem do mito criado a seu respeito e, se a anomia social é um forte estímulo ao suicídio, a anomia conjugal de seu conturbado divórcio também é uma motivação à morte voluntária. Assim, Nelo, não mais sob o jugo da regulação social, já não encontra também a regulamentação matrimonial que “constitui o estado de equilíbrio moral de que o homem casado se beneficia” (DURKHEIM, 2013 p. 346). Em seu estudo, através da análise estatística, Durkheim observou o alto índice de suicídios entre divorciados na França, que seria até quatro vezes maior do que o de casados, maior até do que o de viúvos. Segundo ele, o divórcio rompe com a regulação que estabelecia limites aos desejos dos casados, assegurando neles o equilíbrio mental, mas sem os laços que o prendem a prazeres definidos. Dessa forma, o indivíduo encontra-se lançado a novas expectativas que, se frustradas, geram cansaço e desilusão, pois ele já não pode imaginar o futuro. Esse desequilíbrio é experimentado por Nelo ainda em São Paulo, e é assim que ele se encontra no Junco, na casa de Totonhim, por quem fora hospedado. Sente, naquele momento, “uma confusão de desejos, arrependimento e dúvidas. Estragado pelos anos, esbagaçado pelo álcool, já não via por onde pudesse recomeçar.” (TORRES, 1994, p. 81).

O álcool do qual Nelo agora parece se arrepender, é também um fator ligado ao suicídio. Em **Crise Suicida: avaliação e manejo**, Neury Botega discute sobre ideação suicida, “pensamentos passageiros de que a vida não vale a pena ser vivida até preocupações intensas sobre por que viver ou morrer” (BOTEGA, 2015, p. 55). Tal ideação também pode se relacionar ao uso abusivo de álcool, que seria um fator desencadeante da morte voluntária. Além disso, segundo o psicanalista, pessoas que fazem uso indiscriminado de bebidas alcólicas têm seis vezes mais chances de se matarem do que o restante da população, dado que o álcool dificulta o raciocínio crítico enquanto aumenta a imprudência e, conseqüentemente, a letalidade da investida suicida. Embora a narrativa de Totonhim não descreva o irmão como um alcóolatra, é notório que ele fazia uso indiscriminado da bebida e, portanto, estava sujeito às conseqüências. Isso porque “usuários crônicos também têm risco aumentado, pois, com frequência, possuem saúde física comprometida, sentimentos depressivos, vida pessoal conturbada e caótica, história de perdas pessoais, desemprego ou baixo rendimento funcional” (BOTEGA, 2015, p. 120).

Nelo se embriaga em sua chegada ao Junco, pensa em reconquistar a mulher e os filhos, clama pela ajuda de Totonhim, que o ampara em seu ombro e o leva para casa. Todavia, é sóbrio

que toma sua decisão final. Antes, lembra de um antigo conselho do pai, do qual nunca esquecera: “um homem não pode andar com a cabeça no tempo, pois quem anda com a cabeça no tempo perde o juízo”; foi por essa razão que Deus criou os chapéus para cobrir a cabeça dos homens. Observando o irmão que dorme em sono profundo, Nelo pondera: “é por isso que não sei se volto ou se fico. Acho que agora tanto faz. Porque o tempo que comeu o meu chapéu de palha, agora está comendo o lugar que deixei em São Paulo.” (TORRES, 1994, p. 83). Se Nelo não pode encontrar abrigo em São Paulo, tampouco no Junco se sente em casa, seu modo de falar, seus trajes, seus costumes já não pertencem ao sertão, embora, ironicamente, também não se adequassem a São Paulo, onde era tratado com xenofobia. No dia em que fora espancado pela polícia, uma das imagens que irromperam em sua mente foi a do pedido de casamento que fizera à ex mulher e o tratamento recebido pelos sogros: “mamãe, quando ela disse a seus pais que ia se casar comigo, eles se revoltaram: Todo baiano é negro. Todo baiano é pobre. Todo baiano é veado. Todo baiano acaba largando a mulher e os filhos para voltar para a Bahia” (TORRES, 1994, p. 47).

A anomia social, a anomia conjugal, o uso abusivo de álcool ou a junção desses fatores podem ter levado Nelo a encontrar a morte no gancho de uma rede. Obviamente, são apenas suposições, ninguém sabe o que se passa no coração do homem, o que sabemos de fato é que as batalhas travadas por esse sertanejo foram perdidas e ele achou por bem desistir. Ou, visto de outra forma, sem falar em perdas e ganhos, vitórias ou derrotas, Nelo buscou no suicídio uma outra saída para as angústias da vida, no encontro à liberdade rasurada pelas expectativas, agruras e estigmas sociais.

Antes de passar ao quarto romance, continuarei a procurar na trilogia formada por **Essa Terra, O Cachorro e o Lobo** e **Pelo fundo da agulha**, os suicídios que atravessam a narrativa memorialística de Totonhim, sempre marcada pelo suicídio. De acordo com o autor, o segundo livro teve origem na música *Ne me quittes pas*, do belga Jacques Brel. Em palestra ministrada na Universidade Federal da Bahia, em 1997, o autor conta essa história:

A chuva veio num domingo. Cheguei à minha janela em Copacabana e senti o cheiro da terra, com as primeiras gotas caindo no terreno baldio ao lado do prédio onde moro. Os passarinhos cantavam. As árvores se eriçavam. Então me lembrei de Jacques Brel, quando cantava: ‘Eu te oferecerei, pérolas de chuva, vindas de um país, onde nunca chove.’ Então pensei: ‘Este país é o meu. E se chama Junco.’ E me lembrei de que, quando chovia no sertão, os homens vestiam terno branco e rolavam na lama, loucos de alegria. Corri para o teclado e bati nele: ‘Eis aí. Eis-me de regresso a essa terra de filósofos e loucos, a começar pelo meu pai, que disse tudo tem um pouco’. (TORRES, 1997a, n.p.).

Em **Essa Terra**, o suicídio de Nelo levou Totonhim a partir do Junco, refazendo o caminho do irmão em busca das terras de São Paulo-Paraná, deixando atrás de si uma mãe internada num asilo, enlouquecida pelo suicídio do filho, um pai desamparado com três crianças pequenas e uma dívida contraída para pagar o enterro do primogênito. O anúncio de sua partida irrita o pai, inconformado em ver mais um filho abandonar o sertão, mas, diante do quadro de miséria que se apresenta, Totonhim não vê outra alternativa e parece até aceitar a atitude final do irmão, enquanto o pai, conformado com a inevitável partida, dá-lhe um último conselho: “ – Você faz bem – disse. – Siga o exemplo” (TORRES, 1994, p. 111).

Duas décadas depois, ele volta ao Junco, a convite da irmã Noêmia, para celebrar os oitenta anos do pai, e reabre velhas feridas e antigos temores - principalmente o de seguir o exemplo de Nelo, o contágio suicida que assombra sua família e o faz a todo momento cogitar essa possibilidade:

Sempre tive medo de voltar lá e dar de cara com... com aquela cara que um dia eu vi pendurada numa corda. Pior – bom, deixa pra lá. O tal exemplo a seguir. Quer dizer, há momentos em que penso que o lugar continua à espera de que eu volte para completar o ciclo aberto pelo meu irmão Nelo. (TORRES, 1997b, p. 11).

A imitação suicida, muitas vezes considerada como fator responsável pela morte voluntária, não se sustenta por si só, pois não há comprovação de que o desejo de imitação provoque tal atitude e nem que um estado mental estimule a imitação de alguém que cometeu o autoaniquilamento. Mas é possível observar que, numa mesma família, o ato pode se repetir, uma vez que há uma ligação afetiva entre os membros que pode resultar numa espécie de contágio ou, o que Stengel (1980) classifica de identificação, um mecanismo mental que produz uma imitação seletiva. Alvarez (1999) fala da propensão à morte, verificável em alguns escritores como Thomas Chatterton, Maiakóvski, Pavese e Sylvia Plath, que, perdendo o pai muito jovens, não completaram totalmente o processo de luto descrito por Freud e, portanto, projetaram em si mesmos o objeto perdido com toda a ira ressentida de uma criança abandonada – o que pode resultar num destino perigoso. Para Solomon (2018), pessoas cuja família registra casos de suicídio estão mais propensas a se matar, uma vez que a concretização do ato deixa de ser uma abstração e, ao contrário, se torna parte do mundo real. Além disso, o suicídio pode se repetir, porquanto os sobreviventes talvez não tolerem a dor resultante da perda do ser amado, ou ainda porque o suicídio, “num nível presumivelmente genético” afeta essa família. Fato é que

Estudos de adoção mostram que os parentes biológicos de um suicida são muitas vezes mais suicidas do que os parentes adotivos daquela pessoa. Gêmeos idênticos tendem a partilhar a tendência ao suicídio, mesmo que sejam separados ao nascer e não se conheçam. Gêmeos não idênticos não apresentam essa tendência. (SOLOMON, 2018, p. 239).

Agrest (2007), além de mencionar o célebre caso do escritor Hemingway, que encontrou a morte com um tiro, como fizera seu pai e como mais tarde faria sua filha, apresenta a trágica história do escritor Horácio Quiroga. Esse caso acende um alerta sobre a influência familiar na repetição da morte voluntária:

O escritor Horacio Quiroga descendia de uma família suicida, tendência que se espalhou por seu ambiente familiar: seu padrasto suicidou-se quando Quiroga era adolescente. No mesmo ano, enquanto limpava uma arma, uma bala disparou e matou um de seus amigos. Após a morte de Quiroga, que se suicidou após uma cirurgia de câncer de próstata e teve o diagnóstico irreversível de seu médico, aconteceriam os suicídios de sua amiga Alfonsina Storni e de sua primeira esposa, que se seguiriam ao de outro colega e amigo, Leopoldo Lugones, e dos três filhos de Quiroga.¹³ (AGREST, 2007, p. 42, tradução nossa).

Totonhim, além do temor de seguir os passos do irmão, também carrega a culpa de não ter conseguido perceber os sinais: “foi assim com você, querido Nelo, que não me deu a menor pista. Nem sequer entendi o significado de sua barba por fazer. Eu só tinha vinte anos. O que podia entender destas coisas? E se nem hoje sou capaz de entendê-las, imagine com aquela idade.” (TORRES, 1997b, p. 114). Karina Okajima Fukumitsu, em **Suicídio e luto** (2013), citando Flexhaug e Yazganoglu, afirma que “3 a 4 gerações podem ser afetadas, incluindo irmãos, pais, avós e, no caso da morte de um adulto, os próprios filhos.” (FLEXHAUG; YAZGANOGLU, 2008 *apud* FUKUMITSU, 2013, p. 70).

Mas não é apenas o medo de que sucumba ao suicídio que assombra a memória de Totonhim. A barreira de que tomamos conhecimento no primeiro romance, cujo espaço fora cenário para a morte voluntária do primo do sertanejo regressante, agora é chamada de *Árvore dos enforcados*. O local passou a registrar, inclusive, manifestações funestas que acontecem quando a noite cai sobre a terra, mas não apenas a árvore, pois, “em outras vezes era o próprio

¹³ Texto-fonte: “El escritor Horacio Quiroga fue descendiente de una familia suicida, tendencia que se expandió hacia su entorno vital: su padrasto se suicidó cuando Quiroga era un adolescente. Ese mismo año, mientras limpiaba un arma, una bala disparó y ocasionó la muerte de uno de sus amigos. Tras la muerte de Quiroga, quien se suicidó luego de haberse sometido a una cirugía de cáncer de próstata y enfrentado a un diagnóstico irreversible de su médico, se producirían los suicidios de su amiga Alfonsina Storni y el de su primera esposa, a los que seguirían el de otro colega y amigo, Leopoldo Lugones, y el de los tres hijos de Quiroga.” (AGREST, 2007, p. 42).

enforcado quem aparecia. Urrando. E era um urro capaz de fazer a terra tremer. E tantos foram os que disseram que viram isso e aquilo e que desmaiaram e que só recobram os sentidos ao raiar do sol, e que ainda tremiam e se arrepiavam” (TORRES, 1997, p. 141). Palco de inúmeras mortes voluntárias, a árvore carrega o estigma de território de morte, como se sua simples existência incitasse o suicídio. Contexto similar a esse é relatado por Alvarez (1999) ao tratar do caso dos soldados feridos no Hospital Les Invalides, em Paris. Em 1772, os militares protagonizaram uma epidemia suicida cujo cenário era um gancho na parede do hospital, onde todos se enforcavam. Retirado o gancho, a onda suicida chegou ao fim.

Em **Night falls fast: understanding suicide** (1999), Kay Redfield Jamison discute os lugares de suicídio, espaços que foram condenados a carregar o signo da morte, mas também romantizados pela literatura, pelos meios de comunicação de massa ou pelo cinema. Aokigahara, a floresta negra, aos pés do Monte Fuji, é um desses lugares. Sem estradas ou habitantes, ela foi marcada pela morte voluntária ainda no século XIV e desde então atraiu centenas de suicidas. Além disso, a floresta foi tomada pela literatura em 1960, quando um popular escritor japonês fez dela o lugar de suicídio de sua heroína, atraindo a atenção do público que buscava na floresta não apenas suprir a curiosidade provocada pelo livro, mas inúmeras vezes seguir o mesmo destino da personagem. Patrulhas policiais rondam o local diariamente em busca de possíveis suicidas, mas seus esforços não evitam a morte de pelo menos 30 pessoas por ano.

Outro desses lugares também se localiza no Japão, o Monte Mihara, um vulcão ativo que se tornou local de suicídio em janeiro de 1933, quando duas estudantes decidiram pular em sua cratera em busca do paraíso. Seguindo o exemplo das garotas, mais de 140 pessoas se jogaram nas chamas do vulcão no mesmo ano, enquanto em 1934, 160 pessoas encontraram a morte por vontade própria neste lugar. Longe do Japão, em São Francisco, Califórnia, a Ponte Golden Gate foi inaugurada em 1937 e, três meses depois, o primeiro suicídio foi o início de uma onda com mais de mil casos registrados desde então, o que fez da ponte parte do folclore americano, bem como o Monte Mihara, cristalizado na consciência coletiva japonesa. Os poucos sobreviventes dos suicídios na ponte relatam o fascínio exercido pelo lugar e comentam o papel da Imprensa na proliferação dessa atmosfera propícia à busca da morte voluntária, como acontece na Aokigahara japonesa. Entretanto, eles também apontam para a facilidade de acesso a um local cujo número de mortos é alarmante, conforme relatado por Jamison:

De fato, apenas 1% dos que saltam da ponte Golden Gate sobrevivem. David Rosen, um psiquiatra da Escola de Medicina da Universidade da Califórnia,

em San Francisco, entrevistou seis desses sobreviventes e todos disseram que, para eles, era apenas a Ponte Golden Gate que consideravam um local de suicídio; como alguém disse, ‘Era a ponte Golden Gate ou nada’. Outro comentou: ‘Há uma espécie de forma, uma certa graça e beleza. A ponte Golden Gate está prontamente disponível e está ligada ao suicídio’. Um homem, sofrendo de depressão, também enfatizou a acessibilidade da ponte. No bilhete de suicídio que deixou antes de pular da ponte, ele perguntou: ‘Por que vocês tornam isso tão fácil?’.¹⁴ (JAMISON, 1999, p. 149, tradução nossa).

Esses lugares são o que Jamison classifica de “imãs suicidas”, atraindo aqueles a quem o suicídio exerce um “fascínio contagiante”. A ponte Golden Gate é o tema do documentário **A ponte**, de 2006, no qual o diretor, Eric Steel, filmou ao longo de um ano, vinte e quatro horas por dia, o “portal dourado” onde em média duas pessoas se jogavam por mês. Nele, vemos a angústia dos suicidas que observam o rio em que logo encontrarão a morte, a partir de cenas chocantes, que transformam o autoaniquilamento em espetáculo.

No curto período de seu retorno à terra natal, golpeado pelas lembranças e dividido entre o desejo de aderir à morte voluntária ou resistir aos problemas da vida, Totonhim não encara apenas os lugares de memória. Ele também se reencontra com seu amor de juventude e visita a mãe que recuperara a sanidade e, mesmo velhinha, ainda era capaz de passar uma linha pelo fundo da agulha, sem óculos. Essa imagem dá origem ao título do último livro que compõe a trilogia torreana do suicídio.

Pelo fundo da agulha (2006) retrata Totonhim em São Paulo, dez anos depois da visita ao pai, quando faz um balanço de sua vida como homem aposentado, separado da mulher, longe dos filhos e da família no sertão. Pensa ainda na mãe e em tudo que ela viveu até o dia da morte do filho mais querido, e em como foi passar toda uma vida olhando o mundo pelo buraco de uma agulha. Mas o romance é também a história de um homem fragmentado que, apesar dos mais de quarenta anos em que viveu em São Paulo, ainda sente as marcas do não pertencimento. E, além das lembranças de Nelo, que frequentemente o atormentam em sua eterna busca por respostas, ele lembra de seu primo, Pedrinho, que se enforcara na árvore que assombrava o povo do sertão. A baraúna, que se tornara a “árvore dos enforcados”, reaparece no terceiro romance do autor baiano.

¹⁴ Texto-fonte: “In fact, only 1 percent of those who jump from the Golden Gate Bridge survive. David Rosen, a psychiatrist at the University of California, San Francisco Medical School, interviewed six of those survivors, and all said that for them it was only the Golden Gate Bridge that they considered as a suicide site; as one put it, ‘It was the Golden Gate Bridge or nothing’. Another remarked, ‘There is a kind of form to it, a certain grace and beauty, The Golden Gate Bridge is readily available and it is connected with suicide’. One man, suffering from depression, also emphasized the bridge’s accessibility. In the suicide note he left before jumping off the bridge, he asked, ‘Why do you make it so easy?’.” (JAMISON, 1999, p. 149)

Pedrinho “saiu de casa todo sorridente, dizendo vou ali e volto logo. Levava uma corda, para amarrar um feixe de lenha, disse. Foi encontrado pendurado numa árvore de beira de estrada. Vá lá saber se de caso pensado.” (TORRES, 2006, p. 13). Esse trecho do romance expressa a dubiedade sobre a premeditação do ato final de Pedrinho. Teria ele planejado o suicídio ou fora atraído pela árvore que servira de palco a tantas mortes de seus conterrâneos? Há ainda, no romance, outras duas mortes voluntárias que perseguem o narrador: a de seu sogro, o general reformado José Bonifácio, que se mata com um tiro na cabeça sem que ninguém tenha percebido qualquer sinal de que havia algo errado, e a de seu amigo Gil, que toma veneno depois de se envolver em problemas financeiros que parecem irremediáveis. São tantas baixas que Totonhim novamente chega a cogitar o suicídio, uma vez que se sente tal qual os que partiram, um estrangeiro:

– Pensava que o estrangeiro aqui era eu, meu comandante [...] E, antes de mim, o meu irmão Nelo. Depois dele, meu primo Pedrinho, o que também pôs o pescoço numa corda. [...] a contabilidade dos estrangeiros da sua vida ia longe. Outro amigo de infância, um que dava muita sorte com as mulheres, chamado Gil, e fez um desfalque na Justiça do Trabalho de uma cidade à beira do rio São Francisco, chamada Juazeiro, e para pagar dívidas de uma campanha eleitoral, pois este mergulhou de cara dentro de um copo de formicida, na casa de um bispo. (TORRES, 2006, p. 183).

De seu primo Pedrinho pouco sabemos, visto que a lembrança de sua morte é o único relato sobre ele, mas de seu sogro Bonifácio sabe-se que era um homem bonachão que, assim como outros personagens suicidas do autor, também abusava do álcool. General reformado, ele despreza a patente e tem verdadeira ojeriza à ditadura militar. Antes do suicídio, ele entregara uma pasta a Totonhim, que talvez contivesse a resposta para todas as dúvidas deixadas por sua morte voluntária, e o fizera jurar que só a abriria depois de sua partida. Entretanto, Totonhim não cumpre o desejo do sogro e queima a pasta sem tomar conhecimento de seu conteúdo. Assim como sucedera a Nelo e a seu primo Pedrinho, o jovem Antão Filho não teve condições de enxergar os sinais e distinguir no sogro traços de um comportamento suicida. Embora não seja fácil perceber os fatores que podem levar uma pessoa ao suicídio e que transparecem numa mudança de comportamento, há fatores predisponentes que podem ser associados à morte voluntária.

A depressão, a dependência alcóolica e os transtornos de personalidade ou esquizofrenia, estão entre os problemas mais estritamente ligados ao autoaniquilamento, embora acontecimentos ligados à vida social também exerçam forte papel no desejo de ruptura total da existência. Nesse caso, são exemplos o rompimento amoroso ou a perda de um

emprego, que agem como fatores precipitantes (BOTEGA, 2014). Alguns dados sobre o suicídio no Brasil podem ser relacionados à obra de Antônio Torres: a maioria das vítimas é do sexo masculino, entre 15 e 35 anos ou acima de 75 anos, que ocupam uma posição econômica extrema (ricos demais ou pobres em excesso), moradores da zona urbana, desempregados, solteiros ou divorciados, migrantes. A própria casa é o cenário escolhido na maior parte das mortes voluntárias (51%) e o principal método escolhido é o enforcamento (47%). Aquelas pessoas que já tentaram o suicídio são o grupo de maior risco, tendo em vista que têm cem vezes mais chance de concretizar o ato, pois 15 a 25% delas tentaram dar fim à própria vida no ano seguinte, enquanto 10% de fato conseguirão nos dez anos subsequentes (BOTEGA *et al.*, 2006; BOTEGA, 2014).

É o que acontece com Gil, o amigo de Totonhim e protagonista do quarto livro de Antônio Torres, **Carta ao Bispo** (1979), que tenta por mais de uma vez o suicídio. Nessa obra, a temática suicida do autor chega ao ápice, dado que o romance é a descrição da agonia que antecede a morte do suicida depois de ingerir um copo de veneno, na casa do Bispo Dom Luís, onde estava hospedado. Em seu torpor suicida, Gil delira e rememora o passado, tentando compreender a sucessão de erros que o levaram ao fracasso financeiro e amoroso. A passagem que descreve o momento em que ele sucumbe à ideia do suicídio é de extrema intensidade:

Faz o sinal da cruz com o copo, encostando-o na testa e no peito e no ombro esquerdo e no ombro direito. Beija o copo. Agora está pronto.
 E de repente tudo começa a escurecer-se. É o eclipse. O dia entrando na noite por dentro da sua garganta – é uma terra opaca, feita de penumbra e dor. Agora só resta contar os minutos, se é que isto ainda lhe interessa, como quem conta gotas de orvalho. Agora é deixar-se evaporar.
 Move-se. Porém lentamente, sem pressa. O destino pode ter muitas cores, mas a travessia é a ausência de todas as cores. O mundo escurece.
 E o mundo, ou o que resta dele, ainda está debaixo dos seus pés, ali, da cozinha para o corredor, que dá para uma sala e três quartos. Ele já está na porta da cozinha e já está cansado, como se tivesse viajado muitas léguas, a pé. Para para descansar: agora é que vai começar a verdadeira caminhada. Inspira e aspira. Leva as mãos à boca. Golfa. E logo a seguir estende os braços até tocar com as mãos em cada uma das paredes do corredor. Apoia-se e avança um passo. Suas mãos vão deixando marcas nas paredes – as marcas das suas mãos. Marcas de sangue. O corredor treme. Gil está tremendo. Tremendo e se arrastando entre duas paredes que lhe escoram – duas paredes trêmulas. (TORRES, 1983, p. 14-15).

Todo o romance é construído na interposição entre as memórias de Gil e a agonia anterior à sua morte autoinfligida, pois suas dores não têm origem apenas no líquido que acabara de ingerir, elas também nascem da memória. Todavia, é também agarrado a ela que Gil ainda resiste ao efeito do veneno em seu corpo, quando então recorda sua primeira tentativa de

suicídio, em São Paulo, para onde fora, como o amigo Totonhim, já que “o trabalho estava lá. O dinheiro estava lá [...] Ele estava lá à procura de uma moça: Marília” (TORRES, 1983, p. 49). Entretanto, a solidão e a saudade o levaram à beira do precipício: “eu senti, Dom Luís, a mão de Deus pegando no meu ombro, com toda a sua força de Deus, para me arrancar da amurada do viaduto, onde eu já ia passando uma perna [...] A mesma mão que me puxou para baixo me levantou do chão” (TORRES, 1983, p. 52). Tempos depois, Gil, em seu desejo suicida, faz uma nova tentativa, desta vez fatal e preparada com todo o rigor, visto que se isolara no interior, na casa do Bispo Dom Luís, de quem era amigo, e escolhe como método o envenenamento, cujo socorro seria inviável. Como esclarece Botega,

O poder de letalidade dos métodos de suicídio deve ser contraposto à presteza de um possível resgate e à viabilidade de tratamento das pessoas que tentam se matar. No caso dos pesticidas, uma tentativa de suicídio em zona rural desprovida de serviço médico envolve maior risco de morte. O contrário ocorre em centros urbanos, quando o socorro médico pode ser feito com agilidade e qualidade. (BOTEGA, 2014, p. 233).

Antes que a morte seja consumada, Gil rememora sua busca por Marília, cujo pai o odeia por conta de uma dívida não paga. Em sua procura, chegou ao Rio de Janeiro e, nessa cidade, ironicamente, acabou por convencer um estranho a desistir do suicídio a que estava disposto, para seguir o exemplo de um amigo, em virtude da demissão que o apavora:

Bebeu a cachaça de uma talagada só. E depois disse que um colega seu, um gaúcho, um amigo, havia emborcado uma garrafa e meia de cachaça e depois se jogado na frente de uma motocicleta. [...] Ele se esbagaçou todo. Eu também vou me esbagaçar todo. Vou me jogar na frente de um carro. (TORRES, 1983, p. 103).

Em seu delírio suicida depois de envenenar-se, Gil ainda é capaz de enumerar as razões que possivelmente o levaram ao desespero, após fugir pelo mundo em busca de Marília, pois “ele ainda a amou muito, por muitos lugares, estranhas capitais, Salvador, Rio, São Paulo – Gil se depenando, até o último paletó, Gil mordendo os irmãos, Gil mordendo os amigos, Gil mordendo cachaça, lambendo a desgraça.” (TORRES, 1983, p. 11). Sem dúvida, o estopim de sua gana suicida foi o rompimento amoroso, e é com Marília que ele conversa enquanto seu sangue se esvai levando o fio de sua vida: “penso que em algum lugar, onde quer que te escondas, estarás ouvindo os meus pensamentos. Ouças: pior do que ter perdido o emprego na firma do teu pai, o emprego na Justiça do Trabalho, casa, mãe e irmã, tudo, foi ter te perdido.” (TORRES, 1983, p. 51).

Em **Carta ao Bispo**, a solidão e a desesperança parecem criar as condições necessárias ao desprezo pela vida que, sem perspectiva de melhora, deve ser abandonada sem alarde nem comisseração, como Gil o fez. Ele deixa claro, em sua carta de despedida ao bispo, que sua decisão foi tomada com a consciência em paz – “agora ele está só, tão desgraçadamente só quanto no dia em que nasceu. [...] Pura e simplesmente isto: Gil quer morrer. E vai para a morte como se fosse para o altar, levando em seus braços a rainha da boca da noite.” (TORRES, 1983, p. 8).

Se é a memória que atormenta Totonhim e aflige Gil, é ela também a matéria do quinto romance de Antônio Torres, **Adeus, velho** (1981), assim como é tema recorrente em todas as obras do autor, cujos personagens buscam, por meio dos vestígios do passado, compreender os conflitos do presente. O quinto romance narra a história de decadência de uma família sertaneja, mas não encontramos nenhum personagem suicida, embora seja possível encontrar nele a assinatura que marca a fixação temática do escritor. A frase de que me vali para nomear este capítulo: “você está falando de corda em casa de enforcado?”, está presente nessa narrativa e na maioria dos romances, como um *déjà vu* que sinaliza a inclinação do autor em tratar desse tema. **O dicionário de provérbios de Oxford** registra o surgimento em inglês dessa frase na obra **Os diálogos espanhóis** (1599), do linguista J. Minsheu, em que é possível ler o trecho “Um homem não deve fazer menção a um cabresto na casa de um homem que foi enforcado¹⁵”; a segunda aparição estaria presente no romance **Dom Quixote**, quando Sancho, ao descobrir que a amada de Dom Quixote, Dulcineia del Toboso, trata-se na verdade de Aldonza Lorenza, desfaz da escolha do amo, tratando-a com desdém, ao que é repreendido por Dom Quixote, que enumera as qualidades de sua escolhida. Sancho, conformado, responde: “— Acho que vossa mercê tem toda razão — respondeu Sancho — e que eu é que sou burro. Mas nem sei por que disse burro, pois não se fala em corda na casa de enforcado. Que venha a carta e adeus, que já vou tarde.” (CERVANTES, 2012, p. 182).

A frase surge em **Adeus, velho** na fala de Mirinho, o mais novo dos dezessete filhos do velho Godofredo, que tem por missão resgatar a irmã Virinha, que se encontra presa em Salvador, acusada de um crime que não cometeu. Ao cumprir a promessa feita ao pai de torná-la livre, ele vai até a feira, visitar Tonho, seu irmão que, de grande comerciante respeitado na cidade de Entre Rios, agora é camelô no mercado da capital baiana, depois de fugir com uma mulher casada e gastar o dinheiro de toda uma vida para não ser assassinado pelo marido traído.

¹⁵ Trecho-fonte: “A man ought not to make mention of a halter in the house of a man that was hanged”. (Speaker, 2007, p. 428)

Ele conversa com Mirinho sobre a revolta popular que surgiria como reação às injustiças sociais que são, para ele, a causa de sua derrocada nos negócios, ao que Mirinho responde:

– E na hora que alguém gritar ‘fogo’ vai ser uma carnificina, com tanta revolta entalada, não vai? Tem muita gente brincando com fogo, você não acha?
 – Brincando com os pobres, é o que acho.
 Tonho disse isso e calou-se. Sua expressão agora era séria, compenetrada.
 Mirinho pensava: – Porra, pra que fui falar em revolta? É o mesmo que falar de corda em casa de enforcado. Que rata. (TORRES, 1981, p. 96-97).

Em **Balada da infância perdida**, de 1986, sexto livro do escritor baiano, o suicídio volta a aparecer nas memórias de um homem bêbado e insone perseguido por seus fantasmas, tentando compreender sua relação com os pais, com a tia Madalena e, principalmente, com o primo Carlos Luna Gama, o Calunga, que “bebeu até morrer”. Conforme relatado pelo autor em Conferência realizada na Universidade Federal da Bahia, o romance teve origem num poema de Garcia Lorca, intitulado “Balada da pracinha”¹⁶ (TORRES, 1997).

O narrador, em sua conversa onírica com os mortos durante uma madrugada ébria, também recita Garcia Lorca e tem alucinações com caixõezinhos azuis que carregariam os corpos de pequenos sertanejos vítimas de um sertão mais árido pelas injustiças sociais do que pela inclemência do sol. Além disso, ele reflete sobre as escolhas que fez na vida e as culpas que o atormentam, sendo a maior delas a de não ter evitado que Calunga fosse vencido pela metrópole, tão diferente do sertão de origem dos dois, e pelo álcool que o levou à morte aos 40 anos. A metrópole enlouquecia o migrante que não suportava o trabalho que o massacrava, o preconceito por sua origem, além de toda a conjuntura social de medo e perseguição por conta da ditadura militar: “São Paulo: locomotiva da nação. Sete dias de viagem da Bahia até a estação do norte. Quando o trem não descarrilhava. E ela já estava preocupada com o excesso de lotação: – Mate um baiano por dia, para manter a cidade limpa.” (TORRES, 1986, p. 125). Em seu delírio alcohólico, o narrador pensa receber a visita da tia que poderia lhe contar a localização de uma botija que o deixaria rico, e é nessa passagem cômica que se pode encontrar a primeira referência à morte voluntária no romance:

Quero MONEY. US Dólar. Canadense nem pensar. Puxa, tia, nenhum entediado embaixador estrangeiro resolveu se enforcar, mas tendo antes o magnânimo cuidado de enterrar o rico bauzão em solo pátrio, bem no meu nariz? O quê? Isso de se enforcar é coisa nossa? Que droga. *Shit. Merde, alors*. Impossível não haver outras pistas. É só farejar os rastros de comprovados

¹⁶ Conferência realizada em 13 de junho de 1997.

homens de bens patricios que, ao se decretarem em estado de falência, apertaram o gatilho contra os seus próprios miolos. (TORRES, 1986, p. 81).

O primo Calunga, filho da tia Madalena, um alcóolatra, buscava, aos olhos do narrador, satisfazer no vício, seu desejo suicida, por isso o narrador julga que não se deve lamentar a sua morte – “Não esquentá, tia. Tudo o que ele queria era morrer mesmo. Finalmente conseguiu. O que a gente pode fazer? Sentir sua falta. Só isso. Nada mais” (TORRES, 1986, p. 88). Para Stengel (1980), os alcóolatras desenvolvem um pendor para a morte voluntária, praticando o que ele classifica de suicídio crônico, quando o álcool é utilizado para substituir o ato suicida padrão enquanto proporciona uma evasão da realidade. Desta forma, a taxa de suicídio em determinada comunidade tem estreita relação com o consumo do álcool, visto que os depressivos fazem uso dessa droga como estimulante, quando, na verdade, seu uso resulta num estado depressivo que pode acarretar a perda do autodomínio, motivando impulsos suicidas (STENGEL, 1980, p. 62). Para Solomon, o alcoolismo é um dos determinantes do suicídio e, se antes o problema era visto como sintoma da depressão, agora ele é encarado como coexistente e alerta:

Aproximadamente um terço de todos os suicídios e um quarto de todas as tentativas são cometidos por alcóolatras. Aqueles que tentam suicídio durante a época em que estão bebendo ou consumindo drogas são muito mais propensos a ser bem-sucedidos do que os que estão sóbrios. Quinze por cento dos alcóolatras graves se matam. Karl Menninger chamou o alcoolismo de ‘uma forma de autodestruição usada para afastar uma autodestruição ainda maior’. Para alguns, é a autodestrutibilidade que capacita a autodestruição. (SOLOMON, 2018, p. 244).

Esse tipo de suicídio indireto, cuja morte é alcançada um pouco a cada dia, é praticado por Calunga, despertando a revolta do primo, que finge indiferença. Entretanto, essa aparente indiferença cai por terra diante de seus lamentos pela morte do ente querido, cuja vida parecia destinada ao sucesso, estrela no tiro de guerra, triunfo no jornalismo, “tenente-jornalista, hem? Menino, você chegou lá. Tu és o maior.” (TORRES, 1986, p. 109). Todavia, Calunga não se deixou seduzir pelo sucesso, antes o rejeitava, faltando ao emprego, bebendo sem parar, infeliz com a rotina maçante de uma cidade que o engolia, “uma marcha diária, estúpida e vazia. Pra nada” (TORRES, 1986, p. 127).

O declínio de Calunga irrompe nas memórias do primo, sua incapacidade de se manter nos empregos, sua péssima relação com a mulher e os filhos e o seu ódio por viver na cidade grande. Suas fugas pelos bares seriam a válvula de escape de uma existência que o sufocava, afetando aqueles que o amavam:

[...] Era hora de você voltar para casa.
 Nem que fosse só para encontrar uma mulher que, à espreita atrás da porta, iria se apressar em ligar o gás do fogão, ao pressentir os seus passos trôpegos. A mulher que se jogaria no chão, numa insincera tentativa de suicídio. [...] Por que você não gostava de ir pra casa? Por que você detestava o seu trabalho? (TORRES, 1986, p. 135).

Calunga resolve decretar greve em protesto contra tudo que o revolta e, trancado em casa, bebe sem parar, até que recebe uma ligação do primo que procura entender essa decisão, visto que, segundo a lei, as greves estavam proibidas, ainda mais quando declaradas por um único cidadão. Por que estaria Calunga entrando em greve? Contra quem lutava? “Contra esse tal de Brasil Grande, contra todas as sacanagens que estão rolando por aí. Contra o progresso. Contra a Segurança Nacional. Contra a ditadura. Contra os ladrões. Só dá ladrão nessa merda. Contra os milicos.” (TORRES, 1986, p. 138).

Essa negação da realidade que o circundava levou Calunga ao desespero. Por isso, num último impulso para salvá-lo, o primo sugere tratamento psiquiátrico, mas Calunga se nega: “não sacaneia. Não me venha com essa de psicanalista. Conheci um sujeito que se meteu nessa e sabe o que aconteceu? Acabou se atirando por uma janela de um décimo andar. Foi horrível” (TORRES, 1986, p. 146). O alcoolismo lhe causa cegueira e dificuldade de locomoção, então Calunga resolve finalmente voltar ao sertão e viver com a mãe, a tia Madalena, mas já é tarde e sua saúde se deteriora, levando-o à morte.

Num gesto de despedida, o narrador, em seu sono delirante, dedica ao primo o poema *Pais*, de Alexandre O’Neill, cujos versos também falam de suicídio: “Só no tempo que os suicidas / como os animais falavam/ valia a pena desiludir.” (TORRES, 1986, p. 152). E assim ele encerra sua noite ébria, regada a álcool, memória e culpa. O poeta surrealista português Alexandre O’Neill (1924-1986) é sempre reverenciado por Antônio Torres em suas entrevistas e presença constante em suas obras, nas quais é possível encontrar trechos de sua poesia. Além disso, é tema de uma das crônicas publicadas no livro **Sobre Pessoas** (2007), em que o escritor baiano retrata a profunda amizade entre os dois, nascida no período em que o brasileiro morou em Portugal. O apoio oferecido por O’Neill foi imprescindível ao desenvolvimento da escrita torreana, como relata o autor na crônica “Relações transatlânticas”, na qual se lê: “foi na casa de Alexandre O’Neill que o brasileiro encontrou guarida, ao ficar desempregado em Lisboa – e por quatro meses! –, sendo assim recebido, à Rua da Saudade, 23: – Não precisas de emprego, mas escrever. Vou te tratar a pão e água, para que escrevas.” (TORRES, 2007a, p. 41).

A história de dois amigos é também o enredo do romance seguinte de Antônio Torres, **Um táxi para Viena d'Áustria**, de 1991. Mas ao contrário do livro anterior, nesse não há lamentos pela morte da pessoa querida, mas a fuga depois de seu assassinato. O publicitário Watson Rosavelti Campos é o protagonista que, logo após matar o amigo escritor J. G. Cabral, o Cabralzinho, entra num táxi tentando escapar do flagrante, mas acaba preso num engarrafamento. Ali, ao som de Mozart, começa uma viagem interior, carregada de lembranças e alucinações, para encarar a si mesmo, agora um assassino - embora acredite ter apenas cumprido um dever, “sinceramente, achei que você só não tinha se matado ainda por pura preguiça. Ou por falta de iniciativa. Apenas fiz o serviço. Foi ou não foi um grande favor?” (TORRES, 2002, p. 61).

Em seus delírios dentro do táxi, Watson enxerga uma parede branca que toma o espaço ao seu redor, mudando de tamanho enquanto o acompanha para todos os lugares, interpondo-se entre ele e as pessoas. A fim de transpô-la, ele tenta um salto infrutífero, apega-se então a orações, mas sem a fé necessária, até chegar ao pensamento extremo: “Quebrar a cara nela: suicídio” (TORRES, 2002, p. 126). Pensa em seu trabalho como publicitário, quando ainda realizava projetos que, para ele, valiam a pena. Um exemplo foi o anúncio criado para a Varig da Suécia, no qual se via uma linda morena e a legenda “Talvez o que você precise é mudar de povo”, justificando que isso poderia atenuar o índice de suicídios naquele país. Essa falácia de que a Suécia seria um país propício ao suicídio, detentor de uma alarmante taxa de mortes voluntárias, é comentada por Alvarez (1999). Segundo ele, o mito se deve ao ex-presidente americano Eisenhower, que, ao criticar o que para ele seria um excesso de benefícios sociais garantidos pelo governo sueco, alega que tais investimentos não fizeram despencar a taxa de suicídios que se mantinha alta. Entretanto, tal afirmação é inverídica, pois o país ocupa o nono lugar na tabela de suicídios apresentada pela OMS e, além disso, apresenta uma taxa de suicídio que não sofre alterações desde 1910.

O desemprego, que tornou Watson um homem desocupado, digno da piedade dos vizinhos, é um fantasma que o assombra, e ele reflete sobre as saídas possíveis a estes aborrecimentos:

Atirar-se pela janela.
 Aí via a cena, ele despencando, de andar em andar, já sem tempo nem de dar um oi para a vizinhança. Só de pensar, quase desmaiava.
 Melhor, talvez: um tiro no peito.
 Mas não tinha um revólver. E desmaiaria antes, só de pegar na arma.
 Outro jeito seria cortar os pulsos.
 Aí não. Todo aquele sangue escorrendo. (TORRES, 2002, p. 181-182).

Watson, ao contrário dos personagens suicidas dos demais romances do escritor, não leva a cabo a autodestruição; na verdade, parece mesmo desdenhar dessa possibilidade, como a contar uma piada de mau gosto, e termina seus devaneios suicidas com uma cínica resolução: “O melhor mesmo é ir para a praia” (TORRES, 2002, p. 182). Não há, na obra, nenhum registro de suicídio, mas suas referências são encontradas, como uma marca da escrita do autor. Entretanto, se existem apenas irônicas passagens sobre esse termo no romance, há nele um simbolismo que tem sua origem no sonho que levou Antônio Torres a escrever esse livro, um sonho no qual o escritor matava um amigo, cujo significado é explicado pelo próprio romancista em entrevista cedida a Raquel Queiroz, em 2005:

Tem mais elementos aí, mais uma pista. Não se esqueça que era um publicitário que matava um escritor, e que eu era publicitário e escritor. E, o sonho me apavorou também por isso, era como se o publicitário estivesse matando o escritor. De alguma maneira, era eu me matando. Era um lado meu que estava me matando. Mas, com o correr da história, esse processo foi interessante, porque o que acabou foi o escritor quem matou o publicitário [...] aí, escrevi o livro pra me afirmar como escritor. A criação do romance foi a afirmação do escritor sobre o publicitário. (TORRES, 2005).

Dos onze romances do escritor, apenas dois não fazem referência alguma ao suicídio, são eles **Meu querido Canibal** (2000) e **O Nobre Sequestrador** (2003), ambos romances históricos que tratam da biografia do Rio de Janeiro, que, segundo Antônio Torres, teria a mais bela história da América Latina. Todavia, essa espécie de estética do suicídio não se esgota nos livros anteriormente citados; é possível observá-la em dois contos do autor. O primeiro, “Segundo Nego do Roseno”, foi publicado no livro **Meninos eu conto** (1999), e narra a história de um menino que, depois de comprar uma camisa com o dinheiro que ganhara do padre por seu trabalho como coroinha, teme a reação do pai com esse gasto desnecessário. Como esperado, o pai o recrimina e o obriga a devolver a camisa. Envergonhado, ele vai à cidade tentando desfazer o negócio, mas, sem sucesso, volta para casa atormentado,

como no dia em que Neguinho se jogou no tanque velho e morreu afogado, para se vingar de um tapa que levara do pai. Em seus sonhos, o menino via Neguinho se debatendo e espumando no chão, com os olhos arregalados, como se estivesse lhe pedindo socorro. Essa cena iria se repetir noite a fio, por mais que o menino rezasse pela alma de Neguinho. Só muito depois, quando a camisa já estava rasgada e não servia mais para nada, foi que ele deu o caso por encerrado. (TORRES, 2003, p. 24)

O segundo conto foi publicado sozinho num pequeno fotolivro intitulado **Do Palácio do Catete à venda de Josias Cardoso** (2007b), e tem a mesma ambientação do anterior, a

venda de Josias Cardoso, no Junco, onde o menino Antônio Torres recebeu a notícia do suicídio do presidente Getúlio Vargas. Naquele espaço, testemunhou a estupefação de um povo temente ao comunismo que, segundo eles, seria instaurado no país, e receava mais ainda o suicídio, pois “ali, qualquer menino ou menina com um mínimo de entendimento sabia o quanto um suicida podia perturbar o sono dos vivos.” (TORRES, 2007b, n.p.).

Neste último conto, o escritor baiano, assim como na maior parte de seus romances, escreve em primeira pessoa. Contudo, se no conto ele assume tratar-se do menino Antônio Torres, que, ainda criança, descobriu o tabu que envolve a morte voluntária, nos demais livros ele afirma tratar-se de literatura recheada de histórias pessoais imbuídas de ficção.

O mais recente livro do autor, **Querida Cidade** (2021), retoma a temática do migrante nordestino rumo à cidade grande e os conflitos que giram em torno dessa diáspora. O suicídio aparece nessa obra em dois momentos, primeiro numa referência à morte de Getúlio Vargas, já explorada no fotolivro **Do Palácio do Catete à venda de Josias Cardoso** (2007), depois na história do delegado de um pequeno lugarejo do sertão que, tomado pelo ciúme, envenenado pela língua do povo, mata um de seus soldados, a própria mulher e depois se mata, causando grande comoção no povoado e desespero no soldado que restara, incapaz de tomar alguma decisão sobre o caso, uma vez que

A sua alçada como servidor da lei se limitava a prender ladrão de galinha, tirar corda de pescoço de enforcado e averiguar os demais casos de tresloucados gestos, dar um chega pra lá em bêbado que se metia a valentão, apartar briga, botar ordem nas arruaças. Desde que fora transferido para a delegacia daquela longínqua praça, há coisa de uns dois anos, não tivera de encarar crime de morte algum. Muito menos tão pavoroso como aquele, seguido de suicídio. (TORRES, 2021, p. 191).

É possível ainda observar nesse último romance a reiterada frase que marca sua literatura: “era como falar de corda em casa de enforcado” (TORRES, 2021, p. 65). Destarte, é possível perceber, na obra do escritor baiano, uma fixação temática da qual podemos inferir algumas características: narrativas amparadas em elementos biográficos do autor, principalmente nas memórias dos personagens suicidas; uma evidente relação entre espaço e suicídio, visto que seus personagens fragmentados são fruto de um universo em desequilíbrio; a culpa que atormenta seus personagens e da qual eles procuram a origem. No quadro a seguir é possível observar a grande quantidade de tentativas malogradas e mortes voluntárias

concretizadas que permeiam sua obra, seja dos personagens suicidas, seja como parte das memórias que compõem suas narrativas, ou mesmo em suas anedotas carregadas de ironia.

Quadro 1 – Uma coleção de suicidas

ROMANCE	PERSONAGEM	MÉTODO DE SUICÍDIO
1. Um cão uivando para a lua (1972)	Homem no viaduto	Saltar do viaduto
	Guarda	Saltar do viaduto
	Sargento	Envenenamento
	Filha da dona da pensão	Atear fogo ao próprio corpo
	Moça da pensão	Overdose de barbitúricos
	Joaquim Pires	Tiro de revólver
	Amigo de T.	Cortar os pulsos
2. Os homens dos pés redondos (1973)	Júnior	Método não esclarecido
3. Essa Terra (1976)	Nelo	Enforcamento
	Primo de Nelo	Enforcamento
	Tio de Nelo	Envenenamento
4. Carta ao Bispo (1979)	Gil	Saltar de um viaduto Envenenamento
	Desconhecido 1	Jogar-se na frente de uma motocicleta
	Desconhecido 2	Jogar-se na frente de um carro
5. Balada da infância perdida (1986)	Homens de bens	Tiro de revólver
	Calunga	Alcoolismo
	Mulher de Calunga	Intoxicação por gás
	Desconhecido	Atirar-se pela janela
6. Um táxi para Viena D'Áustria (1991)	Watson	Atirar-se pela janela Tiro no peito Cortar os pulsos
	Nelo	Envenenamento
	8. Pelo fundo da agulha (2006)	Primo Pedrinho
Sogro de Totonhim		Tiro de revólver
Gil		Envenenamento

9. Querida cidade (2021)	Getúlio Vargas	Tiro de revólver
	Delegado	Tiro de revólver
LIVRO DE CONTOS	PERSONAGEM	MÉTODO DE SUICÍDIO
1. Meninos eu conto (1999)	Neguinho	Afogamento
FOTOLIVRO	PERSONAGEM	MÉTODO DE SUICÍDIO
1. Do Palácio do Catete à venda de Josias Cardoso (2007)	Getúlio Vargas	Tiro de revólver

Fonte: Elaboração própria.

A presença constante do suicídio na obra do autor baiano se ampara não apenas em suas histórias autobiográficas, mas também nas influências literárias que marcam seus romances. Por isso, trato a seguir dos autores que irrompem em suas narrativas, muitos dos quais, se não trataram diretamente do tema, escolheram a morte pelas próprias mãos.

1.3 VOZES LÍTERO-SUICIDAS

Nos nove romances de Antônio Torres em que o suicídio se faz presente é possível encontrar referências a escritores que têm o suicídio por tema de sua literatura ou que, de fato, cometeram suicídio. Essa intertextualidade também abarca o campo da filosofia, visto que a literatura é apenas uma parte de suas referências. Na obra do romancista baiano, é evidente a marca da filosofia do absurdo de Albert Camus, segundo a qual nossa existência é desprovida de significado e as questões teológicas, metafísicas ou científicas são incapazes de oferecer alento para tal situação. Assim,

Camus assume a posição cética de que o mundo natural, o universo e o empreendimento humano permanecem em silêncio sobre qualquer propósito. Como a própria existência não tem significado, devemos aprender a suportar um vazio irresolúvel. Essa situação paradoxal, então, entre o nosso impulso de fazer perguntas fundamentais e a impossibilidade de obter qualquer resposta adequada, é o que Camus chama de absurdo. A filosofia do absurdo de Camus explora as consequências decorrentes desse paradoxo básico.¹⁷ (ARONSON, 2011, n.p., tradução nossa).

¹⁷ Texto-fonte: “Camus takes the skeptical position that the natural world, the universe, and the human enterprise remain silent about any such purpose. Since existence itself has no meaning, we must learn to bear an irresolvable emptiness. This paradoxical situation, then, between our impulse to ask ultimate questions and the impossibility of achieving any adequate answer, is what Camus calls *the absurd*. Camus’s philosophy of the absurd explores the consequences arising from this basic paradox.”¹⁷ (ARONSON, 2011, n.p.).

Um dos resultados dessa situação paradoxal comentada por Aronson é o surgimento do sentimento de estrangeiro. Concretizada literariamente por meio do romance que Camus decidiu intitular, justamente, **O estrangeiro**, essa sensação de não pertencimento também é trabalhada no ensaio **O mito de Sísifo**, em termos de uma incompreensibilidade do mundo que se traduz em “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário.” (CAMUS, 2018a, p. 20). Dessa forma, o indivíduo que percebe o absurdo passa a se sentir um estrangeiro, mesmo estando em sua própria terra, mesmo entre as pessoas que conhece, uma vez que nada mais lhe parece familiar. Na obra de Antônio Torres, esse processo é ainda mais literal, já que o trânsito por diferentes espaços contribui para fazer brotar o absurdo. Os personagens do autor baiano são homens deslocados, não se reconhecem na metrópole onde se instalam depois de deixar o sertão, e essa condição de estrangeiros os leva a questionar o sentido de uma existência absurda. A partir dessa reflexão sobre si mesmos, alguns irão sucumbir, encontrando no suicídio a única resposta possível, mas há aqueles em que a consciência da privação de sentido do mundo dispara não o desespero, mas a revolta.

A intertextualidade presente nas obras pode ser observada na constante retomada de alguns nomes da literatura mundial que corroboram a visão pessimista dos protagonistas da literatura torreana. Assim, Hemingway serve de modelo a alguns desses personagens, como A. em **Um cão uivando para a lua**, que pensa nele até quando procura um estímulo à sobrevivência: “o homem pode ser destruído, mas não vencido. Interessante, o cara que disse isso acabou dando um tiro nos cornos. Se chamava Ernest Hemingway.” (TORRES, 1982, p. 26). A consciência frente ao absurdo em que está inserido leva A. a refletir sobre a época trágica na qual vive, ironicamente igual a todas as outras, já que “tudo se repete. Muitos homens, os que vieram muito antes de John Lennon, pensaram o mesmo a respeito de seu tempo.” (TORRES, 1982, p. 72); e enumera então essas criaturas iluminadas que, incapazes de encontrar um sentido pelo qual valesse a pena viver, seguiram o caminho da destruição, alguns através do abuso do álcool, como Ring Lardner, Fitzgerald e Faulkner, outros por meios mais violentos, escolhendo o suicídio:

[...] Maiakovski, Hemingway, Essenin e os que não estou me lembrando agora, assim de cabeça. Nossos primos d’além mar, que se desgraçaram no bagaço, Fernando Pessoa (esse coitado, se sufocou numa pia, durante um acesso de tosse), Mario de Sá Carneiro, Camilo Castelo Branco, que eu nunca li, mas sei que foi um sujeito genial, pelo menos enquanto rebelde. (TORRES, 1982, p. 72).

As relações literárias se estabelecem também em **Pelo fundo da agulha**, no fim da trilogia que narra a história de Totonhim. Com o suicídio do sogro, ele faz a contabilidade dos suicidas em sua vida e procura as razões do ato cometido pelo general Bonifácio, quando então rememora o início de **O mito de Sísifo**, de Albert Camus: “há muitas causas para um suicídio e, de um modo geral, as mais aparentes não têm sido as eficazes... Aquilo que provoca a crise é quase sempre incontrolável.” (TORRES, 2006, p. 182). É incontestável a forte presença da obra do filósofo argelino nos romances do escritor baiano.

Totonhim, em seu quarto, reencontra a mãe através da memória e teme o pior, agora que já não há mais nada que o prenda à metrópole e nada que o ligue ao sertão. Em sonho, dona Maria surge, temendo que o filho siga o caminho aberto por Nelo, seu filho mais velho, ou por Pedrinho, seu sobrinho, além dos demais suicidas que assombram as lembranças do sertanejo. Por isso, resolve levá-lo a uma zona desconhecida pelos mortais, o vale dos suicidas, um lugar que remete à **Divina Comédia**, de Dante Alighieri. Em sua travessia junto a Virgílio por um inferno dividido em nove círculos que guardam as almas dos pecadores, atribuindo-lhes castigos coerentes com os pecados cometidos em vida, Dante nos apresenta o sétimo círculo onde se encontram, divididos em três vales, aqueles que praticaram atos violentos. O primeiro recebe aqueles que praticaram violência contra outrem, os homicidas; o segundo, aqueles que praticaram atos violentos contra si mesmos, os suicidas; e o terceiro, aqueles que praticaram violência contra Deus. No vale dos suicidas, as almas são transformadas em árvores secas que sofrem a violência constante de Harpias que lhes arranham os galhos:

Era das grãs Harpias pátria dina,
 Aquelas que de Strófade os Troianos baniram,
 desvendando-lhes a sina
 [...]
 Um ramo então colhi, a mão erguendo,
 A árvore vizinha, que desperta,
 Gritou-me: ‘Olha o que fazes me ofendendo!’
 [...]
 Os corpos reaveremos, certo, um dia,
 Mas sem neles nos pormos, que a ninguém
 Manter o que desfez o céu confia.
 (DANTE, 1976, p. 160 -162)

Desta forma, como dito anteriormente, seus corpos nunca lhes serão restituídos, nem no dia do Juízo final, visto que praticaram violência contra si mesmos. Além disso, estando essas almas no inferno, jamais daí poderão sair, sofrendo assim a danação eterna. Em **Pelo fundo da agulha**, a descrição do vale dos suicidas é tão aterrorizante quanto a de Dante:

O que antes teria sido pasto, vegetação, flora, fauna, uma natureza viva, enfim, transformara-se em um desértico campo de concentração, no qual a escória do mundo dos mortos fora confinada, em eterno suplício e horror, até o esgotamento total de suas súplicas, choro, confissões de arrependimento, gritos, rogos de clemência a um Deus que a condenara ao martírio num continente subterrâneo, sem ventos, claridade, beleza, esperança, paz, consolo. Esqueletos moviam-se em desesperadas tentativas para alcançar as bocas das cavernas. Mais que depressa capatazes infernais os seguravam. Senhor Deus, misericórdia. (TORRES, 2006, p. 212).

Foi a esse cenário de horror que Totonhim foi guiado pela mãe, buscando convencê-lo a desistir do suicídio com o qual flertara durante toda a existência, assistindo a modelos ao longo da vida e que, agora, aposentado, parecia ser-lhe uma opção coerente. Mas, antes dessa viagem pelos vales infernais, o protagonista da Trilogia do suicídio já se vira cogitar a morte voluntária diversas vezes ao longo de sua narrativa memorialística, e outro literato o tem perseguido, sob a forma de um verso que martela em sua consciência sem parar: “Hoje tocarei a flauta da minha coluna vertebral”. Esses versos fazem pairar sobre Totonhim a sombra suicida de Vladimir Maiakóvski, de quem ele conta a biografia em meio às histórias da própria vida, desde as habilidades artísticas, a filiação ao partido Bolchevique, até a paixão pela mulher de seu editor e como isso lhe resultou num “inferno no peito”. O poeta russo, “encurralado entre o derradeiro amor do mundo, ardente como o rubor de um tísico e suas decepções utópicas, achou que a única saída estava no cano de uma pistola” (TORRES, 2006, p. 48).

“A flauta vértebra”, poema citado por Totonhim, apresenta o suicídio como saída para uma existência tortuosa: “frequentemente me indago:/talvez fosse melhor/dar à minha vida/o ponto final de um balaço./Todavia/ hoje/ dou meu concerto de despedida”. Ao mesmo tempo, suplica a piedade a um Deus que parece indiferente a tamanho sofrimento: “Se é verdade que tu existes,/Senhor,/Senhor Deus,/se és tu que teces o manto das estrelas,/se este sofrimento/cada dia maior,/se este martírio/por ti me foi enviado,/Senhor,/põe-me então as cadeias de condenado./Aguarda minha visita./Serei pontual” (MAIAKÓVSKI, 2006). Por sua vez, Totonhim teme pelo pior: “Maiakóvski de novo. A lembrança perigosa. Afastem de mim esse fantasma.” (TORRES, 2006, p. 64).

Assim como Totonhim, A., de **Um cão uivando para a lua**, também flerta com a possibilidade de ceder à morte voluntária; contudo, escolhe manter-se vivo, embora indiferente aos apelos de um mundo que espera dele um comportamento classificado como normal. Mesmo depois de deixar o sanatório onde esteve internado, A. continua um estranho ao mundo exterior, como o protagonista do romance **O estrangeiro**, de Camus, originalmente publicado em 1942.

Nesse romance, conhecemos a história de Meursault, um homem indiferente ao mundo que o cerca e que, após receber a notícia da morte da mãe, comparece ao velório, num asilo. Lá, incomoda-o o ambiente e em razão disso mostra-se incapaz de seguir o rito fúnebre, despertando a desconfiança dos presentes. A própria reação inicial do personagem ao receber a notícia destoa do padrão social de dor e sofrimento que se espera de um filho em tais circunstâncias: “hoje, a mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe falecida: Enterro amanhã. Sentidos pêsames.’ Isto não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem. O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros.” (CAMUS, 1999, p. 6). Aqui, voltamos a A. ao receber a notícia da morte de Lila:

Minha mulher não é mais minha mulher. Me deu o fora, depois morreu num acidente de automóvel. Para ser mais preciso: no banco traseiro de um táxi. Não fui ao seu enterro, porque estava dormindo, dormindo, dormindo. Vagando pelas escumas de priscas eras. Quando acordei ela já tinha tomado os rumos do sem-fim, foi o que me disseram, por telefone. Não fiquei triste, nem alegre. (TORRES, 1982, p. 99).

Essa insensibilidade é visível em Meursault, que, voltando a Argel, onde vive, vai à praia com seu vizinho Raymond e Marie, com quem desenvolve um relacionamento apático, e lá, durante o passeio, acaba por assassinar um árabe com quem Raymond tivera uma briga. Por consequência, é preso, julgado e condenado à morte. Na cena do assassinato, transcrita abaixo, não é possível verificar motivações como vingança ou xenofobia, mas tampouco se trata de um equívoco ou acidente. Meursault parece explicar o crime mais como consequência direta de efeitos climáticos sobre seu corpo do que a partir de sentimentos. Ele menciona o calor, o “sopro espesso e fervente” vindo do mar e o sol forte, cuja luz, misturada a seu suor, dificultava sua visão:

Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. (CAMUS, 2019, p. 64).

Mesmo diante de todo esse desenrolar de tragédias pessoais, o protagonista de Camus se mantém indiferente, como a aceitar o inevitável destino sobre o qual nada poderia fazer. Em sua cela, Meursault, frente à condenação à morte, pode refletir acerca do absurdo com maior lucidez, bem como Watson Rosavelti, em **Um táxi para Viena d'Áustria**, que inexplicavelmente assassina o amigo J. G. Cabral, com o qual não mantinha contato há várias décadas:

Levantou a camiseta. Com força. Com fúria.
 E disse olhe essa barriga, ela fala por mim.
 Juro que vi e ouvi. A barriga inchadona dele falou.
 Começou baixinho e foi num crescendo dói, dói, dói, dói, DÓI.
 Não aguentei. Apertei o gatilho. Pois não é que a Pistolet Central Brezilien tinha bala?
 Pau. Um tiro bem no centro da barriga falante.
 E vi sua cara estatelar-se e eu disse aguente firme, daqui a pouco você não sentirá mais dor nem horror. Será o alívio eterno.
 E antes que ele estrebuchasse no chão, mandei o outro balaço. E como ele já ia caindo devo ter errado a mira _ era na barriga que eu queria acertar de novo.
 Mas a segunda bala parece que pegou bem perto do seu coração, porque ele não demorou muito tempo para acabar de morrer. (TORRES, 2002, p. 217).

Meursault, A. e Watson partilham do mesmo sentimento de indiferença que nasce do “confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2018^a, p. 21). São homens exilados, descrentes de um reino dos céus que os possa acolher e pouco interessados acerca do amanhã. A sucessão de tragédias que se abate sobre ambos, Meursault e Watson, a morte da mãe, o assassinato do árabe, a prisão e condenação à morte do primeiro, o desemprego, o assassinato de Cabral e a fuga malograda no caso do segundo, não alteram o comportamento vazio de emoções que caracteriza ambos e espanta aqueles que com eles convivem. Na verdade, esse é o real motivo da condenação de Meursault: sua incapacidade de seguir as regras sociais, ao passo que demonstra total desdém frente àquilo que espanta os demais, uma vez que

O sentimento do absurdo, quando dele se pretende, em primeiro lugar, tirar uma regra de ação, torna o crime de morte pelo menos indiferente e, por conseguinte, possível. Se não se acredita em nada, se nada faz sentido e se não podemos afirmar nenhum valor, tudo é possível e nada tem importância. Não há pró nem contra, o assassino não está certo nem errado. (CAMUS, 2018^b, p. 15-16).

Em o **Mito de Sísifo**, Camus observa que “o contrário do suicida é, precisamente, o condenado à morte” (CAMUS, 2018^a, p. 68). Mas, ainda que as reflexões acima tenham por objetivo aproximar personagens torreadas do assassino condenado à morte, o absurdo segue

sendo o mesmo, seja diante daqueles que têm data e hora marcada para morrer contra sua própria vontade, seja diante do suicida. É esse mesmo absurdo que perturba Nelo e Gil, personagens de **Essa Terra e Carta ao Bispo**, bem como Calunga, de **Balada da Infância Perdida** que, confrontados com a falta de sentido do mundo, sentem-se desamparados, vítimas de um “sentimento incalculável que priva o espírito do sono necessário à vida” (CAMUS, 2018a, p. 20) e que termina por levá-los ao suicídio. É esse o dilema que cerca o escritor Alves, um dos muitos personagens que compõem a trama de **Os homens dos pés redondos**, que parafraseia Camus em suas reflexões: “Estava me lembrando de outro amigo que uma vez me perguntou: “– Você nunca pensou em se matar?” e da minha resposta: “Se você um dia descobrir um único sujeito que nunca tenha pensado nisso, dê a ele os meus sinceros parabéns.””¹⁸ (TORRES, 1973, p. 84).

O mal-estar advindo da constatação desse hiato que separa o homem do mundo causa espanto e esse assombro é o princípio de uma tomada de consciência que leva homens como Calunga e Gil a recusarem o *status quo*. Eles tentam, portanto, fugir dessa existência irracional que os transforma em condenados como Sísifo a rolar uma pedra montanha acima, sem perspectiva de redenção, uma vez que,

Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o ‘por quê’ e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. ‘Começa’, isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. (CAMUS, 2018a, p. 27).

Na compreensão de que “o mundo é denso”, um ambiente hostil e sem fundamento ou horizonte de futuro, Gil e Calunga questionam as convenções sociais que regem o trabalho, nessa “lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2018a, p. 27) que os torna seres estranhos, estrangeiros incompreendidos que agora enxergam com clareza a aridez de um mundo cujas cobranças sociais se tornaram vazias, sem fundamento. Calunga reage à pergunta do primo sobre ficar cansado de não trabalhar, ou sentir-se culpado de não ser igual aos demais moradores da metrópole onde o trabalho é o *slogan* mais recorrente:

Acorda cedo todo dia, corre pro trabalho, e aí trabalha, trabalha, trabalha. Pra quê? [...] Faz sentido essa caravana que você vê, um bando de fanáticos

¹⁸ Conforme as palavras literais de Camus (2018a, p. 20), “todos os homens sadios já pensaram no seu próprio suicídio”.

entupindo as ruas, se engarrafando, se atropelando, se matando só por causa de dinheiro? É uma marcha diária, estúpida e vazia. Pra nada. [...] Você ri na minha cara. Claro. Você faz parte do coro dos contentes, da ignorância satisfeita. Só porque tem um empreguinho de merda, um salarizinho medíocre e uma namoradinha bonitinha e burguesinha? Era tudo o que você queria, era? Você não passa de um homem medíocre. Isso mesmo. Um medíocre. (TORRES, 1986, p. 126-127).

Resposta parecida foi dada por Gil à própria mãe, indiferente à preocupação ou desprezo dos irmãos que o viam como um fracassado porque se recusara a seguir o destino dos demais, numa existência degradante em busca de dinheiro. Essa tomada de consciência sobre a estranheza do mundo os leva a enfrentarem a questão: viver no absurdo ou suicidar-se? Valer-se da razão como arma frente à irracionalidade de tudo ou ceder à morte que destruiria o absurdo? Calunga e Gil, à sua maneira, resolveram o absurdo, bem como Nelo, visto que “morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento.” (CAMUS, 2018a, p. 20).

Entretanto, Camus esclarece a necessidade de viver a experiência absurda, encarando sua existência sombria e sem esperança, sempre à sombra da possibilidade do suicídio, mas tentando recusá-lo: “À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo. Ele o arrasta para a própria morte. Mas eu sei que, para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido. Recusa o suicídio na medida em que é ao mesmo tempo consciência e recusa da morte.” (CAMUS, 2018a, p. 68). É o que faz Totonhim, o protagonista de **Essa Terra**, assim como A. e T., de **Um cão uivando para a lua**, que encontram a autonomia definitiva na inexistência do eterno: “O absurdo me esclarece o seguinte ponto: não há amanhã. Esta é, a partir de então, a razão de minha liberdade profunda.” (CAMUS, 2018a, p. 72). Como Sísifo condenado a rolar sua pedra, eles seguiam um destino mecânico que, no entanto, caiu por terra no momento em que se tornaram conscientes do absurdo, dado que, “Viver é fazer viver o absurdo. Fazê-lo viver é, antes de tudo, contemplá-lo”. (CAMUS, 2018a, p. 68).

Assim, em sua filosofia, Camus defende que o divórcio entre o homem e o mundo que caracteriza o absurdo não necessariamente deve acabar em suicídio. No entanto, deve conduzir a um esclarecimento a respeito dessa condição que geraria a revolta, uma revolta que defende a vida e que leva o homem, vítima de um universo privado de sentido, a manter o “confronto desesperado entre a interrogação humana e o silêncio do mundo” (CAMUS, 2018a, p. 42). Isso ocorreria de modo tal a gerar uma potência fundada na liberdade e carregada de beleza, visto que, “para um homem sem antolhos não há espetáculo mais belo que o da inteligência às voltas

com uma realidade que o supera. O espetáculo do orgulho humano é inigualável.” (CAMUS, 2018a, p. 69).

Desta forma, A. responde ao questionário imputado pelo médico “Bom, meu caro, tenho uma pergunta a fazer: O que vem a ser um homem revoltado? – Aquele que sabe dizer não. Primeiro li isso num livro, depois a vida me ensinou que era isso mesmo”. (TORRES, 1982, p. 123). Essa negação de um horizonte de sentido possível é a matriz da liberdade de A., que abandona o sanatório para voltar à sociedade consciente da impossibilidade de ser livre, como Sísifo,

regressando para sua rocha, contempla essa sequência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola. (CAMUS, 2018a, p. 141).

É o absurdo com o qual se depara em consequência do suicídio de Nelo que faz de Totonhim um homem revoltado: um pai desolado, uma mãe louca e a falta de perspectivas inauguram a sua consciência. Para ele, já não havia nada a perder: “comecei a me sentir perdido, desamparado, sozinho. Tudo o que me restava era um imenso absurdo. Mamãe absurdo. Papai absurdo. Eu absurdo. ‘Vives por um fio de puro acaso’. E te sentes filho desse acaso. A revolta, outra vez e como sempre, mas agora maior, mais perigosa” (TORRES, 1998, p. 110).

Como um homem revoltado, Antão Filho parte do Junco e rejeita o suicídio aceitando uma existência sem sentido, ao contrário de seu amigo Gil, seu primo Pedrinho ou seu sogro Bonzo. Embora ao aposentar-se, novamente sozinho como no dia da morte de Nelo, tem mais uma vez que perguntar a si mesmo: vale a pena continuar ou é preferível adentrar o vale dos suicidas e rever antigas figuras que atormentam a sua memória? Esse é o verdadeiro dilema do pensamento revoltado:

Para existir, o homem deve revoltar-se, mas sua revolta deve respeitar o limite que ela descobre em si próprio e no qual os homens, ao se unirem, começam a existir. O pensamento revoltado não pode, portanto, privar-se da memória: ele é uma tensão perpétua. Ao segui-lo em suas obras e nos seus atos, teremos que dizer, a cada vez, se ele continua fiel à sua nobreza primeira ou se, por cansaço e loucura, esquece-a, pelo contrário, em uma embriaguez de tirania ou de servidão. (CAMUS, 2018b, p. 38)

Cientes do absurdo, os personagens de Antônio Torres precisam escolher entre diferentes veredas, assassinato e suicídio são caminhos possíveis. Seguindo o primeiro, encontramos Watson, que estranhamente se manteve indiferente depois de provocar a morte de Cabral, seu velho amigo. Trilhando o segundo caminho, nos deparamos com Nelo, Pedrinho,

Gil, Bonzo e outros mais que não conseguiram sustentar o peso de uma realidade que não pode ser embasada na razão. Não obstante, há uma terceira via defendida por Camus, em **O homem revoltado** (1951). Nessa, o homem rejeita assassinato e suicídio e enfrenta seus demônios, encarando a liberdade só manifesta num mundo embasado na consciência:

A conclusão última do raciocínio absurdo é, na verdade, a rejeição do suicídio e a manutenção desse confronto desesperado entre a interrogação humana e o silêncio do mundo. O suicídio significaria o fim desse confronto. [...] Não se pode dar uma coerência ao assassinato, se a recusamos ao suicídio. A mente imbuída da ideia de absurdo admite, sem dúvida, o crime por fatalidade; mas não saberia aceitar o crime por raciocínio. Diante do confronto, assassinato e suicídio são a mesma coisa: ou se aceitam ambos ou se rejeitam ambos. (CAMUS, 2011, p. 17)

Rejeitando a ambos e abraçando o absurdo, Totonhim, na velhice, ainda faz um balanço dos suicidas de sua vida, tentando compreender o que leva um homem à autodestruição. Mas não se curva ao silêncio do universo; antes, o aceita, livre das culpas que o atormentaram no passado, e segue adiante como um homem revoltado, ainda refém de suas memórias. Nestas recordações se destacam as figuras familiares, aqueles com os quais conviveu e com os quais compartilha um passado em comum, mas além das pessoas, suas lembranças guardam lugares que dão sentido a sua existência, como um mapa de sua constituição identitária. Destes espaços de recordação, o Junco é aquele onde mora seu afeto e sua genealogia e é também o território natal de seu criador. No capítulo a seguir discuto as memórias d'Essa terra que compõem o mosaico de lembranças não apenas de Totonhim, mas de grande parte dos personagens torreanos, cujas raízes estão cravadas no sertão.

CAPÍTULO II
É A MEMÓRIA, E NÃO A DOR, QUE FAZ VOCÊ SE LEMBRAR DE RUAS
SELVAGENS E ERMAS – O JUNCO: ESPAÇO DA RECORDAÇÃO

O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos.

É uma doença sem cura.

Ronaldo Correia de Brito

Dizem que se você foi feliz num lugar, não deve voltar lá. Não deve se arriscar a perder o encantamento da infância, da ilusória arquitetura gigantesca do lugar que o viu crescer, da velha casa cheia de histórias, dos amigos que a distância muitas vezes transforma em estranhos... não voltar seria viver das lembranças que formam o sentimento mais perseguido pelo homem: a felicidade. Então, por que o escritor Antônio Torres se arrisca nessa viagem tão perigosa? Como se andasse com a cabeça no tempo¹⁹, ele regressa à terra natal, o Junco, um lugar que caberia em todos os estereótipos engendrados sobre a imagem do sertão, mas que expande essa ideia de um sertão cristalizado e o ultrapassa, como um totem cujas inúmeras faces existem num mesmo ser. O Junco é múltiplo, é espaço e personagem; e assim como o suicídio, discutido no primeiro capítulo, é também uma fixação temática do autor, é a sua “doença sem cura”.

Seu retorno ao povoado natal tem início em seu livro de estreia, **Um cão uivando para a lua**, de 1972, mas é na Trilogia do suicídio (**Essa Terra, O Cachorro e o Lobo e Pelo fundo da agulha**) que encontramos uma descrição minuciosa do lugar e seus tipos. Logo, se revela um sertão que, embora carregue em si os sintomas da tradição regionalista, cria uma nova perspectiva sobre esse espaço. Lugar indefinível que alimenta a literatura brasileira desde seus primeiros textos, presente até mesmo na carta de Pero Vaz de Caminha, “pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa” (CAMINHA, 1963, p. 11), o sertão já foi descrito como o avesso do litoral, entretanto, durante os séculos desde a chegada dos portugueses, o sertão adquiriu inúmeros significados em nossa literatura, passando de espaço geográfico à categoria de entendimento da nação.

19 Como visto no capítulo I, no romance **Essa Terra**, o pai do protagonista Totonhim adverte os filhos da importância do uso do chapéu, que evitaria a perda do juízo: “– Não ande com a cabeça no tempo. Bote o chapéu. Quem anda com a cabeça no tempo perde o juízo. Porque os chapéus foram inventados nos tempos de Deus Nosso Senhor, para cobrir a cabeça dos homens. E todo homem tem de usar o seu chapéu.” (TORRES, 1998, p. 82)

2.1. O SERTÃO NA LITERATURA BRASILEIRA

“Vagaroso e solitário, o Junco sobrevive às suas próprias mágoas [...]. Em 1932 o lugar esteve para ser trocado do Estado da Bahia para o mapa do inferno, na pior seca que já se teve notícia por essas bandas, hoje reverenciada em cada caveira de boi pendurada numa estaca.” (TORRES, 1994, p. 16). Neste breve trecho do romance **Essa Terra**, é possível encontrar algumas das imagens que se perpetuaram na literatura sobre o sertão, a ideia de uma imobilidade do tempo, a seca que assola o território, transformando a região num deserto e a morte, representada na cabeça de boi pendurada numa cerca.

Todavia, como tema recorrente na literatura brasileira, o sertão tem inúmeras representações que vão desde uma imagem do paraíso terrestre cuja fartura se aproxima da Idade do Ouro, até o inferno de terra gretada e sol escaldante, povoado por cangaceiros e volantes aterrorizando a população. É antiga a associação do sertão a uma paisagem desértica, visto que remonta à própria escolha etimológica do termo. Em “Região, sertão, nação” (1995), Janaína Amado destaca que a palavra sertão ou “certão” já era usada pelos portugueses desde o século XII, para nomear espaços do interior, distantes de Lisboa e, a partir do século XV, passou a classificar também os territórios conquistados pela colônia dos quais pouco se sabia e se imaginavam desabitados.

Segundo Amado, a origem da palavra varia em numerosos estudiosos que defendem desde o surgimento como corruptela de desertão, até a origem latina a partir de *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), ou ainda nascida a partir de *desertum* (desertor), ou *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor). Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019) atribui a origem da palavra a *sertānu* ou *sertu* (bosque, do bosque), ou ainda *mulcetão* (terra entre terras, local distante do mar, lugar interior), além de *desertānu* (região deserta). Assim como as várias origens atribuídas ao vocábulo sertão, são inúmeras também suas representações que atravessam não apenas a literatura, mas a geografia e o pensamento social do país, produzindo um conjunto de características que constituem o imaginário acerca deste lugar e nos ajudam a pensá-lo como categoria.

Forjada pelos portugueses durante o período colonial, a categoria sertão teve diversos significados ao longo dos séculos e até hoje apresenta uma imensa variedade de sentidos responsáveis por grande parte do entendimento que se tem da nação. Diversos autores buscaram

compreendê-lo à luz de outras categorias do pensamento social, a fim de melhor esclarecer o significado desse lugar/não-lugar cuja delimitação geográfica é muitas vezes impraticável, dadas as diferentes características que assume nas diversas regiões do país. Todavia, é preciso considerar ainda que sobre ele se elaborou uma coleção de traços que, acredita-se, seriam recorrentes, criando-se, assim, a estereotipia que ainda hoje se mantém atrelada ao sertão.

Para Sylvia Schiavo, podemos compreender o sertão como categoria associando-o ao *mana*, uma categoria melanésia estudada por Marcel Mauss. Em “Sertão uno e múltiplo ou lua pálida no firmamento da razão” (2009), a autora recorre a **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa (1994), a fim de demonstrar como as falas de Riobaldo, o jagunço da obra máxima roseana, revelam toda a multiplicidade de sentidos que acompanham o sertão e que só poderiam ser compreendidas ao pensá-lo como categoria. Nesse sentido, a geografia como único método de análise seria insuficiente para definir esse lugar. Do estatuto de categoria “advém a possibilidade dos diversos dizeres de Riobaldo. Falando de sertão ele atira para todo lado, mirando no real e no metafórico, roçando o metafísico.” (SCHIAVO, 2007, p. 42).

Essa impossibilidade de demarcação geográfica permeia as falas de Riobaldo, que se vê incapaz de apresentar os limites que compõem este espaço: “...sertão? Ah que tem maior”; “uns querem que seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima.”; “lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador”; “o sertão está em toda parte” (ROSA, G., 1985 *apud* SCHIAVO, 2007, p. 43).

Assim, Schiavo defende que sertão “sugere um estado, estado de alma coletivo” (SCHIAVO, 2007, p. 44), e que apenas o atributo de categoria pode explicar a riqueza semântica deste vocábulo. Para ela, o sertão é uma categoria de difícil definição, que Guimarães Rosa explorou com maestria em sua obra, na qual o mundo real e o mundo mágico se mesclam sem que haja nítida separação entre eles. Ou, como esclarece Mauss a respeito do *mana*, “poder-se-ia ainda dizer, para mais bem exprimir como o mundo da magia superpõe-se ao outro sem destacar-se, que nele tudo se passa como num mundo construído em uma quarta dimensão do espaço, da qual uma noção como a de *mana* exprimiria, por assim dizer, a existência oculta.” (MAUSS, 1974 *apud* SCHIAVO, 2007, p. 44).

Custódia Selma Sena (1998) também associa o sertão a uma categoria tratada por Marcel Mauss, o *hau*, do povo maori. Em artigo intitulado “A categoria sertão: um exercício de imaginação antropológica”, a autora discute a noção de sertão que perpassa a literatura, a música, o cinema, as artes plásticas, moldando o pensamento nacional que define o sertão ora

como espaço, ora como tempo, ou ainda como organização social ou conjunto de características culturais. Desta forma, pensar o sertão como categoria nos ajudaria a apreender essa pluralidade de sentidos, visto que se trata “menos de uma coisa sobre a qual o nativo pensa do que de uma coisa através da qual ele pensa. Logo, a questão da definição do termo [...] só se coloca para o estranho ou para quem a estranha, dado que, a despeito dos múltiplos significados, o sertão é algo em que os brasileiros habitam.” (SENA, 1998, p. 22).

A autora também recorre à obra de Guimarães Rosa para tratar da dificuldade em se definir essa categoria e, ao mesmo tempo, compreender a pluralidade de definições que ela comporta. Igualmente, se o “o sertão é o sertão”, “o sertão está em toda parte” ou “o sertão está dentro de nós” (ROSA, 1976 *apud* SENA, 1998, p. 22-23), ele é muito mais do que um espaço geográfico ou um vocábulo polissêmico. É, “simultaneamente, singular e plural, é um e é muitos, é geral e específico, é um lugar e um tempo, um modo de ser e um modo de viver, é o passado sempre presente, o fora do tempo, o que não está nunca onde está.” (SENA, 1998, p. 23).

Para Amado (1995), nessa multiplicidade de significações atribuída à categoria sertão, podemos pensá-lo como categoria espacial, presente em diversas regiões do país; como categoria social para se compreender historicamente o Brasil; e, ainda, como categoria cultural, símbolo daquilo que é genuinamente brasileiro, tema de variadas expressões de arte. Tomado como categoria espacial, o sertão é imprescindível para se pensar a região Nordeste, cuja construção foi embasada na figura do sertanejo. Sertão é também uma área oficial do Brasil, subárea situada a oeste do agreste e zona da mata do Nordeste. Como categoria cultural, tornou-se tema constante da literatura brasileira desde a popular oral e de cordel, passando pelo romantismo e realismo, encontrando seu ápice na literatura chamada regionalista. É interessante notar que “o mar nunca despertou dedicação maior dos escritores brasileiros. Ao contrário, nossa literatura sempre se voltou para a hinterlândia, desde o início, com os cronistas, depois com os viajantes e mais tarde transitando do sertanismo ao regionalismo.” (GALVÃO, 2009, p. 52).

Concebida desde a colonização, a categoria sertão simbolizava o espaço do outro, o outro geográfico, o colonizado que, distante do litoral, habitava os territórios do interior, longe das atividades econômicas que se desenvolviam na costa. Isso fez com que a classificação de sertão fosse empregada em lugares absolutamente distintos em suas características físicas, visto que seu ponto de partida era definido pela localização geográfica do colonizador. Entretanto, essa ideia negativa do sertão como lugar isolado e vítima do atraso era o inverso do que

acreditavam aqueles que aí encontravam refúgio, como os negros fugidos, os índios e todos aqueles perseguidos pela “justiça”, que descobriram no sertão um espaço de esperança e liberdade. Assim, desde seu surgimento no Brasil colônia, sertão “figurou uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava.” (AMADO, 1995, p. 150).

Em “O Sertão: um outro geográfico”, Antônio Carlos Robert Moraes (2003) trata dessa dificuldade de se relacionar o sertão a um determinado espaço geográfico com características definidas, embora não recorra à ideia de categoria para explicar a abundância de sentidos que abarcam o vocábulo. A abordagem feita pelo pesquisador tem por base a construção do Sertão como uma condição que se aplica a determinados lugares. Segundo ele, o sertão não pode ser classificado do ponto de vista geográfico como um lugar empírico cujos atributos lhe sejam específicos, como o clima, o relevo ou a vegetação, ao mesmo tempo em que também não pode ser pensado como um espaço criado pela ação humana cujas características o tornam singular. Para o autor,

Enquanto realidade fático-material, a noção de sertão não representa uma individualidade específica que o identifique como um ente telúrico dotado de particularidades intrínsecas, não podendo ser estabelecido como um tipo de meio natural singular nem como uma modalidade própria de paisagem humanizada. Não se trata de um resultado de processos da natureza na modelagem de uma porção da superfície terrestre (como um ecossistema, um bioma, ou um compartimento geomorfológico), e nem do resultado de processos sociais na criação de um espaço produzido pela sociedade (como uma plantação, uma vila ou uma cidade). (MORAES, 2003, p. 1).

Dessa impossibilidade de se aferir um lugar físico, seja ele natural, seja socialmente construído, o autor também recorre a Guimarães para afirmar que o “o sertão está em toda parte”, dado que se trata de “uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica” (MORAES, 2003, p. 2). Tal ideologia conceitua os espaços de acordo com os interesses reinantes e a eles atribui um conjunto de valores culturais que costumam ser os mesmos nas diferentes regiões. Assim, o sertão é comumente visto como um território isolado cuja designação é dada a partir do ponto de vista de sua oposição geográfica, como pode ser observado ao longo da história do Brasil na oposição sertão *versus* litoral presente já na carta de Caminha e em relatos de cronistas desde o século XVI.

Oposição que contaminou também a literatura mesmo antes de se ter em mente uma literatura dita brasileira. Gilberto Mendonça Teles (2009) ressalta a importância de viajantes e antropólogos brasileiros na coleta de informações sobre o sertão e suas manifestações artísticas,

principalmente da produção indígena. Em seu trabalho “O lu(g)ar dos sertões”, chama a atenção o apanhado de obras da poesia brasileira nas quais o sertão se destaca, em que é possível encontrar duas vertentes semânticas – uma fundada no litoral e outra construída no próprio sertão, num reflexo dos relatos de viajantes que influenciaram nossa produção literária. Para ele, os primeiros versos podem ser observados no trabalho de Couto de Magalhães, de 1923, que reúne um conjunto de poemas possivelmente traduzidos de canções indígenas, nos quais o sertão se faz presente, bem como as divindades que regem a cosmologia indígena, como nos versos a seguir: “Lua nova, os meus desejos/ Na vossa presença estão:/ Levai-os ao meu amigo/ Lá no fundo do sertão.” (MAGALHÃES, 1923 apud TELES, 2009, p. 51). Segundo Teles, Couto de Magalhães²⁰ ressalta em “O selvagem”, a importância dada pelos indígenas à lua nova e à lua cheia como fonte de saudade do amante ausente, e as trovas por eles produzidas em invocação a *Cairé*, a lua cheia, e *Catiti*, a lua nova, construíram um imaginário acerca do sertão:

A poesia do clarão da lua ilumina os contos e lendas do sertão, criando fantasmagorias, imagens dúbias, elementos do fantástico em que as coisas e os seres são e não são ao mesmo tempo, propiciando aos contistas a linguagem de um realismo mágico, impossível de se esquecer na literatura regional brasileira, mesmo quando não havia ainda uma literatura brasileira. (TELES, 2009, p. 53).

Enquanto os indígenas, em sua poesia, tratavam o sertão como palco de amores saudosos, José de Anchieta o enxergava como território de catequização, avesso ao litoral, onde os jesuítas deviam levar o cristianismo, e em sua obra *Informação do Brasil e de suas capitânias* cita muitas vezes o sertão, sempre como oposição à costa, tratando-o como o interior do país. Em sua poesia, fica clara a necessidade de intervenção religiosa no interior, no intuito de impor a conversão aos povos originários, conforme podemos observar nas estrofes abaixo:

Mártires mui esforçados,
pois sois nossa defesa,
defendei com vossa mão,
vossos filhos e soldados,
que são idas ao sertão,

²⁰ José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898) foi presidente das províncias de Goiás, Mato Grosso e Pará. Também fundou a Empresa de Navegação a Vapor do Rio Araguaia e possuía a concessão da linha férrea da Minas and Rio Railway Ltd. Publicou em 1876 **O Selvagem**, obra encomendada pelo próprio imperador, em virtude da Exposição Universal do Centenário da Independência dos Estados Unidos, realizada na Filadélfia: “O livro *O Selvagem* é composto por duas partes distintas. Na primeira, Couto de Magalhães apresenta um ‘Curso de língua Tupí viva ou Nheengatú’, cujo objetivo, esclarece o autor, é permitir que ‘todas as pessoas, que saibam lêr e que estiverem em contacto com o selvagem, possam ensinar ao mesmo selvagem a fallar o portuguez’. A segunda parte, intitulada ‘Origens, costumes e Região Selvagem’, é apresentada como uma tentativa de sistematização antropológica, onde o autor procurou transformar toda sua experiência nos sertões em conhecimento científico.” (TURIN, 2012, p. 787).

pois vão, com boa intenção,
 a buscar gente perdida,
 que possa ser convertida
 a Iesu, de coração,
 a ganhar a eterna vida.

(ANCHIETA, 1580, p. 376 *apud* TELES, 2009, p. ?).

De acordo com os estudos de Teles (2009), a ideia de sertão como interior do Brasil está presente também na poesia de Gregório de Matos (1639-1696), que, entretanto, enxerga esse espaço como algo próximo, em oposição à Bahia e Pernambuco. Mas é em Claudio Manuel da Costa (1729-1789) que ocorre uma mudança de perspectiva, visto que, em seus poemas, é o sertão que dita a palavra para o litoral, aliás, os sertões, pois o poeta emprega a palavra no plural, comumente acompanhada pelo demonstrativo “estes” – fato que aponta a proximidade da voz poética ao lugar de onde fala. Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784) também emprega o lexema sertão no plural, e em seu poema épico, **Caramuru** (1781), encontramos uma infinidade de recorrências do termo e a predominância desse espaço como oposição ao litoral, em conformidade com o pensamento hegemônico da época. Já no século XIX, encontramos na literatura brasileira um sertão idealizado pelos românticos, que o viam como refúgio da brasilidade, embora a poética romântica pouco tenha tratado do tema.

Do extenso percurso do sertão na poesia brasileira apresentado por Teles (2009), chama a atenção a obra de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), que, em seus livros **Meu sertão** (1918), **Sertão em flor** (1919) e **Alma do sertão** (1928), exalta o sertão em detrimento à cidade. O poeta cria um dialeto caipira em poemas que se tornaram parte do folclore popular, muitos deles musicados, a exemplo de “Luar do sertão”, cujos versos “Este luar, cá da cidade,/ tão escuro/ não tem aquela saudade/ do luar/ lá do sertão, onde se endossa a filosofia de exaltação do campo e das grandezas do Brasil.” (CEARENSE *apud* TELES, 2009, p. 57).

Para Teles, é em João Cabral de Melo Neto que encontramos uma ruptura de linguagem que não dispensa um tratamento folclórico à cultura sertaneja. Da exaltação da gente do sertão ao tratamento de seus problemas humanos, a obra do escritor pernambucano é, sem dúvida, aquela que reúne um conjunto de lexemas frequentemente associados a este território. O pesquisador destaca a obra **A escola das facas** (1980), na qual encontramos “Nordeste interior, seca, retirante, lugar duro e difícil [...]. O ponto de vista é do litoral, no entanto a linguagem funda o ser e outro sertão muito mais real: a “lixa do sertão”, o “osso do sertão” (TELES, 2009, p. 58). Entretanto, causa estranheza o fato de que o pesquisador, em seu levantamento acerca do sertão na poesia brasileira, tenha desprezado a literatura de cordel atrelada ao universo

sertanejo no imaginário popular desde o seu surgimento, na década de 60 do século XIX, na qual se instauram muitas das imagens que constroem este espaço.

Essa aparente indiferença imposta à Literatura de cordel, contudo, não é exclusividade de Teles, visto que Fernando Cristóvão, em artigo intitulado “A transfiguração da realidade sertaneja e sua passagem a mito: a Divina Comédia do sertão” (1993-1994), acaba por também ignorar a relevância da poesia popular em seu interessante paralelo entre o sertão na literatura brasileira e a obra do italiano Dante Alighieri, **A Divina Comédia** (1304-1321). E, se, para Amado (1995), o sertão tem por atributo a inversão (inferno ou paraíso), como vimos no início deste capítulo, para Cristóvão existe ainda outra possibilidade de interpretação para esse lugar. Logo, ao sertão é possível ser inferno, paraíso ou purgatório, em perspectivas que variam de acordo com o período literário.

Na ótica do pesquisador, o Romantismo seria o responsável pela ideia do sertão-paraíso, um lugar de natureza exuberante, onde os amores afloram em todo ardor e, embora os poetas sejam os primeiros a retratarem a região dessa perspectiva, foram os romancistas que melhor desenvolveram essa temática, principalmente José de Alencar em *O sertanejo* (1875). Esse livro pode ser visto como “a obra-prima e de síntese do sertão romântico e tranquilo, a paz e a felicidade se dão as mãos para que tanto o senhor como o servo se sintam felizes” (CRISTÓVÃO, 1993-1994, p. 44), e o sertão seria, assim, o novo Éden:

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal. Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acoisa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza. [...] Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz da minha infância? (ALENCAR, 1997, p. 7).

Destarte, ainda que Cristóvão, em sua metodologia, se restrinja ao Romantismo ao tratar do sertão como paraíso, é possível encontrar esse sertão de abundância e felicidade na literatura de cordel, na qual é visível a presença do mito da Idade do Ouro, conhecido desde a Antiguidade Clássica, que trata de uma época em que a humanidade viveria grande fartura de alimentos, sem sofrimento ou morte. Esse mito é uma constante na poesia oral nordestina, que o reinventou atribuindo-lhe a cor local. A ideia da Idade do Ouro, de um paraíso terrestre que se degrada, é destruído e recriado, está presente na mitologia grega, babilônica, hebreia e pode ser encontrado também na Bíblia:

E vi novo céu e nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe. [...] Deus habitará com eles. Eles serão povos de Deus, e Deus mesmo estará com

eles e será o Deus deles. E lhes enxugará dos olhos toda lágrima. E já não existirá mais morte, já não haverá luto, nem pranto, nem dor, porque as primeiras coisas passaram. E aquele que estava sentado no trono disse: — Eis que faço novas todas as coisas. (Apocalipse 21:1-5).

Na literatura de cordel, o mito da Idade do Ouro se transformou na lenda de São Saruê, uma terra em que os alimentos brotam espontaneamente da terra e o homem vive em constante lazer, como indica Lêda Tâmega Ribeiro (1986). Conforme se observa nos versos a seguir, São Saruê é louvado pelas benesses que concede:

O povo em São Saruê
 tudo tem felicidade
 não há contrariedade
 não precisa trabalhar
 e tem dinheiro a vontade.
 [...]
 Lá eu vi rios de leite
 barreiras de carne assada
 lagoas de mel de abelha
 atoleiros de coalhada
 açudes de vinho do porto
 montes de carne guisada.
 (SANTOS, 1965).

Embora seja muito conhecido entre a população sertaneja, poucos são os folhetos que versam sobre o assunto. Ribeiro nos apresenta três que, segundo ela, são os únicos de que se tem notícia: “O mais conhecido é o de Manoel Camilo dos Santos, *Viagem a São Saruê*, mas há ainda *Um Passeio a São Saruê*, de José Costa Leite, e *As Terras de São Saruê*, de autor ignorado, que Minelvino Francisco Silva ampliou e publicou.” (RIBEIRO, 1985, p. 119).

Entretanto, se, para os românticos, a natureza do sertão é o retrato do Éden, para os realistas, ela representa o inferno, uma terra árida, castigada pelo sol, lugar que transforma os sertanejos em retirantes, oprimidos pela violência social. Sertão onde os cangaceiros ditam leis carregadas de ódio, e as volantes espalham o terror e o medo, enquanto beatos iludem sertanejos num delírio coletivo. Esse universo trágico é encontrado em **Pedra Bonita** (1938), de José Lins do Rego e, principalmente, em **Vidas Secas** (1938), de Graciliano Ramos, cuja fatalidade do universo sertanejo é simbolizada num menino que, ao descobrir a palavra inferno, procura, a partir dela, compreender a aridez do mundo que o cerca e que parece desprovido de sentido:

Deu-se aquilo porque Sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de Sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente

a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. [...]

– Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

– A senhora viu?

Aí Sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia. [...]

Entristeceu. Talvez Sinha Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e sucuranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca. (RAMOS, 2008, p. 30)

“Essa Terra me chama”; “Essa Terra me enxota”; “Essa Terra me enlouquece”; e “Essa Terra me ama”, assim são nomeados os capítulos do romance **Essa Terra**, e neles Antônio Torres parece recorrer às palavras de Riobaldo em **Grande Sertão Veredas**: “O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” (ROSA, 1994, p. 840). Este é o sertão purgatório, um lugar de travessia, espaço de reflexão, terra mítica, carregada de encantamentos. É o caminho do inferno ao paraíso por meio da transfiguração da vida (CRISTÓVÃO, 1993-1994, p. 50). É interessante notar que, apesar dessa imagem de um sertão purgatório comumente estar associada à literatura de Guimarães Rosa, é Bernardo Guimarães, com seu livro **O Ermitão de Muquém** (1867), no qual um sertão de penitência é a via para a expiação dos pecados, o precursor desse entendimento sobre a região - tradição continuada por José Lins do Rego e Ariano Suassuna. Todavia, para Cristóvão, é Guimarães Rosa, indiscutivelmente, quem melhor soube penetrar no sertão místico e suas veredas, ou, como aponta Vicentini (1998, p. 48): “mostrando que o sertão não faz o sinal da cruz ou a benção para inglês ver, mas que o sertão indaga se Deus ou o diabo existem; se existe destino ou tudo é homem humano e cousa dele; se o que há é travessia.”.

A análise de Cristóvão (1993-1994) abrange diferentes períodos da literatura brasileira dita regionalista, num passeio pelas três fases dessa “linhagem literária”. Por sua vez, em “Anotações à margem do regionalismo”, Galvão (2000) trata dessa divisão tripartite da literatura sobre o sertão e o fascínio que o tema despertou em nossos escritores. Para ela, o primeiro regionalismo, que surge na trilha aberta pelo Romantismo, embora trate pouco do tema, foi responsável por tornar o sertão objeto de nossa ficção. A esse regionalismo pouco delineado juntou-se um segundo, nos moldes do naturalismo, que, criticando o Romantismo antecedente, dispensa ao sertão um tratamento em voga com o determinismo da época, sem a paixão que guiara a primeira fase. O terceiro regionalismo, o do romance de 30, foi em grande medida responsável por consolidar na consciência nacional as imagens sobre o sertão que perduram até os nossos dias.

Contudo, essas imagens não estiveram sempre ligadas ao espaço sertanejo. Sua associação a este lugar se deu ao longo do século XX, quando o Nordeste se constituiu numa região e a ela foi atrelado o sertão como símbolo, ou mesmo como sinônimo, em decorrência dos esforços empreendidos nos campos político, sociológico, literário e artístico nacional. Como pontua Albuquerque Júnior em “O rapto do sertão” (2019), antes de nomear uma parte da região Nordeste, o sertão era entendido como toda área afastada da costa, em todos os estados e regiões do país, um lugar onde não existia o processo civilizatório, mas o avesso do progresso.

Segundo o autor, a categoria sertão é agenciada pela literatura regionalista muito antes da demarcação do território que se denominou região Nordeste. Essa categoria foi, em verdade, uma das responsáveis por essa divisão geográfica do país, visto que

O rapto da categoria sertão pelo discurso regionalista nordestino foi antecedido e possibilitado por discursos e práticas institucionais que antecederam a própria invenção do Nordeste [...] Além da temática da seca, que seria responsável por dar ao sertão certa paisagem – marcada pela terra gretada, pela caatinga seca e esgalhada, por um sol abrasador, uma luz branca e intensa, pela presença das cactáceas –, esses discursos associarão o sertão a três outras temáticas: o coronelismo, com seu complementar jaguncismo, o cangaço e o messianismo. (ALBUQUERQUE JR., 2019, p. 26).

Para Albuquerque Júnior, os trabalhos de João do Norte (1888-1959), Leonardo Mota (1891-1948) e Ildefonso Albano (1885-1957) contribuíram para dar ao sertão um conjunto de características que distinguiriam essa área do Nordeste por sua cultura peculiar, alicerçada nas camadas populares, sem interferência exterior que a corrompesse. Assim, o sertão, além do clima, da paisagem e da natureza que o identificavam, possuía também uma cultura particular, e “esse sertanismo, que depois é rotulado de pré-modernista, traz a marca de um olhar, ao mesmo tempo, de superioridade e distância, de condescendência, curiosidade e empatia de letrados da cidade em relação às produções culturais, aos modos de vida das gentes simples do sertão” (ALBUQUERQUE, 2019, p. 28). Era a elite açucareira que, na Zona da Mata e em Recife, trabalhava em prol da difusão do discurso regionalista, produzindo trabalhos nos quais uma imagem do Nordeste se delineava por meio da construção discursiva destes intelectuais. Entre tais produções, merecem destaque:

Obras como Terra do Sol (1912), Heróis e Bandidos (1917), Ao Som da Viola (1921), Praias e Várzeas: Alma Sertaneja (1923), de João do Norte (Gustavo Barroso), que carregava a identidade nortista até no pseudônimo; Cantadores: Poesia e Linguagem do Sertão Cearense (1921), Violeiros do Norte (1925), Sertão Alegre (1928), de Leonardo Mota; Meu Sertão (1918), Alma do Sertão

(194-), de Catulo da Paixão Cearense; e Jeca Tatu e Mané Xiquexique (1919), de Ildefonso Albano. (ALBUQUERQUE, 2019, p. 27).

Contudo, o sertão passou a representar a região Nordeste em razão de múltiplos fatores, sendo o primeiro deles a seca de 1877-1879, que, apesar de em nada diferir das anteriores, visto ser esse um fenômeno recorrente nesta área do país, contou com o aparato da imprensa. Ao contrário do que ocorrera nas estiagens precedentes, a imprensa alastrou por grande parte do território nacional a notícia sobre a seca de 1877-1879, levando as imagens chocantes de crianças esqueléticas e retirantes que definhavam de inanição. O trabalho do jornalista José do Patrocínio foi crucial na divulgação do que acontecia no Ceará, para onde foi enviado como correspondente da **Gazeta de Notícias**, do Rio de Janeiro, transformando o problema numa questão nacional. Com isso, contribuiu para a associação do sertão ao espaço da seca e dos retirantes, visão consolidada com a criação da região Nordeste.

Durante a grande seca de 70, como ficou conhecida, ocorreu também o Congresso Agrícola do Recife, em 1878, reunindo as elites dirigentes da região Norte, que sofriam o agravamento de problemas, não apenas decorrentes da escassez de chuvas, mas da tecnologia de suas indústrias que se tornavam cada vez mais obsoletas, tornando inviável a concorrência com produtores internacionais. Portanto, uniu-se à grande seca o declínio econômico e político das elites do Norte, que se sentiam preteridas pelo Império, preocupado com a indústria cafeeira do Sul e Sudeste, cuja mão de obra seria perdida com o fim da escravidão. Esses problemas foram discutidos no Congresso Agrícola do Rio de Janeiro, do qual as elites do Norte foram ignoradas. Logo, o Congresso Agrícola do Recife debate o tratamento desigual que ao Norte fora dispensado, bem como os problemas decorrentes da estiagem, o que fez surgir o discurso da seca, que, mais tarde, se tornaria a indústria da seca, ou seja, a tomada desse fenômeno sazonal como fundamento para a reivindicação de recursos financeiros e a realização de obras públicas que atendessem aos interesses das elites que se sentiam prejudicadas. Uma vez que,

Apanhadas em um momento de fragilidade econômica e de declínio de poder político, as elites nortistas não têm como evitar, como ocorrera em secas anteriores, que a estiagem as atinja diretamente. É por esse motivo que a seca de 1877-1879 entrará para a memória como a ‘grande seca’ e dará origem ao discurso da seca, tornando essa temática central no emergente discurso regionalista do Norte e base para a montagem do que passou a se chamar de indústria da seca. (ALBUQUERQUE JR., 2019, p. 22).

Assim como a indústria da seca, a Inspetoria Federal de Obras contra as Secas (Ifocs) também foi responsável pela associação do sertão ao Nordeste, o que se deu por meio de seus

relatórios técnicos e, em um desses documentos, datado de 1919, surge a palavra Nordeste para designar a área de atuação desse órgão. Além disso, o Departamento Nacional de Obras contra as Secas (DNOCS), que sucedeu ao Ifocs em 1945, a criação do Banco do Nordeste, em 1952, e da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), em 1959, foram responsáveis pela demarcação do que ficou conhecido como Polígono das Secas. Esse território tornou-se marcado pela sazonalidade desse fenômeno natural, no qual atuaria a Sudene, embora fosse um órgão destinado ao desenvolvimento de todo o Nordeste.

A seca de 70, a reivindicação das elites do Norte ao governo imperial e os órgãos federais que traçaram a área sobre a qual atuariam foram responsáveis pela imagem do sertão como território do Nordeste e não mais de outras regiões que, a partir de então, passaram a possuir interior, visto que o sertão fora apropriado pela nova região por meio do regionalismo que então se expandira. Não obstante, junto a esses acontecimentos, aliou-se uma produção literária, musical, cinematográfica, sociológica, bem como nas artes plásticas, que contribuiu sobremaneira para a criação de um discurso regionalista sobre o que se entende por cultura sertaneja e, conseqüentemente, nordestina, visto que ambos se tornaram sinônimos. Todavia, é importante destacar que “o discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele a institui.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 62).

Na construção dessa imagem do Nordeste-sertão, destaco também o trabalho de Gilberto Freyre, que buscou, através da sociologia, delinear essa região do país, defendendo a existência de uma consciência regional presente desde o período colonial como um dos pilares de nossa nacionalidade, embora em sua trilogia **Casa-Grande e Senzala** (1933), **Sobrados e Mocambos** (1936) e **Ordem e Progresso** (1959), ele se volte à Zona da Mata Nordestina a fim de esboçar a gênese da região, uma vez que

Ele esboça a fisionomia do Nordeste agrário, decadente, que fora “centro da civilização brasileira”. As relações do homem com a terra, com o nativo, com as águas, com as plantas, com os animais; a adaptação do português e do africano ao meio. [...] Uma região cujo perfil havia sido dado pela monocultura latifundiária e escravocrata, e ainda monossexual – o homem nobre dono do engenho, fazendo quase sozinho os benefícios de domínio sobre a terra e sobre os escravos. Uma região, pois, de perfil aquilino, aristocrático, cavalheiresco; aristocratismo às vezes sádico e mórbido. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 115).

É interessante observar que, conquanto em seu livro **Nordeste** (1937), Freyre critique a associação da região às obras contra as secas e a sinonímia que então se estabelecia entre

Nordeste e sertão, acaba por reiterar essa vinculação entre as duas imagens, ao afirmar que Nordeste aludia “aos sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos” (FREYRE, 1937 *apud* ALBUQUERQUE JR., 2019, p. 28). Além disso, seu trabalho como diretor da Editora José Olympio e seu patrocínio à obra **O Outro Nordeste** (1937), de Djacir Menezes, contribuíram enormemente para a consolidação do conjunto de recorrências temáticas que caracterizam a região, como a seca, os retirantes, o messianismo, o cangaço, o beatismo, os jagunços e a violência. Isso porque todas essas imagens foram discutidas pelo autor, que articula as representações do imaginário nordestino. O trabalho de Freyre também influenciou a literatura e as artes plásticas, cujos artistas eram estimulados a produzir uma imagem para a região que, embora articulada pelas elites, cuja distância geográfica do sertão correspondia a seu desconhecimento da geografia, do clima e da cultura do sertanejo, acabou por alçá-lo a referência do autêntico nordestino.

No campo cinematográfico, é significativa a produção do Cinema Novo, que, nas décadas de 60 e 70 do século XX, elaborou uma ideia de Nordeste como território sem lei, atravessado pela violência desenfreada, onde sujeitos sem esperança parecem destinados a uma infinita travessia, criando uma releitura da região que tem por base a literatura. Em seu intuito de conhecer o Brasil por dentro, revelando a voz dos injustiçados, o Cinema Novo acaba por evidenciar o paternalismo dos intelectuais de classe média que o produziram, em seu afã por orientar uma população vista como subdesenvolvida e, portanto, refém do imperialismo que então representava o maior empecilho ao desenvolvimento do país. Nessa produção cultural, o dualismo já não é representado pelo sertão e o litoral, mas entre regiões do Brasil, e do Nordeste haveria de sair a revolução, embasada na cultura popular, nas imagens de violência do cangaço e na esperança do messianismo. É possível dizer, nesse sentido, que o Cinema Novo trabalhava sob a perspectiva de um Nordeste que há muito não existia. Essa teima em imagens do passado, como um fóssil que representasse os interesses desses intelectuais, serviria ao propósito de buscar na violência primitiva a gênese da subversão que transformaria o Brasil. Por isso as imagens de miséria e violência que compõem os cenários dessas produções audiovisuais, especialmente na obra de Glauber Rocha, cuja “estética da fome” guia filmes experimentais nos quais o Nordeste é todo sertão, uma paisagem árida, de natureza selvagem e homens servis, vítimas de um universo de exploração e subdesenvolvimento.

É por meio da reiteração dessas figuras que o Cinema Novo procura retratar a nossa autenticidade, “fazendo um cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, sociologicamente imperfeito como a própria sociologia nacional, e politicamente revoltado,

agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas do país” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 311) - não importando, para tanto, que o Nordeste seja resumido ao sertão, ignorando-se toda a sua variedade climática, linguística, paisagística, visto que o objetivo é chocar, desvelando o que seriam as chagas da exploração e, assim, apresentar os meios para corrigi-las, uma vez que este era o objetivo dos intelectuais cinemanovistas. Logo, o que se vê é a manutenção dos mitos que envolvem a região, a repetição de temas já consolidados e o sertão como espaço da denúncia, onde as vítimas poderiam protagonizar a revolta, buscando no passado o exemplo dos movimentos messiânicos que pleitearam a libertação dos sertanejos.

A construção do sertão como imagem representativa do Nordeste é produto de várias frentes que articularam a invenção de tradições para representá-lo, e, na esfera musical, a obra de Luiz Gonzaga é, sem dúvida, um marco dessa elaboração cultural do sertanejo. Na década de 40 do século XX, o Rei do baião conseguiu, por meio de seu sotaque, suas vestimentas e seus versos, construir a sonoridade de uma região e representar ainda a autenticidade nacional. Gonzaga frequentava dos bailes do interior aos salões sofisticados da capital, dominava revistas, jornais e o rádio com suas músicas dançantes e seus versos de saudade que conquistaram os migrantes nordestinos no Sudeste do país. Suas letras agenciam temas já consolidados pela tradição, como a seca, o cangaço, o êxodo rural, a religiosidade, e os sujeitos que se tornaram representantes da cultura nordestina, o vaqueiro, o retirante e o beato que atravessam sua produção musical. Nesta, “Nordeste é este sertão mítico a que se quer sempre voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, infenso a mudanças [...] Sua música é sempre uma viagem a este ‘espaço afetivo’ que ficou no passado.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 183).

Nas mesmas décadas em que Luiz Gonzaga percorria o país como exemplar do sertão em todos os seus aspectos intencionalmente construídos, Cândido Portinari, com sua série de quadros “Os retirantes”, criava visualmente o que a literatura descrevera por meio da palavra. Albuquerque Júnior (2011) chama a atenção para a influência da literatura na obra do pintor, ao comparar o primeiro quadro da série, datado de 1930, com os demais produzidos na década seguinte. Enquanto o primeiro apresenta figuras impassíveis, que parecem posar para o artista, os demais trazem características fantasmagóricas, o olhar perdido, a angustiante expressão de dor e revolta que pode ser observada na série Retirantes (1944), em quadros como “Enterro na rede”, “Menino morto” e “Família de retirantes”, ilustrações transformadas em alegorias do Nordeste, que então se delineava uma região vítima da injustiça, onde a calamidade é um moto-contínuo.

O emaranhado de manifestações culturais que deu origem ao Nordeste e o tornou indissociável do sertão teve na literatura do romance de 30 seu maior representante, uma vez que nenhuma das artes descreveu de maneira tão minuciosa esse território e seus estereótipos. É importante lembrar que, embora o romance de 30 seja lembrado como representante do regionalismo no Brasil, como dito anteriormente, duas outras fases regionalistas o antecederam e nelas é possível observar a desconexão entre regionalismo – Nordeste – sertão que existia antes da elaboração do Nordeste como região, conforme esclarece Albuquerque Júnior (2011). Isso porque as obras que compõem as ocorrências anteriores retratam o interior de várias regiões do país, como mostra o apanhado de Walnice Nogueira Galvão, em “Anotações à margem do regionalismo”, acerca da primeira onda regionalista em nossa literatura:

Entre as vozes a se fazerem ouvir no primeiro regionalismo estão alguns pioneiros de certa importância. Bernardo Guimarães põe em cena o cerrado mato-grossense, em **O ermitão de Muquém** (1865), **O garimpeiro** (1872) e **A escrava Isaura** (1875), o mais famoso de seus romances. Taunay, a região centro-leste, em **Inocência** (1872). O cearense Franklin Távora – teorizador e militante do regionalismo – o Nordeste, em **O cabeleira** (1876), **O matuto** (1878) e **Laurenço** (1881). José de Alencar, uma espécie de pai fundador de nossa prosa de ficção, visava dar um quadro o mais completo possível do país, no tempo e no espaço. E veio a escrever vários romances propriamente regionalistas, a exemplo de **O gaúcho** (1870), **Til** (1872) e **O sertanejo** (1875). Os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca concentravam a prosa desses autores. (GALVÃO, 2000, p. 48).

Esse primeiro regionalismo é também classificado como sertanismo, visto que tomou o sertão como espaço de suas narrativas e foi sucedido por um regionalismo naturalista. São representantes dessa segunda onda **Dona Guidinha do Poço** (1897), publicado em livro apenas em 1952, e **Pelo Sertão** (1898), de Afonso Arinos. Ainda nessa esteira surgiram romances paulistas que retratavam a cultura caipira com seu dialeto característico do interior, presente na obra de Monteiro Lobato. No Sul do país, o regionalismo se revela no trabalho de Simões Lopes, em que a oralidade gaúcha se faz presente. Assim, por meio de uma extensa produção acerca do interior do país, que se estendeu durante décadas, embora desenvolvendo-se sob novas características a cada período, “o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante entraram para a literatura.” (GALVÃO, 2000, p. 49).

“Sertanejo velho, não era um forte. Também não era um fraco.” (TORRES, 1994, p. 52). Totonhim, ao retratar o pai, o velho Antão, contesta a máxima que, escrita em 1902, ainda hoje é modelo de descrição do habitante do sertão - e, embora não se encaixe em nenhuma das

três fases regionalistas tratadas por Galvão (2000), foi responsável por eleger um conjunto de atributos ao sertão que contaminou toda produção literária sobre o tema, irradiando uma assombrosa influência da qual nenhum escritor sertanista conseguiu escapar.

Os Sertões, de Euclides da Cunha, originalmente publicado em 1902, é um marco divisor na literatura nacional, condensando em seiscentas páginas o relato dos horrores descritos por seu autor durante a Guerra de Canudos, no interior da Bahia, e se tornou uma referência para se discutir o desenvolvimento do país e a constituição de sua nacionalidade. A obra narra a história dos retirantes sertanejos que, guiados por Antônio Conselheiro, vagavam pelos estados do Nordeste perseguidos pela justiça, quando então se alojam numa fazenda abandonada, no sertão da Bahia, na cidade de Canudos. Sua organização social passa a incomodar os fazendeiros locais, que obtêm a intervenção do poder estatal sob a alegação de que aqueles crentes sertanejos eram membros de uma contrarrevolução internacional, cujas sedes estariam em Nova York, Paris e Buenos Aires.

Três expedições bélicas falharam em suas tentativas de suprimir os fiéis do Conselheiro, que acreditavam alcançar a salvação da alma morrendo no campo de batalha. A quarta expedição acabou por liquidá-los em 5 de outubro de 1897, quando o arraial foi destruído e parte de sua população dizimada diante dos generais. Com o fim de Canudos, a ideia de um retorno à monarquia estava abolida, mas em seu lugar o que restou foi o massacre de gente pobre que se transformou num motivo de vergonha nacional. É essa vergonha e a revolta do país que **Os sertões** (1984[1902]) expressa cinco anos depois da guerra. Nesse crime cometido pelo Estado brasileiro, se perdia o verdadeiro representante do país, o sertanejo, aquele que seria tomado como símbolo da nacionalidade.

Em sua obra de difícil classificação – categorizada como romance, epopeia, ensaio – Euclides da Cunha também causou polêmicas muito além do gêneros textuais, pois sua narrativa acerca do massacre executado no sertão baiano ainda hoje desperta as mais variadas análises e opiniões. Construído num mosaico pouco contundente das ciências em voga no século XIX, **Os sertões** ia de encontro ao que propalava a imprensa da época sobre a guerra que se desenrolava no interior do país, visto que os jornalistas eram unânimes em criminalizar os sertanejos. Euclides escrevera em 1897, meses antes de sua partida para Canudos, “A nossa vendéia”, dois artigos sobre o conflito, nos quais defende a campanha militar, condenando os canudenses que seriam um empecilho ao avanço da civilização, personificada no sistema republicano. Contudo, três semanas no palco da Guerra o levam a reprovar veementemente o levante militar, embora muito de sua visão negativa a respeito do sertanejos tenha

permanecido, ainda que tenha revisto sua posição sobre o conflito e, assim, “denunciado” o massacre que ali ocorrera.

Em relação ao sertanejo, a visão do autor se amparava num redemoinho de teorias contraditórias, em que é possível encontrar a defesa da mestiçagem sertaneja e o elogio à rocha viva de nossa raça, para adiante encontrar duras críticas ao sertanejo, taxando-o de retrógrado e afirmando categoricamente que “o jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas.” (CUNHA, 1984, p. 9). Em **Euclidianas**, Walnice Nogueira Galvão defende que a natureza contraditória de **Os Sertões** é fruto dos oxímoros que compunham o pensamento de Euclides, e suas incoerências seriam o retrato da inteligência brasileira, incapaz “de entender o fenômeno e de tomar um e um só partido. Essa dificuldade é de ontem e é de hoje. O livro narra o movimento da inteligência, que, no caso, é de seu autor, em demanda da síntese impossível reveladora da verdade.” (GALVÃO, 2009, p. 43).

Contudo, Luiz Costa Lima não é tão condescendente com o autor e, em sua obra, **Terra Ignota** (1997), talvez encontremos a mais dura crítica à aclamada obra euclidiana. Suas diferenças frente a Walnice Nogueira Galvão começam na classificação de gênero dispensada à obra. Enquanto a pesquisadora situa **Os Sertões** no gêneros épico e dramático, Lima (1997) enxerga a literatura apenas como ornamento à análise científica da obra, ao mesmo tempo em que afirma estar essa análise embasada num erro de interpretação da sociologia evolucionista de Gumpłowicz – de quem Euclides se via como discípulo.

Segundo o crítico, Ludwig Gumplowicz, em **Der Rassenkampf** (1883), defende que as batalhas que impulsionam a história, erigidas na luta entre raças superiores e raças inferiores, são, na verdade, guiadas por estratégias políticas e processos sociais, uma vez que o sociólogo polonês encara as raças não como grupos étnicos, mas como grupos socialmente construídos com base em seus desejos de poder. Sua sociologia, portanto, encara a sociedade como um campo de batalha entre dominantes que lutam para manter o poder e a exploração e dominados que procuram a todo tempo resistir aos opressores. Deste modo, o componente biológico defendido por Euclides ao justificar o massacre sertanejo como fruto da força motriz da história que extinguiria a raça fraca, condenada desde o surgimento, cai por terra, e o que se revela é sua desleitura de Gumplowicz - engano sem o qual não seria possível a construção de sua obra mestra, visto que,

Com efeito, a destruição de Canudos não seria considerada uma inevitabilidade histórica, e o sertanejo, se não estava destinado a formar ‘uma grande raça’ – o que não se inferiria de Gumpłowicz! –, tampouco estava condenado a desaparecer. Em troca, a acusação ao governo e ao Exército não teriam ressalvas. Tudo, em suma, seria mais nítido e claro, exceto o próprio Os sertões, que, resumindo-se a documento da indignação moral do autor, não justificaria a amplidão de suas duas primeiras partes. Além dos mais, se estivesse, se estivesse limitado à terceira parte, ‘A luta’, não caberia n’Os sertões a preocupação quanto ao país, em seu momento presente ou no futuro. Pois essa preocupação não é uma mera decorrência de sua indignação moral. (LIMA, 1997, p. 32).

É, portanto, segundo a análise de Lima, na distorção da sociologia de Gumpłowicz que se baseia a interpretação científica do país operada por Euclides - interpretação ancorada no racismo de sua visão determinista que inferiorizava o habitante do sertão. A “Nota preliminar” aponta o tratamento dispensado ao sertanejo por parte de Euclides, que, embora defendesse sua superioridade em relação ao “mestiço proteiforme” do litoral, ressalta seu parco desenvolvimento intelectual, que, aliado às variadas características resultantes dos cruzamentos de raça, o tornava fadado a desaparecer. Assim, diz o autor:

Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra. (CUNHA, 1998, p. 9).

É interessante notar que, por mais que despreze o sertanejo desde a “Nota preliminar”, Euclides, em mais uma de suas contradições, o elege como o representante maior de nossa brasilidade, num momento em que o país se desligava do Império, que o mantinha colônia portuguesa, para inventar a essência nacional. Buscava-se, assim, um sentido compartilhado pela comunidade que seria encontrado no habitante isolado do sertão, protegido pela geografia da corrupção instaurada no litoral. Era no interior que se desenvolveria a estabilidade étnica necessária à criação de um povo genuinamente brasileiro.

A literatura de oxímoros de Euclides não subtrai a grandeza da obra; pelo contrário, parece reacender constantemente o interesse dos pesquisadores a cada ano, formulando novas interpretações tão incompatíveis entre si quanto as teorias científicas emaranhadas por Euclides. Tais estudos, ao contrário do que sustenta Lima (1997), não fazem de **Os sertões** uma obra não literária, haja vista que as teorias são rasas e muitas vezes imaginadas pelo autor, revelando seu pouco conhecimento científico, como defende o crítico, mas evidenciando também o talento

ficcional de seu criador. Depositar em Euclides o papel de primeiro e maior delator do massacre de Canudos, como visto constantemente em obras de diferentes críticos, também não passa de um engodo. Afinal, tendo publicado seu relato cinco anos depois da tragédia, Euclides já encontra o país tomado pelo mal-estar que o morticínio causara, denunciado por diversos outros escritores, como Dantas Barreto e Macedo Soares. O que **Os sertões** parece produzir é o arrefecimento da culpa, agora condensada num calhamaço de papel, adornada pelo talento literário do autor. Talento que o tornou imortal e estendeu sua influência por toda literatura brasileira que se aventurou a explorar o sertão.

No romance **Essa Terra**, há diversas passagens em que Antônio Conselheiro, a figura central da tragédia de Canudos, é citado em anedotas que se contam pelo sertão. Uma dessas histórias narra a maldição por ele lançada à cidade de Inhambupe, que desprezava os “tabarés do Junco” sempre de passagem pela cidade em cima de paus-de-arara a caminho de Nossa Senhora das Candeias. Vítima de apedrejamento em Inhambupe, Conselheiro teria jogado a praga “essa terra vai crescer como rabo de besta [...] para baixo” (TORRES, 1994, p. 17). A referência à Guerra de Canudos pode ser encontrada também na cômica história que cerca a vida de Caetano jabá, habitante do Junco, último a voltar vivo do massacre de Canudos para contar a história de como degolara um soldado raso com uma faquinha de capar fumo enquanto o infeliz comia seu pedaço de jabá com farinha. Por seu ato heroico não ganhara Caetano uma medalha, mas o apelido que o acompanhou pelo resto de sua centenária existência.

“O tempo provou que Antônio Conselheiro, o anjo da destruição e da morte, sabia o que estava dizendo. Seria o fim? Era isso o que estava vendo, ali, diante dos seus olhos? [...] Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata-pasto, que crescia desembestado entre as ruas.” (TORRES, 1994, p. 62). A decadência do sertão ilustrada no domínio de uma erva daninha que consome o espaço apagando lugares e memórias é um retrato do romance de 30 e seus quadros de miséria e denúncia atravessados pela influência da obra euclidiana. Na onda da renovação literária que teve início no Modernismo, em que nossa diversidade cultural passou a ser encarada como superioridade, a literatura do decênio de 1930 também retratou esse sincretismo cultural e racial brasileiro, que, por ser exótico, distinto do europeu, devia ser valorizado, representando o autenticamente nacional. Se éramos diferentes, devíamos nos expressar de forma diversa e o meio predominantemente escolhido para tanto foi o romance, por isso, “os decênios de 30 e de 40 serão lembrados como a era do romance brasileiro” (BOSI, 1989, p. 438).

Numa década que vivia o afã da revolução industrial, que presenciou a crise de 1929, a Revolução de Outubro e a decadência da aristocracia rural, a literatura se tornou uma espécie

de ensaio sociológico, visto que a sociologia como ciência ainda não se estabelecera no Brasil. O “romance de trinta” é fruto dessa literatura de cunho sociológico, preocupada em analisar o homem nordestino visto como representante do homem brasileiro. A fim de criar o efeito de verdade em suas criações, os escritores regionalistas encaram o Nordeste como uma realidade preexistente e, desta forma, seguem os preceitos do Movimento Regionalista, que, a partir de tradições inventadas, construiu uma origem para a região.

A busca pela captação dos fatos em sua dura realidade fez a literatura retomar o naturalismo para tratar das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira: o êxodo rural, a transição da sociedade provinciana para cosmopolita, o cangaço que assombrava o Nordeste, o declínio das oligarquias, o surgimento do proletariado. Embora seus autores sigam caminhos estilísticos distintos, eles se relacionam pelo papel que exercem como representantes de um espaço em declínio e pela literatura politizada que produzem, preocupada em legitimar a região, como pregava o discurso regionalista e suas práticas “nordestinizadoras”. Eles constroem uma “visibilidade e uma dizibilidade regional”, guardando inúmeras semelhanças entre si, principalmente no que diz respeito ao caráter reivindicatório de suas obras, preocupadas em analisar a sociedade de forma realista, denunciando as injustiças sociais que a decadência do período propiciava. Fica claro, no entanto, que essa ilusão de uma homogeneidade discursiva faz parte da estratégia do Movimento regionalista que, desta forma, asseguraria uma essência intelectual coesa, reflexo de uma região também uniforme (ALBUQUERQUE JR., 2011).

A literatura regionalista de trinta representaria, supostamente, o saber coletivo essencialmente brasileiro, visto ser o nordeste a região que menos sofreu influência estrangeira, conservando o mais autêntico da identidade nacional (aqui a ilusão euclidiana se mantém viva). Era um “espaço em crise que deveria se expressar por meio da denúncia e da polêmica. Espaço telúrico que deveria ser permanentemente recriado na memória e recuperado tal como deveria ser.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 125).

O assunto central do “romance de trinta” é a instauração da sociedade urbano-industrial em detrimento da sociedade patriarcal que estava em declínio, era o desejo de entender a nação e seus problemas assim como faziam, na mesma época, as outras ciências, como a história, a geografia, a etnografia, que servirão de fonte para produções literárias do período. Esse romance consegue exceder a clássica oposição litoral *versus* sertão para tratar de assuntos sociológicos que eram imprescindíveis ao entendimento do nordeste e de seu habitante, não mais encarado como alheio à realidade da civilização. Para tratar da região, os autores buscaram as fontes

populares e aproximaram a escrita da língua do povo, que se reconhecia nessa literatura cujos temas versam sobre um passado que há muito deixara de existir.

Tendo se interessado primeiramente pela genealogia da elite açucareira, o romance de 30 tinha como tema recorrente a história da oligarquia nordestina e suas famílias abastadas que dominavam a região e procuravam, assim, impor sua visão regionalista para o restante do país. Para tanto, essa literatura se valia da cultura popular e do folclore, que vê como superior à literatura que trata do homem citadino. Renova-se, simultaneamente, o gosto da arte regional e popular, fenômeno paralelo a certas ideias-força dos românticos e dos modernistas que, no afã de redescobrirem o Brasil, também se haviam dado à pesquisa e ao tratamento estético do folclore; agora, porém, graças ao novo contexto social-político, reserva-se toda atenção ao potencial revolucionário da cultura popular. (BOSI, 1989, p. 436).

Esse novo olhar sobre a cultura popular retoma as ideias disseminadas no Modernismo e que mais tarde influenciaram outros movimentos culturais do país. Mostra também o caráter renovador do “romance de trinta” que, embora produto de autores ligados às oligarquias tradicionais, se libertou das amarras acadêmicas que enclausuravam os escritores brasileiros, associando “a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; às tendências de educação política e reforma social.” (CANDIDO, 2000, p. 114). O romance dessa época estava impregnado de sociologia em seu desejo de compreender o papel das três raças definidoras de nossa nacionalidade a fim de entender o país. Era uma literatura cuja consciência regional de seus autores elevou-a a universal, num “momento de equilíbrio entre a pesquisa local e as aspirações cosmopolitas” (CANDIDO, 2000, p. 117).

Essa literatura apresenta características comuns a autores de estilos diversos, logo, de Rachel de Queiroz a Graciliano Ramos, José Lins do Rego e mesmo Jorge Amado encontramos o tom de denúncia que impregna os textos, expondo o descaso do poder estatal dispensado ao Nordeste. A região era encarada como um problema onde o fatalismo regia a vida de habitantes castigados pela seca e assombrados pela morte, impulsionando uma grande parcela dessa população ao êxodo, numa tentativa de fugir ao ingrato destino que logo seria repetido em outras cores nas cidades do Sudeste e Sul do país, onde não se encontrava consolo, mas apenas a exploração. Assim, na literatura de 30, enquanto o Nordeste-sertão é o território do martírio do sertanejo humilde, condenado às intempéries da natureza e construído sob a exploração do homem, a sua antítese, os centros políticos e hegemônicos do país, apresentam novas formas de opressão que impunham aos sertanejos um mesmo destino de infortúnios. Desta forma, o Nordeste seria fruto de um discurso e de uma prática cultural conscientemente produzidas, “e

é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre este espaço.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 62).

Outrossim, embora a temática do sertão na literatura brasileira seja tratada por diferentes autores em variados períodos, é preciso reconhecer que há nelas um conjunto de atributos que nos ajudam a identificar a matéria retratada e o espaço geográfico que alicerça tais narrativas. Essa estreita relação entre o campo ficcional e a concretude física do sertão, que beira o mundo empírico, revela uma estratégia que põe em risco a reinvenção do imaginário. Para Vicentini,

A literatura sobre o sertão trabalha sempre a um passo da estereotipia da paisagem, da personagem e da ação, da reprodução da linguagem, seguindo de perto o imaginário que se encontra pronto _ matéria feita, elaborada pela realidade na sua concretude física e pela história e pelo pensamento social nos seus valores. Caso contrário não consegue se identificar como região, ou como sertão (VICENTINI, 1998, p. 42).

Logo, é possível encontrar as mesmas figuras em diferentes autores de distintos períodos, como o cangaceiro, o beato, a seca, as volantes, o misticismo, a violência e a morte. Essas figuras “acabam por ser tão pouco diferentes e tão poucos na qualidade, que terminam iguais em todos eles, de Bernardo Guimarães a Hugo de Carvalho Ramos, de Graciliano Ramos a Guimarães Rosa.” (VICENTINI, 1998, p. 42).

Todo o investimento intelectual do Movimento regionalista em prol da criação do Nordeste e, conseqüentemente, do território sertão, permitem pensá-lo como uma comunidade imaginada, conforme a definição de Benedict Anderson. Ao tratar do surgimento das nações, o historiador enfatiza o papel da imaginação, da memória e do esquecimento na construção dos laços em comum que unem os membros de uma comunidade. Desta forma, a criação de uma origem para essa comunidade é fundamental, pois a partir daí desenvolve-se a história do surgimento de um povo, sua cultura imaginada, seu folclore, suas lendas e, no intuito de manter a homogeneidade imprescindível à harmonia entre os cidadãos, os conflitos, massacres e genocídios que porventura vieram a existir, serão esquecidos. Para Anderson, a nação “é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal.” (ANDERSON, 2008, p. 34).

Logo, o sertão pode ser encarado como uma comunidade imaginada, na medida em que sua origem, sua história, sua literatura, sua música, sua arte em geral, foram construções de um

projeto arquitetado em muitas frentes e que desenvolveu vínculos imaginários. Esses vínculos auxiliaram a camuflar ou olvidar as diferenças étnicas dos habitantes da região, desprezando sua paisagem diversa e seu clima vário, ignorando seus diversos modos de falar, sua pluralidade musical, no intuito de uniformizar um povo, pensado como modelo do que seria o autêntico brasileiro.

Todavia, o sertão tenta escapar às suas bordas, não se deseja uno, pois o sertão é plural. E dessa profusão de significados atribuídos ao sertão, nas ciências e nas artes, como definir o Junco, o sertão de Antônio Torres? O Junco é inferno, purgatório ou paraíso? Ou seria uma categoria espacial para se pensar uma área da região nordeste? Esse pequeno povoado “sem rádio e sem notícia das terras civilizadas” (TORRES, 1997, p. 12) vai além da estereotipia costumeira que assombra a ficção sertaneja para revelar um novo tratamento sobre um tema tão caro à literatura brasileira.

2.2 UM SERTÃO ALÉM DO CÂNONE

Presente em seis dos 11 romances do autor, além dos dois livros de contos, o Junco é o espaço eleito por Antônio Torres para construir sua literatura. Partindo de sua terra natal, ele se vale do arcabouço de lugares-comuns que proliferam na literatura sobre o sertão para recriar o imaginário acerca desse lugar, agora não mais cenário de retirantes fugindo da seca, atravessando a caatinga, nem também novo Éden onde reside a harmonia celestial. A feição assumida é a de um espaço de fronteira entre o interior e a metrópole, fragmentado, tal qual o sujeito daí originado.

Sua literatura, notadamente regionalista, tem no sertão o espaço da narrativa, em obras que tocam no limite da estereotipia, valendo-se do “feixe de recorrências” que descreve o Nordeste-sertão. O autor, no entanto, renega o título a ele atribuído. Em entrevista ao *Jornal A Tarde*, em agosto de 2000, critica a classificação de regionalista:

AT – Não gostaria de ver o meu trabalho preso a um rótulo, como o de regionalista-memorialista, por exemplo. Sou da roça e sou da cidade. Sou do Junco e do Rio e Paris. Gosto de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, e de Miles Davis, todos os trompetes havidos e a haver. Escrevi **Meu Querido Canibal** porque me encantei com um personagem chamado Cunhambebe, o primeiro herói deste país, e com a história da Confederação dos Tamoios, a grande epopeia da nossa colonização. Agora escrevo uma minissérie para a TV

Globo, como escritor convidado do Doc Comparato. Mas já tenho planos de mais um personagem da nossa História. Gosto de variar, só isso.

[...]

JCTG – Como um romancista regionalista vê o romance de fundamentos psicológicos? Por que nunca tentou a poesia?

AT – Meu Deus! Lá vem você de novo com essa história de regionalismo. Por que ninguém chama o Faulkner de regionalista? E ele era do Sul dos Estados Unidos... (TORRES, 2000, n.p.).

Evidentemente há, aqui, um equívoco do autor, uma vez que Faulkner é reconhecidamente taxado de regionalista. Essa rejeição ao título também pode ser observada em outros escritores contemporâneos, incomodados com a visão negativa que a crítica literária dispensou aos autores regionalistas durante longo período, classificando as obras como esteticamente inferiores e localistas, cuja associação ao real seria demasiado problemática. Entre esses autores podemos destacar Ronaldo Correia de Brito, que frequentemente rechaça essa afiliação ao regionalismo. Em entrevista a André Pelinser, Letícia Malloy e Vitor Cei, para o projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, disponível em seu site, o autor pernambucano discute as tensões acerca dessa classificação comumente associada aos escritores do Nordeste e as conturbadas relações que atravessam a literatura nacional:

Considerem que existiram cânones do regionalismo e do romance de 30. Passados noventa anos, não se escreve mais com essa linguagem, a menos que seja um caso de anacronismo. Mas se vocês consideram ter nascido, morar e viver numa região e vivenciar a cultural local como regionalismo, eu me assumo regionalista. Na Feira de Frankfurt, em 2013, onde eu era o único escritor residente no Nordeste, na comitiva do Brasil, fiquei orgulhoso em estar ao lado de Guimarães Rosa, apresentados como escritores regionalistas.

A questão é mais séria do que imaginam. O empenho de intelectuais e acadêmicos de diversas áreas – sociólogos, antropólogos, críticos literários – em folclorizar e subestimar o valor da produção cultural das regiões brasileiras, fora do eixo Sudeste, que detém o poder econômico e da informação, é bastante desleal e antigo. Cabe na análise das causas uma leitura política, por serem indissociáveis. (BRITO, 2020, n.p.)

Em Antônio Torres, a preocupação em livrar-se do rótulo de regionalista talvez o tenha levado ao desenvolvimento de novos enredos, como os romances históricos nos quais se aventurou em **Meu querido Canibal** e **Meu nobre sequestrador**. Segundo ele, a mudança de tema se faz necessária a partir do momento em que o romancista sente um *déjà vu*, como se já tivesse visto aquilo, o que seria perigoso e apontaria a necessidade de mudança, ou sua fonte teria secado. Por isso, para ele, o artista deve buscar a superação da obra anterior, deve cavar fundo a fim de evitar que a fonte se esvaia, visto que a situação poderia representar o fim do escritor. No intuito de defender sua distância do regionalismo e sua variada produção literária, ele retorna a seu assunto constante, o suicídio:

Teve um escritor americano que se matou porque ele fez um livro que foi muito bem recebido, foi um grande sucesso e ele começou a se perguntar como é que se faz para continuar e ele não suportou a própria pressão interna da sua própria pergunta. Então eu acho que é isso, enquanto a gente vai encontrando material, assunto, motivação e energia pra ir se superando no próprio trabalho [...] o caso do Ernest Hemingway, por exemplo, além dos problemas de saúde, etc, etc, parece que ele sentia no momento que se matou que a fonte tinha secado. (TORRES, 2001, n.p.).

Contudo, mesmo tendo se aventurado em outras criações, são suas obras acerca do sertão as que mais se destacam em sua produção literária e, nelas, o espaço nomeado para a construção da narrativa, o Junco. Povoado natal de Antônio Torres, do mundo tangível foi alçado ao intangível por meio do universo ficcional do escritor e tornou-se espaço literário, microcosmo mítico que existe apenas na literatura, afinal o antigo povoado ascendeu a cidade sob o nome de Sátiro Dias. Mas o Junco ainda existe nos relatos do escritor que, em suas entrevistas, continua a chamar a terra natal pelo nome em desuso e perdura ainda nas histórias de seus personagens, carregadas de memórias dessa terra. Memórias compartilhadas entre criador e personagens, visto que o autor se vale de suas lembranças ao produzir sua literatura, tecida de memorialismo, cuja fórmula foi por ele encontrada na literatura e na psicanálise:

Sobre o memorialismo, começemos pela receita que o doutor James Joyce passou aos romancistas, para os quais recomendava ‘memória, silêncio e astúcia’. E nunca me esqueci de uma frase a respeito, de William Faulkner, em *Luz em Agosto* (na tradução de Hélio Pólvora, se não me falha o bestunto): ‘É a memória, e não a dor, que faz você se lembrar de ruas selvagens e ermas.’ E há ainda o título de Carl Gustav Jung, que não me sai da cabeça: *Memórias, Sonhos, reflexões*. Sonho que meus romances contemham um pouco disso. (TORRES, 2000, n.p., grifos do autor).

As narrativas dos protagonistas do autor são construídas a partir das memórias afetivas junto à melancolia que advém da saudade do sertão. Ademais, embora ele despreze a classificação de regionalista atrelada à sua obra, afirmando categoricamente já ter produzido romances históricos e reafirmando “meu primeiro romance, **Um Cão Uivando para a Lua**, é urbaníssimo [...]. O segundo, **Os Homens dos Pés Redondos**, reflete uma experiência minha em Portugal, nos estertores do salazarismo” (TORRES, 2000 n.p.), fato é que suas narrativas estão sempre atravessadas pelo sertão. São entrecruzadas pelo Junco como espaço da saudade ou refúgio de sujeitos fragmentados em busca de si mesmos, como T., em **Um cão uivando para a lua**, que escreve cartas à irmã sobre seu amor pelo povoado natal, ao mesmo tempo em que retoma em suas lembranças o quadro de miséria que caracteriza a literatura sobre a região:

Nos povoados, nas cidadezinhas, onde quer que houvesse uma casa, havia sempre um número incrível de crianças. Eu perguntava a idade de uma, ela fazia um gesto negativo com a cabeça. Não sabia. Então o pai, ou a mãe respondia: 10, ou 11, ou 12 ou 9. Todas pareciam, porém, ter metade da idade que tinham. Era doloroso ver todos aqueles meninos barrigudos e com o tamanho do corpo inteiramente desproporcional ao tamanho da cabeça. Mas não era apenas neles que eu estava pensando. Isso também era outra coisa que eu já tinha visto antes, no sertão, no Junco. Eu já tinha sido um daqueles meninos, eu era a soma deles todos. (TORRES, 1982, p. 42).

Em **Os homens dos pés redondos**, o estrangeiro sente “uma incrível saudade do Junco”, mesmo ao recordar a fatalidade que guia os habitantes do sertão, “agora eu via até um pôr-de-sol espriado por trás das montanhas. E estava ouvindo um fazendeiro pregando sobre os desígnios do mundo. Deus o fez com ricos e pobres, pobres e ricos. Que cada um se conformasse com a parte que lhe coube.” (TORRES, 1973, p. 136). Há ainda Gil, de **Carta ao Bispo** (1979), que, depois de zanzar pelo país à procura dos seis irmãos, volta para Malhada da Pedra, antigo nome do Junco²¹, e resolve entrar para a política, resolvido a abrir uma estrada que finalmente colocasse o povoado no mapa da Bahia, como se oficializar sua localização geográfica afirmasse sua real existência.

Para tanto, faz inúmeras viagens em busca de apoio político que nunca obteve, enquanto os trabalhadores por ele contratados constroem a estrada derrubando a mata debaixo de sol e chuva. Resolvido a pagar os trabalhadores, Gil dá um desfalque na Justiça do Trabalho, onde é funcionário para finalmente concluir a obra. Com o fim do isolamento geográfico, Gil espera que seus conterrâneos deixem de migrar para o Sul, desprezando o sertão, enquanto ele desdenha da cidade grande:

Não é a cidade que ilumina a roça. É a roça que ilumina a cidade. Somos gente do sol e da chuva, da lua e do vento. Sabemos bater perna, sabemos andar. De onde veio Castro Alves? De onde veio Jorge Amado? E Juscelino Kubitschek de Oliveira, não é por acaso um médico da roça? E Lampião? E padre Cícero? Cidade só dá doutor, comerciante e delinquente. Uma boa bosta. (TORRES, 1983, p. 33).

Mas os reveses da vida acabam por desesperá-lo, as injustiças de que o sertão é palco, os trabalhadores explorados, a falta da mulher amada que o abandonara e a certeza de que não conseguirá repor o dinheiro desfalcado o levam ao suicídio. Depois de tomar veneno, Gil

²¹ O lugar já teve nomes bonitos e poéticos, como Lagoa das Pombas, Malhada da Pedra e Junco. Esses nomes anteriores tinham relação direta com a vida no lugar, a fauna, a flora, a natureza, enfim. Primeiro, Lagoa das Pombas porque havia uma lagoa onde se viam muitos pássaros, muitos pombos. Depois, com a estiagem, a lagoa secando, descobriu-se uma pedra grande, em torno da qual vaqueiros que por ali passavam paravam para malhar o gado - Malhada da Pedra. Junco é uma planta delgada e flexível, que era abundante no lugar. Dava muito Junco. E aí surgiram as fazendas de nome Junco de Dentro e Junco de Fora. (TORRES, 2016).

começa a fazer um balanço de sua vida, percorrendo “o chão de uma memória envenenada” (TORRES, 1983, p. 74). Até mesmo nas lembranças que antecedem o fim, é ao sertão que ele retorna, buscando encontrar um fio de lucidez no labirinto de angústias que o levou à morte. A narrativa memorialística de Gil destaca o que Nelo já dissera ao pai, no romance **Essa Terra**: “São Paulo não é o que se pensa” e assim, tem-se na antinomia do sertão o seu próprio reflexo, estampado na miséria a que se resume a vida do sertanejo, cuja exploração é muito clara para Gil: “Isto é um hotel, o pior do mundo. Isto é São Paulo. E isto é tudo – não mais do que a roupa do corpo, largada no chão, nos pés da cama, cuecas sujas, meias sujas, camisas surradas, um par de calças e o frio e a fome e o medo. Isso era tudo.” (TORRES, 1983, p. 48).

Assim como Gil, que abandona São Paulo e volta a Malhada da Pedra, Nelo fracassa em sua tentativa de vencer na cidade grande, revelando outra característica do autor que o liga à tradição regionalista – a denúncia das injustiças sociais de que são vítimas os sertanejos migrantes e seus filhos. Ambos espectadores de mudanças sociais, políticas e culturais que marcaram o país e transformaram o sertão que agora trafega entre o rural e o urbano, que retornam em busca dos lugares de memória encontrando apenas recordações.

Antão Filho volta trazendo no coração o desejo de rever a velha Junco de suas lembranças, as pessoas e lugares catalizadores de memórias que o ajudarão numa descoberta de si mesmo. É a busca de um homem desenraizado por suas raízes. E, em seu retorno, valendo-se de um conjunto de estereótipos sobre a região, descreve sua Junco natal que, ele descobrirá, assim como sucedera a seu irmão Nelo, já não é a mesma que deixou para trás:

E assim se passaram vinte anos, pensarei, ao chegar lá. Assim se passaram vinte anos sem eu ver estes rostos, sem ouvir estas vozes, sem sentir o cheiro de alecrim e das flores do mês de maio. Nem o das cambraias engomadas das meninas cheirando a sabonete Eucalol, as que levavam as flores para a igreja, nas novenas do mês de maio. Assim se passaram vinte anos: sem eu queimar a sola dos pés nas areias do tabuleiro, nem nos caminhos de massapê das baixadas. Sem escorregar no tauá da ladeira da Tapera Velha, sem subir de joelhos em penitência até o Cruzeiro da Piedade. Sem roubar goiaba em quintal alheio e pedir perdão ao Cruzeiro dos Montes e à virgem Mãe de Deus, Nossa Senhora do Amparo, a nossa padroeira. (TORRES, 1997, p. 17).

Para encontrar sua Junco onírica, Totonhim, o cachorro domesticado pela metrópole, será auxiliado pelo pai, velho lobo, na luta contra o esquecimento que o apavora. Mexer nas memórias familiares é trabalho árduo, doloroso, “abordar um domínio escondido, secreto, que toca a sexualidade, a afetividade, por vezes, a moral social” (ZONABEND, 1991, p. 180). Por intermédio das memórias paternas, Totonhim reencontra a família e o lugar que deixou para

trás, do qual ele nunca esqueceu. Contudo, numa volta pela cidade, descobre que esse espaço, como sua casa natal, já não existe na realidade física, o atraso que ele desprezava no passado e agora busca numa espécie de romantismo bucólico, deixou a pequena cidade e ele deve acostumar-se à nova ordem espaço-temporal. Esse também é o sentimento de Juan Preciado, o protagonista de **Pedro Páramo**, romance de Juan Rulfo, que, ao chegar em Comala, sua terra natal, guiado pelas recordações maternas, carregadas de ternura, se depara com um lugar que há muito deixou de existir:

Eu imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; da sua nostalgia, entre fiapos de suspiros. Ela viveu sempre suspirando por Comala, pelo regresso; mas jamais voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: ‘Existe, passando o desfiladeiro dos Colimotes, a vista muito bela de uma planície verde, um pouco amarelada por causa do milho maduro. Desse lugar a gente vê Comala, branqueando a terra, iluminando a terra durante a noite.’ E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse sozinha... Minha mãe. (RULFO, 2009, p. 11).

Destarte, tal qual o povoado mexicano, o Junco seria o que Aleida Assmann (2011) classifica de local honorífico, um espaço marcado pela descontinuidade e pela fragmentária relação entre passado e presente que se ampara apenas em ruínas. Entretanto, a história sobrevive nesse material remanescente, objetos e lugares que reavivam a memória enquanto testemunham sua ruptura através das marcas que restaram, como símbolos de uma ausência, pois,

No local honorífico, uma determinada história não seguiu adiante, mas foi interrompida de modo mais ou menos violento. Tal história se materializa em ruínas e objetos remanescentes que se destacam nas redondezas. O que foi interrompido cristaliza-se nesses restos e não estabelece qualquer ligação com a vida local do presente, a qual não só prosseguiu, como também avançou para além dos restos, sem nem tomá-los em conta. (ASSMANN, 2011, p. 328).

Esses vestígios, compartilhados entre o velho Antão e seu filho “se tornam elementos de narrativas e, com isso, pontos de referência para uma nova memória cultural.” (ASSMANN, 2011, p. 328). Pai e filho representam, assim, as duas figuras de narradores apresentadas por Benjamim, o primeiro como o homem que ganhou a vida sem nunca ter deixado sua terra, portador de suas histórias e tradições; o segundo como aquele que viajou e tem muito a dizer a seu povo (BENJAMIN, 1985, p. 198). E, se a viagem de Antão Filho de volta às raízes é de apenas algumas semanas, nesse ínterim, a memória é capaz de percorrer grandes distâncias, reavivar histórias adormecidas e personagens que há muito partiram.

Seu pai, o velho Antão, de volta ao Junco, depois de separar-se da mulher e dos filhos, que percorrem o país como migrantes, é um homem telúrico, ligado à terra por uma espécie de topofilia, um “elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal.” (TUAN, 2013, p. 19). Embora tenha perdido tudo em virtude da dívida com a Ancar e o fracasso resultante do plantio de sisal, o pai de Totonhim continua apegado ao sertão. Por sua vez, seus filhos tentam dissuadi-lo do costume de ir à roça diariamente, temendo que ele morra sozinho, ao mesmo tempo em que compreendem sua teimosia, visto que, “para viver, o homem deve ver algum valor em seu mundo. O agricultor não é exceção. Sua vida está atrelada aos ciclos da natureza; está enraizada no nascimento, crescimento e morte das coisas vivas; apesar de dura, ostenta uma seriedade que poucas outras ocupações podem igualar.” (TUAN, 2013, p. 142).

Tendo experimentado, no Junco, a alegria do nascimento dos filhos e a construção da primeira casa, igualmente, experienciou a dor do suicídio de Nelo, a falência em decorrência do banco e a necessidade de partir em consequência da ruína. Todavia, o velho Antão aceita seu destino sem lamentações, enquanto Totonhim, em sua viagem ao interior da Bahia e ao interior de si mesmo, sonha em rever a casa de sua infância, examinar seus cantos, tocar os objetos, mas acaba por descobrir a impossibilidade de realizar este desejo, tal como o narrador do romance **Balada da infância perdida**. Este, numa visita ao pai no sertão, descobre que seu mundo há muito se desfizera:

E era uma casa imensa, cheia de avarandados, janelas ensolaradas, paiol e despensa, um curral nas cercanias e uma casa-de-farinha, como apêndice. [...]. o senhor de todos esses domínios estava só e longe de tudo – a casa, o curral, os filhos. Nada existindo mais, como se nada tivesse existido antes. Nem o terreiro onde aprendi a brincar, nem o riacho onde aprendi a nadar. Nem o pé de fícus na porta, nem o pé de juazeiro ao lado, nem os pés de graviola, araticum e cajueiro nos fundos. Nem o quintal das flores, nem o quintal das bananeiras. Dali de cima, daquele pé de grota onde ele estava encravado, eu podia concluir sem medo de errar que nada foi o que eu acarinhava no reino da minha fantasia. (TORRES, 1986, p. 70).

Narrativa semelhante à de Totonhim que, duas décadas depois, procura os espaços guardados na lembrança. Numa espécie de mnemotécnica, fixou os lugares topográficos e agora se vê traído ao não reconhecer mais o ambiente que antes fora tão familiar:

O pé de fícus que reinava à sua frente, encopado e sombreante, ainda continua no mesmo lugar, como única referência de um tempo perdido para sempre. A partir dele, tento divisar o espaço da casa. O avarandado. A sala de visitas. O quarto dos meninos. A sala de jantar, o quarto dos meus pais, o quarto das

meninas, o corredor para a cozinha, a dispensa, o paiol de feijão. [...] E nada. Nada além da grama, que encobriu todas as marcas de nossa existência aqui. [...] Quantos sonhos, quantos sonhos, eu me digo, andando de um lado para o outro, com o caco de telha na mão. [...] Não, não estou chorando. Mas é pior. Acho que estou ficando louco. [...] E eu que sonhei tanto com essa casa, com o lugar... deixa pra lá. (TORRES, 1997, p. 135-137)

Esses lugares de memória, ou como classifica Assmann (2011), “espaços da recordação”, são produtores de memórias, objeto também da poética do espaço de Gaston Bachelard (1978), por ele batizada de topoanálise, um estudo dos lugares físicos de nossa vida particular. Para o filósofo, os espaços são instrumentos de análise da alma humana, através do que ele denomina de fenomenologia da imaginação. Desta forma, os lugares são imagens poéticas que compõem um “espaço feliz”, lugares que amamos, sobre os quais erigimos valores simbólicos, imaginados, que perduram ao longo do tempo, pois “a imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade. Aponta para o futuro.” (BACHELARD, 1978, p. 195). Em seu estudo, ele examina dez espaços recorrentes na literatura a partir dos quais é possível investigar a emergência da imagem poética na consciência: a casa, o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho, a concha e o canto. E, embora sejam espaços do mundo empírico, acolhem o corpo humano, oferecendo-lhe conforto e abrigo, criando um universo de intimidade que transcende o mundo real e toca o mundo do sonho, no qual encontramos a “intimidade do passado”.

O espaço da casa me interessa sobremaneira, visto que, na obra de Antônio Torres, é uma imagem recorrente, que impregna as lembranças dos sujeitos em suas narrativas sempre que recordam o sertão. Ademais, são imagens cujas descrições são muito semelhantes em diferentes personagens e romances, numa espécie de tributo à casa natal. Para esses personagens, toda a existência foi marcada pelo espaço da casa natal, visto que

É necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes, se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1978, p. 201)

Os espaços onde conviveram Totonhim e sua família preenchem suas narrativas de afetividade e saudosismo, são seu cosmo, onde ele acreditava encontrar refúgio em seu regresso ao sertão e onde depositou a maior parte de suas lembranças, adormecidas num hiato de duas

décadas. Entretanto, além das lembranças, a casa natal está nele fisicamente impressa, visto que ela é um “grupo de hábitos orgânicos”, por isso “ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar.” (BACHELARD, 1978, p. 207). O Junco, a casa de seus pais que fora destruída e a casa do avô onde Nelo cometeu suicídio são espaços que testemunharam a saga da família Cruz:

A velha casa está onde sempre estive: próxima à igreja, bem perto de Deus. Assim deveria pensar meu avô, e o pai dele, e o pai do pai dele, e só resta saber se todos foram para o céu. Casa velha, por estar bastante castigada, descascada, desbotada, como se estivesse cheia de estrias, rugas, tristeza e cansaço. Esta sala, de tantos domingos engomados, cheirando a sabonete e roupa lavada, guarda uma lembrança triste. Uma história trágica. Mas ainda não tive coragem de olhar para o canto onde tudo aconteceu. (TORRES, 1997, p. 26).

A antiga casa da família, da qual só resta um caco de telha, é um gatilho para muitas das lembranças narradas pelo protagonista, e os sentidos trabalham para reconstruir as cenas do passado. Em **Topofilia**, Yu-Fu Tuan (2012) descreve o papel que os sentidos desempenham como equipamento de percepção do mundo, responsáveis por nossa ligação com o ambiente físico e a criação de um vínculo sentimental. Na cena descrita acima, Totonhim lembra dos aromas da casa da infância, uma vez que

O odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas [...] Quando retornamos à casa da infância, não somente a paisagem mudou, mas também a maneira como nós a vemos. Não podemos recapitular completamente o sentimento essencial de um mundo visual do nosso passado sem o auxílio de uma experiência sensorial que não mudou. (TUAN, 2012, p. 27).

Todavia, se o retorno às ruínas da casa da infância é um momento doloroso, no caminho até lá Totonhim reencontrará outro lugar que reaviva angustiantes memórias familiares – a árvore onde se matou seu primo Pedrinho, famosa na pequena cidade pelos repetitivos suicídios que têm seus galhos como suporte. Destarte, Totonhim compreende que sua vida no Junco estará sempre relacionada à casa natal, a seus objetos, seus aromas, numa espécie de memória sensorial como a descrita pela personagem Rosa Coldfield em **Absalão, Absalão!** (1936), de William Faulkner, livro com o qual a literatura do autor baiano guarda um conjunto de semelhanças:

Já reparou como a glicínia, recebendo o pleno impacto do sol nesta parede aqui, destila e penetra nesta sala como que (desimpedida pela luz) por um progresso secreto e cheio de atrito feito de partícula em partícula de pó da miríade de componentes da escuridão? Esta é a substância da lembrança – tato, visão, olfato: os músculos com os quais vemos e ouvimos e sentimos –, não a mente, não o pensamento: não existe a memória: o cérebro recorda exatamente o que os músculos buscam: nada mais, nada menos: e a soma resultante é geralmente incorreta e falsa, merecendo apenas ser chamada de sonho. (FAULKNER, 2019, p. 150).

No último volume da Trilogia do suicídio, o romance **Pelo fundo da agulha**, encontramos Totonhim aposentado, reavivando as memórias familiares das quais vai se tornar um guardião. Essas memórias o alicerçam e paradoxalmente o atormentam, enquanto constituem a tessitura de seu tempo e de sua família, inserindo-o num lugar determinado pela genealogia. É interessante notar que a Trilogia abarca três diferentes momentos da vida de Totonhim, assim como narra a passagem do sertão provinciano ao contemporâneo e o impacto da cidade no migrante nordestino do começo do século passado. A transformação pela qual passou a pequena Junco, que no passado não constava no mapa do Brasil, “Um lugarejo de sopapo, caibro, telha e cal” (TORRES, 1998, p. 14), surpreende Totonhim com ruas asfaltadas e antenas parabólicas, quando “dirão todos que o lugar finalmente atravessou o túnel do tempo e chegou ao futuro” (TORRES, 1997, p. 46); transfigurada como as paisagens sertanejas pelas intempéries ou como seu filho pela diáspora que o levou ao exílio. Depois de partir aos 20 anos, em consequência do suicídio do irmão, Totonhim retorna para rever o pai. Uma década desde a visita e ele está sozinho num apartamento em São Paulo, buscando fazer as pazes com o passado e com o espaço que viu nascer a sua história, onde viveu o inferno, o purgatório e o paraíso.

Embora a Trilogia do suicídio, bem como os demais romances do escritor baiano nos quais o Junco se faz presente, recorram ao conjunto de estereótipos que caracterizam o sertão, essa apropriação é feita de forma crítica e não apenas como um aglomerado de signos que caracterizem a região. Para Vicentini (1998), o romance **Essa Terra** (1976), ao apresentar, no início do primeiro capítulo, um apanhado de clichês sobre o lugar, economiza a narrativa do autor que tem, assim, toda liberdade para desenvolver sua ficção. No excerto recolhido abaixo, o ficcionista condensa uma dezena de imagens que indicam a região a que se refere, num falso esgotamento descritivo de seu espaço literário:

Um pássaro chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha chamada Sôfraco, que aprendeu a esconder seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr-do-sol mais longo do mundo. O cheiro do alecrim e a palavra açucena. E eu, nunca vi uma açucena. Os cacos: de telha, de vidro.

Sons de martelos amolando enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado de minha mãe, a queixa muda de meu pai, as rosas vermelhas e brancas de minha avó. As rosas do bem-querer:

- _ Hei de te amar até morrer.
- _ Essa é a terra que me pariu.
- _ Lampião passou por aqui.
- _ Não, não passou. Mandou recado dizendo que vinha, mas não veio.
- _ Por que Lampião não passou por aqui?
- _ Ora, ele lá ia ter tempo de passar neste fim de mundo? (TORRES, 1998, p. 15).

Entretanto, podemos notar que, ainda que tente escapar dos estereótipos acerca do sertão na abertura do romance, o autor, paradoxalmente, acaba por se valer deles na apresentação de sua obra ao passo em que foge à tradição regionalista pelo cunho autobiográfico de sua literatura. Essa perspectiva autobiográfica desafia uma das características da literatura sertanista apontadas por Vicentini, segundo a qual “o mundo da literatura sertanista é o mundo do escritor citadino fingindo de sertanejo, que escreve para um leitor também ele citadino, a respeito de uma cultura diferente da sua.” (VICENTINI, 1998, p. 44). Ao ficcionalizar suas memórias, Antônio Torres cria personagens cujas histórias parecem reescrever sua própria jornada de nordestino migrante e, portanto, a voz sertaneja que fala nos romances não é criada por um sujeito da metrópole atuando como sertanejo, evitando, assim, o problema da alteridade. Há, desse modo, a concretude de vivência, reconhecimento e pertença experienciadas e reinventadas na ficção.

Além disso, o escritor baiano, ao tratar da decadência da região, cujos habitantes sonham com a fartura das terras de São Paulo-Paraná, aponta novas razões que também se afastam do cânone literário sertanejo, pois a decadência seria agora fruto de um colonialismo interno. Essa perspectiva colonialista apresenta um sertão explorado pela região Centro-Sul, que leva sua mão de obra melhor preparada, os homens do eito, explorando-os na construção civil ou outros empregos subalternizados. Na metrópole são marginalizados e desterritorializados até que regressam ao sertão. No entanto, não encontram nesse espaço a terra natal que deixaram para trás, e essa desilusão é o estopim para o suicídio de grande parte deles.

O sertão de Antônio Torres seria então o território da revolta sertaneja contra o poder central que explora sua força de trabalho enquanto agrava as desigualdades entre as regiões (CHAVES, 2001). Ademais, é necessário observar a tragédia que ronda esse espaço na obra do autor; longe da nostalgia saudosista de um sertão paraíso e consciente da impossibilidade de mudança reformadora desse lugar explorado, o que se vê é a compreensão da desigualdade que governa a vida do homem sertanejo, que não é forte, nem fraco, é humano e, portanto, vítima

de uma sistema de opressão e não da ação fatalista do destino. Esse novo sertão foge do aparato descritivo da literatura sertaneja do passado, posto que a descrição paisagística é apenas pano de fundo para o desenvolvimento ficcional que renova antigos temas. Ainda que caminhe muito próxima ao mundo empírico, seu cenário não configura elemento decorativo, independente da narrativa, dado que,

Enveredando pelos caminhos da narrativa sociológica e, sobretudo, psicológica, Antônio Torres faz dos aspectos físicos, sociais, econômicos, políticos, culturais do sertão matéria essencial da trama e estabelece uma interdependência profunda entre o espaço, a ação e as personagens. O drama individual – ou melhor, uma proliferação de dramas pessoais geradora de uma imagem multifacetada da realidade – ocupa o primeiro plano, mas os conflitos psicológicos descritos estão enraizados no contexto sertanejo, o que lhes dá uma dimensão englobante exemplar. (CHAVES, 2001, p. 177)

De igual modo, o espaço literário das narrativas de Antônio Torres é também um sertão contaminado pelas relações com a metrópole, em virtude da migração que obriga os sertanejos a marcharem do interior à capital. Isso criou novas configurações sociais que em nada lembram o isolamento a que o sertão estava relegado no passado, por mais que essa proximidade espaço-temporal não tenha revertido a injusta relação que se estabelece entre os dois mundos. Aqui, podemos apontar outra característica do universo sertanejo de Antônio Torres, que notadamente marca sua literatura, um outro olhar sobre os motivos que transformam o sertanejo em migrante, diferentes daqueles que embasaram a tradição literária sobre a região (a seca, a fome, a violência, o isolamento), que foram substituídos pela sedução que a cidade provoca no homem do sertão, visto que os grandes centros criam a expectativa de progresso. Totonhim, ao voltar ao Junco, pensa no processo migratório que esvaziou a cidade: “cadê o povo desta terra? Morreu de sede? Foi devorado pelo sol? Onde está todo mundo? [...]. Não me venham, por favor, com razões da seca, da pobreza, das dificuldades de vida, que isso, por si só, não explica tamanha debandada.” (TORRES, 1997, p. 81).

Talvez a melhor explicação seja mesmo a esperança, a perspectiva de sucesso que impulsiona os sertanejos às terras de São Paulo-Paraná, voltando ao Junco carregados de histórias das “aventuras de uma cidade com mais de trinta léguas de ruas. Onde, durante o dia, um ajudante de pedreiro se besuntava na massa e na cal preparando o reboco para os edifícios e, à noite, se lavava todo, se perfumava e se vestia igual a um doutor – para tanto o dinheiro dava.” (TORRES, 1997, p. 50). Foi a ilusão da conquista que fez Nelo partir aos 20 anos, fascinado com os funcionários da Ancar, o banco que emprestava dinheiro a juros, enquanto incentivava os sertanejos a plantarem sisal, uma cultura até então por eles desconhecida.

Aqueles homens de exótico sotaque, montados em um jipe, despertaram no jovem Nelo a ambição, mas ele tinha apenas 17 anos e “iria passar mais três anos para se despregar do cós das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres.” (TORRES, 1998, p. 18).

Entretanto, a sedução da cidade revela-se um engodo e o sertanejo andarilho constata que não há diferença entre os dois territórios quando em nenhum pode sentir-se em casa. É o que acontece a Nelo que, desiludido, em cartas endereçadas ao pai, faz um alerta: “São Paulo não é o que se pensa.” (TORRES, 1998, p. 49). Volta então ao Junco, mas não sobrevive à percepção de que ali também não poderia se encaixar, uma vez que o sertão representa um lugar árido, sem perspectivas de melhora, ao passo que a metrópole também não oferece grandes esperanças.

Esse confronto entre áreas tão distintas que, de repente tornam-se homólogas, pode ser visto também no romance **Galiléia** (2008), de Ronaldo Correia de Brito que, assim como **Essa Terra** (1976), narra a história de decadência de uma família sertaneja. Os primos Adonias, Ismael e Davi voltam ao sertão para o aniversário do avô, Raimundo Caetano, mas descobrem, no caminho, que ele está no leito de morte. Atravessando o sertão que os gerou, num regresso à Fazenda Galileia, nos Inhamuns em Pernambuco, os protagonistas resgatam na memória o que os afastou da terra natal e o que ainda os liga a este espaço, enxergando nas mudanças operadas pelo tempo que modernizou o sertão as suas próprias transformações como sujeitos diaspóricos. Ismael, filho bastardo de Natan, fora adotado pelo avô, depois que o pai se negara a assumi-lo, e é criado como filho por Raimundo Caetano, que vai buscá-lo na tribo dos Kanela, no Maranhão, onde vivia com a mãe. Ismael, cuja vida fora marcada pelo amor do avô e o desprezo da família, vive grande parte de sua trajetória na fazenda até mudar-se para a Noruega, onde constrói uma família que acaba por se dissolver. De volta aos Inhamuns, faz uma reflexão sobre os dois lugares em que viveu e, ao contrário do que se espera, não tratará de opostos, mas de iguais:

A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol extremo, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas em qualquer latitude. (BRITO, 2009, p. 73).

É esse também o sentimento experimentado por Nelo, Gil, Totonhim e Calunga, ao constatarem que, não importa se em São Paulo ou no Junco, a sensação é de desterritorialização, pois sentem-se deslocados nesses dois espaços tão inversamente proporcionais. Nelo, ao voltar para o sertão, se encontra na encruzilhada da existência, sem rumo certo a seguir, e Totonhim, vinte anos depois, refazendo a mesma viagem de regresso, parece repetir as palavras do irmão: “olho para esse mundo feito de casas simples, lembranças singelas e gente sossegada, tudo e todos sob um céu descampado, e me pergunto se ainda tenho lugar aqui, se conseguiria sobreviver aqui, morar aqui. E me assusto com a pergunta.” (TORRES, 1997, p. 46). É o mesmo sentimento de ruptura que aflige Adonias ao retornar à Fazenda Galileia com os irmãos, tentando desvendar enigmas familiares até descobrir que o espaço de suas lembranças se desfez: “vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto um estrangeiro” (BRITO, 2009, p. 160).

Em “Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade”, Juliana Santini discute a representação do real no romance regionalista contemporâneo, tomando como objeto de análise o romance de Ronaldo Correia de Brito. Suas considerações sobre a obra do autor pernambucano são relevantes também para o entendimento da obra torreana. Para a autora, o sertão em Galileia é

Demarcado pelo reencontro, pelo trânsito e pela procura da identidade. Nessa criação de um espaço vivido coloca-se a necessidade de real que move o romance regionalista desde sua formação, no Romantismo. Em Galileia, o dado real chega na narrativa concentrando as dissonâncias de um sertão que mescla o contemporâneo do rádio, da televisão e das motocicletas ao arcaico dos costumes dos vaqueiros, das rezadeiras e de um código de honra cuja vigência se mantém paralelamente ao aparato governamental. A junção de elementos dissonantes marca o dado real, mas também define a identidade do personagem que, assim como o próprio sertão, busca conciliar diferentes tempos em si mesmo. (SANTINI, 2014, p. 129).

Se o Junco é um espaço contaminado pela metrópole, lugar de fronteira, podemos pensá-lo também como categoria que representa o sertão contemporâneo, onde parecem coexistir dois tempos sincronizados. O primeiro é o tempo das tradições sertanejas ainda presentes em imagens ligadas à região e aos costumes do povo; já o segundo diz respeito ao tempo imposto pela globalização, que colocou o lugar “no mapa viário do mundo” (TORRES, 1997, p. 46) e transformou a migração para o Centro-Sul em algo banal. Sobre isso, percebe Totonhim ao voltar: “vai ver o ir e vir se tornou tão banal que já não impressiona a pessoa alguma. São Paulo

virou um caminho de roça. O mundo ficou pequeno. Viajar já não é uma aventura emocionante.” (TORRES, 1997, p. 69).

Afora espaço e categoria, ainda é possível analisar o Junco como lugar-personagem, como faz Cristiana da Cruz Alves, em sua dissertação de mestrado, intitulada **O Junco: lugar-personagem na obra dos escritores d’essa terra** (2011). Em seu estudo, analisa a potencialidade cultural da cidade de Sátiro Dias, ou o Junco literário, não apenas na obra de Antônio Torres, mas de uma série de escritores oriundos desse sertão. Para a autora, o Junco é lugar-personagem carregado do imaginário coletivo, recriado através da literatura, não como reflexo do mundo empírico, “mas como um entrelugar que possibilita ao sujeito redimensionar o olhar sobre sua própria cultura” (ALVES, 2011, p. 12). E assim como defende Vânia Chaves (2001), o Junco é visto como espaço autobiográfico construído por sujeitos migrantes que o transformam num cruzamento de fronteiras culturais.

É inegável que esse entrelaçamento de tempos e culturas ainda mantém uma estabilidade de imagens que estão relacionadas ao sertão, como a violência que, mesmo na literatura romântica, era uma das marcas desse lugar. Entretanto, se desde o Romantismo, passando pelo Realismo, o Neorrealismo modernista e o Pós-Modernismo, a violência atrelada ao sertão é de natureza exterior, efetuada por cangaceiros, volantes, beatos, jagunços ou desencadeada pela seca e as injustiças sociais, no sertão torreano ela tem origem no próprio sujeito. É o homem sertanejo que opera a violência contra si por meio do suicídio.

Nisto, o sertão do autor se distancia da tradição literária sobre a região, bem como em sua escrita marcadamente autobiográfica, produzida por um homem sertanejo conhecedor do universo retratado em seu texto. Dessa forma, delineia um universo também distante do cânone sertanejo da literatura nacional, pois longe de ser espaço vazio, ou isolado, afastado do progresso das capitais, o sertão do autor baiano mantém estreita relação com a metrópole, estabelecida no constante fluxo migratório de seus personagens cujos destinos são marcados pela volta à terra natal e pela inquietante presença da morte que guia suas existências.

A reiterada presença da morte nos romances de Antônio Torres, cujos personagens caminham em círculos até serem tragados pela desdita num Junco ficcionalmente estruturado, me levam a associar a escrita do autor baiano a outros escritores. Estes, assim como ele, construíram espaços literários que se tornaram microcosmos míticos onde a infelicidade e a tragédia se repetem em famílias castigadas pelo infortúnio.

2.3 O JUNCO COMO TERRITÓRIO MÍTICO

Ao recriar seu Junco natal sob a forma de um território do imaginário e propagá-lo em sua literatura como um rizoma, o escritor Antônio Torres tem por inspiração um espaço mítico que fascinou outros escritores latino-americanos, o condado de Yoknapatawpha, construído por William Faulkner. É clara a presença do escritor norte-americano na obra do autor baiano que, em suas entrevistas, sempre o reverencia ao tratar das influências que marcam sua produção literária:

Dos poetas populares da minha infância, cujas histórias eram cantadas ao ponto de uma viola ao pé de um fogão, à erudição de um João Guimarães Rosa, baixa muita influência no meu teclado. Li (e continuo a ler) um pouco de tudo, ainda que caoticamente. De Machado de Assis ao romance de 30, passando por hispano-americanos, franceses, portugueses, italianos. Mas acabei me identificando mesmo foi com Scott Fitzgerald e William Faulkner, autores que não têm nada a ver um com o outro. Enfim, queira ou não queira, o escritor é o que lê. E o que eu leio, sobretudo, é romance e poesia. (TORRES, 2017, n.p.).

Assim como inspirou o escritor sertanejo, Faulkner foi uma grande influência na literatura de Gabriel García Márquez, que, em seu discurso ao receber o prêmio Nobel, o chama de mestre. Além dele, é possível encontrar uma substancial presença do norte-americano em outros escritores latino-americanos, não apenas da chamada geração *Boom*, uma vez que “estudiosos também demonstraram relações de influência, afinidade, ou ambos, entre Faulkner e alguns dos precursores primários do Boom – e.g. Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti e Jorge Luis Borges.”²² (ESPLIN, 2015, p. 270, tradução nossa). Numa análise acurada da obra torreana, é possível notar que o autor não apenas procura emular o mestre de Gabo, mas é também atingido pela literatura de seus pares latino-americanos, de quem compartilha algumas características fundamentais à criação de seu universo literário chamado Junco.

Dois escritores latinos me interessam sobremaneira, Gabriel García Márquez (1927-2014) e Juan Rulfo (1917-1986), pois, assim como William Faulkner (1897-1962), influenciaram a literatura de Antônio Torres e os espaços míticos por eles arquitetados possibilitam uma aproximação com a obra do escritor baiano, tendo em vista seus aspectos em

²² Texto-fonte: “scholars have also demonstrated relationships of influence, affinity, or both between Faulkner and some of the Boom’s primary precursors – e.g. Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, and Jorge Luis Borges.” (ESPLIN, 2015, p. 270).

comum. Elegi sete características partilhadas entre o autor sertanejo e os demais, sem, no entanto, acreditar que a elas se limitem seus pontos de convergência:

1. O microcosmo ficcional teve origem no mundo empírico;
2. A criação de um universo literário que se expande em outras obras;
3. O nascimento ficcional desse lugar mítico;
4. A volta do filho pródigo para consolidação da tragédia;
5. O espaço como parte de um círculo fatídico;
6. A decadência que antecede o infortúnio;
7. A constante presença da morte.

Uma leitura das obras de Antônio Torres torna evidente que a criação do Junco, como espaço literário, deve muito à saga do condado de Yoknapatawpha, criada por William Faulkner, mas também à Macondo de Gabriel García Márquez e à Comala de Juan Rulfo. Esses são espaços cuja geografia foi transcendida pela literatura, uma vez que o povoado baiano teve uma existência real e se tornou a cidade hoje chamada de Sátiro Dias, enquanto o condado de Yoknapatawpha surgiu a partir da cidade de Lafayette, no Mississippi, onde viveu Faulkner; Macondo é a recriação literária de Aracataca, onde seu criador passou a infância; e Comala é uma cidade conhecida por Rulfo, na região de Jalisco, no México. Embora representações de lugares reais, a reinvenção literária desses espaços alcançou traços universais que excedem o mundo empírico e desafiam a temática regionalista da literatura, dado que, como defendido por Vicentini (1998), o que se vê aí é a materialização da consciência regional.

Tomando de empréstimo o conceito desenvolvido por David Stewart, ela defende que é preciso reconhecer em Faulkner uma percepção de pertencimento geográfico, pois ele “não teria o que contar sem a sua dimensão histórica de homem nascido na região Sul dos Estados Unidos, região de latifúndios e escravidão, de estupros e violência contra a dignidade humana. Com essa consciência de homem do Sul, Faulkner constrói a sua obra.” (VICENTINI, 1998, p. 53), e o mesmo pode ser dito sobre os demais. Antônio Torres, em entrevista ao Blog Clisertão, declara: “Escreva sobre tua aldeia que escreverás sobre o mundo” (TORRES, 2012, n.p.). Essa máxima de Tolstói também nos ajuda a pensar na maneira pela qual esses escritores, tomando por matéria seu povoado natal, versaram sobre temas universais, ao passo em que construíam cosmos ficcionais particulares.

Assim como os escritores anteriormente citados, cujas cartografias imaginárias se propagam em diferentes obras, o Junco de Antônio Torres está presente em mais da metade dos romances do autor. No entanto, é em **Essa Terra** (1976), seu terceiro romance, que encontramos uma descrição pormenorizada desse espaço. Essa obra, junto aos demais livros que compõem a Trilogia do suicídio, percorre várias décadas da trajetória de Antão Filho, o Totonhim, desde sua partida do Junco, aos vinte anos, até a aposentadoria. Em **Absalão, Absalão!** (1936), sexto romance de Faulkner, é possível encontrar o mapa do condado de Yoknapatawpha e suas medidas espaciais, “área: 2400 milhas quadradas. População: brancos, 6298, negros, 9313. William Faulkner, único dono e proprietário.” (FAULKNER, 1981, p. 349). A saga de Yoknapatawpha abrange 16 das 19 obras do autor, e podemos notar que

A tessitura da intriga da saga alcança um período que vai de 1540 a 1950. A cobertura de um período de tempo tão longo faz jus aos objetivos de uma saga que, dentre outras características e objetivos, pretende fazer uma narração fecunda de incidentes em que não somente as ações individuais são importantes, mas as dos grupos inseridos em um espaço definido. (GRANGEIRO, 2012, p. 141).

Em **Cem anos de Solidão** (1967), de Gabriel García Márquez, conhecemos a origem da aldeia batizada de Macondo, e da maldição que se abateu sobre sete gerações da família Buendía, no entanto, o povoado surgiu em seu romance de estreia, **A Revoada: o enterro do diabo** (1955). O mesmo acontece com Juan Rulfo e sua Comala, surgida dois anos antes de **Pedro Páramo** (1955), no livro **O ano em Chamas** (1953). Assim, o que se vê na literatura desses autores é a criação de um microcosmo que se expande em outras obras, produzindo diferentes narrativas, nas quais os personagens estão interligados. Além disso, é importante notar que todos recorrem ao imaginário da infância, à memória coletiva de seu povo e à sua realidade histórica, que, através da literatura, mitificam para criar um universo que extrapola seus povoados rurais.

Esses espaços adquirem na literatura dos quatro autores uma origem fictícia e essa recriação mítica lhes confere uma geografia e história peculiares. Desse modo, o Junco tem seu nascimento descrito no romance **Essa Terra** (1976), de forma a obter a carga mítica necessária para equipará-lo aos espaços imaginários acima apresentados. Segundo narra Totonhim, o povoado teria surgido pela coragem do vaqueiro João da Cruz que, fugindo da seca que assolava Simão Dias, em Sergipe, onde vivia com a mulher e os filhos, foge para o Junco e recebe acolhimento do Barão de Geremoabo, ali alojado, “primeiro matou a fome, depois começou a matar as onças e só não matou o barão porque ele nunca mais apareceu” (TORRES, 1998, p.

53). Não obstante, essa origem heroica do povoado é desprezada por Pedro Infante, dono da venda do Junco que, culpando a origem do lugar por seu atraso resolve mudar de nome:

Essa porcaria de Cruz é que não dá futuro a ninguém. Eis aí a nossa derrota. Nascemos com um nome que só serviu para o castigo de Deus Nosso Senhor. Vou mudar meu sobrenome. E mudou. Passou a se chamar Pedro Batista Lopes e não mais Pedro Batista da Cruz. O infante era apelido (TORRES, 1998, p. 39).

A origem de Yoknapatawpha, conquanto seja explorada no romance **Os invencidos** (1938), tem em **Absalão, Absalão!** (1936) grande parte da história que envolve seu surgimento, ao narrar a chegada de Thomas Sutpen ao lugar, onde criou um império batizado de Vila Sutpen, depois de comprar as terras do chefe Ikkemotube, numa escusa negociação. A origem desconhecida de Sutpen e seu excêntrico comportamento despertaram o temor da população, o medo “de um homem que apareceu na cidade de repente com um cavalo e duas pistolas e uma tropa de bestas selvagens, que ele havia caçado sem ajuda alguma [...] e mais aquele arquiteto francês que parecia ter sido caçado e escravizado pelos negros” (FAULKNER, 1981, p. 15). Aí viveram quatro gerações da família Sutpen, marcadas pela desdita que as levaria à ruína.

Para compreender a origem de Macondo, é preciso observar a incontestável presença da morte que atravessa o romance **Cem anos de solidão** (1967), característica partilhada pelas demais obras aqui discutidas. Nesse livro, a gênese do povoado se dá em razão do assassinato de Prudencio Aguilar que, ao perder uma briga de galos para José Arcadio Buendía, coloca em xeque sua virilidade, tendo em vista que todo o povoado sabe que, embora casado há seis meses, sua mulher, Úrsula Iguaran, se nega a ceder-lhe a noite de núpcias. A provocação acaba por levar Prudencio Aguilar à morte ao ter a garganta atravessada pela lança do inimigo. O caso é que Prudencio Aguilar, depois de morto, não abandonou a casa dos Buendía, que frequentava diariamente com uma impressão desolada, enquanto limpava a ferida do pescoço. Essa situação insustentável obriga a família a partir:

— Está bem, Prudencio — disse-lhe. — Nós vamos embora deste povoado para o mais longe possível e não voltaremos nunca mais. Agora vá sossegado. Foi assim que empreenderam a travessia da serra. [...] Antes de partir, José Arcadio Buendía enterrou a lança no quintal e degolou, um a um, os seus magníficos galos de briga, confiando em que dessa forma daria um pouco de paz a Prudencio Aguilar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 20).

Essa é a história da origem de Macondo. Fugindo da maldição que se tornou a presença de Prudencio Aguilar, José Arcadio Buendía “e seus homens, com mulheres e crianças e

animais e toda espécie de utensílios domésticos, atravessaram a serra procurando uma saída para o mar, e ao fim de vinte e seis meses desistiram da empresa e fundaram Macondo, para não ter que empreender o caminho de volta.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 12). Por ora, a sensação era de estavam finalmente livres da presença do inimigo. Ironicamente, muitos anos depois, quando José Arcadio era um homem já velho, um ancião de cabelos brancos entra em seu quarto depois de procurá-lo por anos a fio:

Após muitos anos de morte, era tão imensa a saudade dos vivos, tão premente a necessidade de companhia, tão aterradora a proximidade da outra morte que existia dentro da morte, que Prudêncio Aguilar tinha acabado por amar o pior dos seus inimigos. Fazia muito tempo que o estava procurando. Perguntava por ele aos mortos de Riohacha, aos mortos que chegavam do vale de Upar, aos que chegavam do pantanal e ninguém lhe fornecia a direção, porque Macondo foi um povoado desconhecido para os mortos até que chegou Melquíades e o marcou com um pontinho negro nos disparatados mapas da morte. José Arcadio Buendía conversou com Prudencio Aguilar até o amanhecer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 52).

O empreendimento de José Arcadio Buendía para se livrar de Prudencio Aguilar falhara, mas em seu lugar surgiu uma aldeia de tal forma planejada que nenhuma casa recebia mais sol que a outra e todos podiam acessar a água com a mesma facilidade. Seus habitantes, que junto a José Arcadio enfrentaram a mata à procura de uma nova terra, viviam satisfeitos.

De mundo fictício, a aldeia de Gabriel García Márquez ousou adquirir substância real e em 2006 houve em Aracataca um movimento para mudar seu nome para Macondo, que não obteve êxito. Movimento semelhante ocorreu na Bahia, encabeçado por Antônio Torres, que desejava devolver a Sátiro Dias o nome de Junco. Sua empreitada também não logrou sucesso, mas o autor acabou por conhecer a história de Sátiro Dias e aceitou o inevitável batismo de sua Junco natal: "não deu certo, mas já estou me acostumando. Sátiro Dias, na verdade, foi um baiano porreta. Trouxe o correio para nosso arraial e soltou os escravos do Ceará, onde foi governador, quatro anos antes da Lei Áurea." (TORRES, 1998, n.p.).

O Junco partilha ainda mais semelhanças com Macondo se pensarmos na chegada dos ciganos comandados por Melquíades no povoado colombiano que traziam os objetos desconhecidos pela população, inventos simples que causavam verdadeira comoção, principalmente em José Arcadio Buendía, como um imã, uma lupa, instrumentos de navegação ou mesmo uma pedra de gelo. No povoado baiano, Totonhim narra, em **O Cachorro e o Lobo**, a chegada do cinema, visto por muitos como a aparição do anticristo e do primeiro caminhão,

descendo a ladeira grande com os olhos em chamas, sendo recebido pelo único mortal com a coragem suficiente para enfrentar tal monstro, o doido Alcino:

E eis que, aos olhos de todos, cai um raio sobre a Ladeira Grande. O raio se transforma em dois olhos acesos, infinitamente maiores do que os de um vagalume. E esses dois olhos acesos, enormes, gigantescos, se movimentam, descendo a ladeira, para daí a pouco revelarem um estranho objeto que andava sobre rodas, produzindo uma música, que só muito mais tarde se iria saber que saía de uma buzina. [...] só houve um homem nesse lugar, um único homem, a esperar o estranho objeto, para dar-lhe as boas-vindas. Um doido chamado Alcino. (TORRES, 1997, p. 53).

Todavia, a maior aproximação entre as obras dos escritores latino-americanos e a de Faulkner é, sem dúvida, a inexorável presença da morte. Em **O Cachorro e o Lobo**, o protagonista Totonhim, voltando ao Junco vinte anos depois da partida, encontra a cidade vazia e chega mesmo a duvidar que tenha reencontrado sua terra natal. Começa então a se perguntar se não estaria em Comala, onde, além de conversar com os mortos (como faz Arcadio Buendía, em **Cem anos de solidão**), conversa com o próprio Juan Rulfo sobre a simetria entre os dois lugares, alertando o mexicano, “este lugar tem alguma coisa em comum com o seu México, a intimidade com a morte.” (TORRES, 1997, p. 82).

Intimidade que em muito se assemelha à de Juan Preciado, que vai a Comala em busca do pai e encontra um povoado onde todos estão mortos, mas conversam entre si, num universo subterrâneo. Juan Preciado, então, descobre por meio dos mortos que foram vítimas do rancor de Pedro Páramo, a história de sua concepção, a posterior fuga de sua mãe e os desmandos de seu pai, que aterrorizava Comala com seu ódio.

Essa conversa com os mortos também é encontrada na obra de Antônio Torres. Quando Totonhim volta ao Junco, descobre, através da irmã Noêmia, que o pai passa os fins de tarde na roça, sentado numa cadeira, esperando as almas do outro mundo que sempre chegavam ao escurecer. Nesse momento, “batiam altos papos, animadamente. Esses longos serões com os mortos faziam papai se sentir como nos velhos e bons tempos, quando tivera uma casa imensa, cheia de meninos e visitas. Ao contrário dos vivos, os mortos não tardavam nem falhavam.” (TORRES, 1997, p. 15).

O diálogo com os mortos já havia surgido no primeiro romance da Trilogia do suicídio, **Essa Terra** (1976), quando Nelo se mata e a cidade parece enlouquecida. O doido Alcino grita profecias apocalípticas na praça do povoado, correndo de um lado para o outro, condenando a população ao inferno, quando então se encontra com o suicida:

Pedi socorro, ninguém lhe ouviu o grito. E quando ia ao chão, desacordado, foi agarrado, sacudido, enquanto uma voz tentava reanimá-lo: – Não tenha medo, homem. Um morto não faz mal a ninguém. [...] – Você veio cobrar uma diferença que existe entre nós dois – disse Alcino, pensando: – O condenado ainda não foi para o inferno. (TORRES, 1998, p. 76).

O círculo trágico que abarca os personagens de **Essa Terra** (1976) também acompanha todas as gerações dos Buendía, até a aniquilação. Contexto similar envolve ainda a saga da família Sutpen, em **Absalão, Absalão!** (1936), que encontrou a desgraça em sua própria genealogia; ou, ainda, Juan Preciado, que, na tentativa de conhecer o pai, acaba por encontrar apenas destruição, da qual nem ele conseguiu escapar.

A família Cruz, originária do Junco, no sertão baiano, é marcada pelo suicídio, não apenas de Nelo, que assombrou o povoado em seu regresso vinte anos depois da partida, para enforcar-se na casa do irmão, mas antes dele um tio, irmão do pai, tentara o suicídio sem sucesso, um primo se enforcara na árvore dos suicidas em frente à casa de Dona Zuma e outro primo, Pedrinho, seguira o mesmo destino. Totonhim, o sobrevivente, leva uma existência de incertezas, temeroso de que vá seguir o destino que se tornou uma tradição familiar.

A estirpe dos Buendía sofre de tal maneira o destino fatalístico a que estão condenados que são varridos da face da terra como previra o cigano Melquíades em seus pergaminhos. Nem a centenária Úrsula, que parecia destinada a acompanhar todas as gerações da estirpe, é poupada desse trágico destino a que foram condenadas sete gerações dessa família, cuja maldição é consumada numa relação proibida e há muito profetizada. O aviso recebido dizia que não deveria haver relações amorosas entre eles sob o risco de originar-se uma criança com rabo de porco. Juan Preciado, por sua vez, encontra uma cidade de mortos e se torna também fadado a viver no mundo inferior onde agora repousa Comala. O território se tornara um purgatório de almas inconscientes da própria condição, que dialogam, num lamento sem fim, acerca do rancor e das crueldades de Pedro Páramo, que resultaram no fim da povoação.

Em **Absalão, Absalão!** (1936), a descendência de Thomas Sutpen tem uma existência marcada pela tragédia que termina por exterminá-los. Sua ânsia de poder, que o leva a construir uma propriedade sem precedentes no condado de Yoknapatawpha e a desposar uma mulher que não ama para que tenha uma linhagem que o suceda, provoca sua ruína, consolidada na relação incestuosa entre sua filha Judith e seu filho Charles Bon, um mestiço enjeitado pelo pai. No intuito de destruir essa inapropriada relação, Sutpen incita o ódio de seu filho Henry, que

assassina o irmão, dando início às catástrofes que destruíram os planos megalomaniacos do pai e, por fim, sua própria família.

É importante observar a ligação entre o espaço e a tragédia que assola os personagens nesses quatro romances. Junco, Macondo, Comala e Yoknapatawpha são o círculo fatalístico ao qual seus filhos estão ligados. Deles tudo emerge para depois retornar e, assim, cumprir o destino trágico a que estão predestinados. Nelo retorna depois de duas décadas nas terras de São Paulo-Paraná, enquanto Arcádio Buendía retoma o caminho para Macondo depois de dar a volta ao mundo 65 vezes, assim como Juan Preciado volta a Comala onde nascera para encontrar o pai e cumprir o último desejo da mãe, “O abandono em que nos deixou, filho, você deve cobrar caro.” (RULFO, 2009, p. 18). Da mesma forma, Henry Sutpen regressa a Yoknapatawpha depois do exílio após a morte do irmão, quando então é encontrado por Quentin Compson, com quem trava o seguinte diálogo:

E você é...?
 Henry Sutpen.
 E você está aqui há...?
 Quatro anos.
 E veio para casa...?
 Para morrer. Sim.
 Morrer?
 Sim. Morrer.
 (FAULKNER, 1981, p. 336).

É a volta do filho pródigo o que se desenrola nessas narrativas, o regresso da ovelha perdida trazida de volta ao lar, como no Evangelho de Lucas 15: 11-32, presente também em **Adeus Velho**, romance do escritor baiano. Na narrativa, Mirinho, depois da partida do sertão a contragosto paterno, retorna para alegria da população do lugar, admirada com seu jeito de vestir e seus modos de falar, que representavam o sucesso de um sertanejo que dali partira para regressar trazendo a esperança aos habitantes do sertão:

Tratava-se, isto sim, de uma homenagem: a um pai e a um lugar, que teriam de volta não mais um menino amalucado, mas um homem feito, de passo firme, bem-falante, com maneiras e gestos citadinos, desde o corte dos cabelos aos sapatos sem cadarços, dos dentes escovados às inscrições, em Inglês, na camiseta espalhafatosa a chamar a atenção para o peito do rapaz admirável. Tudo isso e um automóvel. E uma mulher. [...] Foi uma festa. (TORRES, 1981, p. 53)

Mirinho guarda semelhanças com outro personagem faulkneriano presente em **Absalão, Absalão!**, cuja história é melhor desenvolvida no romance mais famoso do escritor

estadunidense, **O som e a fúria**. Neste livro, conhecemos a história de declínio de uma família da velha aristocracia do Sul dos Estados Unidos, desde o final do século XIX até 1928, quando a narrativa se encerra.

A tragédia da família Compson é apresentada na perspectiva de três de seus membros – Benjamin, o filho especial de Jason Compson III e Caroline Compson, cuja narrativa desconexa em razão de sua deficiência por vezes torna-se de difícil compreensão e, por isso, suas memórias são aclaradas pelas narrativas seguintes; Quentin, o primogênito dos Compson, apresenta um panorama da trajetória familiar que dá voltas em torno de sua obsessão pela irmã, Caddy, por quem nutre uma paixão doentia que o leva ao suicídio; e, por fim, conhecemos o ponto de vista de Jason, terceiro filho dos Compson, cuja narrativa, dezoito anos após o suicídio de Quentin, apresenta uma família em ruínas, da qual ele se tornou o alicerce financeiro.

Amargurado e cínico, Jason oprime a jovem sobrinha, filha de Caddy, deixada aos cuidados da família ainda bebê depois da partida da mãe, desprezada pelo marido ao descobrir que a filha que esperava não era dele. Quentin, assim fora batizada a bebê, em homenagem ao tio suicida, tenta a todo custo se desvencilhar da opressão do tio, até que foge de casa com as economias que ele guardara e que na verdade eram a pensão de Quentin, religiosamente enviada por Caddy e usurpada por Jason. Antes da fuga, a jovem Quentin se envolve com um artista circense para desespero do tio, que passa então a persegui-la pelas ruas a fim de impedir este romance e salvar o que resta da honra familiar, como podemos ver na passagem a seguir:

Cheguei à rua, mas os dois haviam desaparecido. E lá estava eu, sem chapéu [23], como se eu também fosse maluco. E quem me visse podia muito bem pensar: é um maluco, o outro se matou afogado, a outra foi posta no olho da rua pelo marido, então todos eles devem ser malucos mesmo. O tempo todo eu via as pessoas me olhando, como quem olha um gavião, aguardando uma oportunidade de dizer: Bom, não me surpreende, eu já esperava isso, a família toda é maluca. (FAULKNER, 2017, p. 237).

Na última parte do livro, conhecemos a história de Dilsey Gibson, uma mulher negra, matriarca da família de criados que serve aos Compson. No romance, ela não é a narradora das próprias memórias, delas tomamos conhecimento por meio de um narrador cuja visão global

²³ Essa ideia de que um homem deve ter o seu chapéu sob o risco de perder o juízo é encontrada na obra de Antônio Torres, como visto no capítulo anterior, num trecho do romance **Essa Terra** e aparece novamente em **Pelo fundo da agulha**, quando Totonhim relembra o suicídio do primo Pedrinho que saíra de casa sorridente para se enforcar num galho de baraúna: “Terá sido porque andava com a cabeça no tempo? Nunca usava um chapéu, conforme os costumes modernos, como se desdenhasse dos antigos, do povo da roça. E por isso o sol queimou o juízo dele.” (TORRES, 2006, p. 13).

dos fatos nos ajuda a compreender muitas das narrativas particulares e confere a Dilsey uma força e dignidade ausente em seus padrões.

O jovem suicida Quentin Compson é um calouro de Harvard atormentado pelos desejos incestuosos que nutre pela irmã. Sua ida para Cambridge e sua entrada na Faculdade só foram possíveis graças à venda de um terreno da família para financiar seus estudos, despertando o ciúme de Jason que, mesmo após a morte do irmão, não perdoa a família por não ter sido agraciado com o mesmo investimento. Em **Adeus Velho**, Mirinho também deixa a família para estudar, recebendo, para tanto, auxílio financeiro do pai, mas esta não é sua única afinidade com Quentin, pois o sertanejo também se vê atraído pela irmã, Elvira, e em diversos trechos do romance é possível verificar sua lascívia, como na cena abaixo em que ele, escondido, a observa:

Acocorado embaixo de uma moita, o irmão espiava. Nos dias de chuva era até mais interessante, por causa do sacrifício. Um pecado secreto, porém discreto, que o padre perdoava em nome de Deus e das penitências a serem cumpridas, de joelhos, nos degraus duros do altar – mas que o tempo não o fez esquecer. [...] Uma irmã era um vício quase inocente. (TORRES, 1981, p. 41).

Como Quentin e Mirinho, Nelo também vai embora do interior para a cidade grande em busca do sucesso, é também o primogênito, como Quentin, e com ele compartilha outra característica – é um suicida. Portanto, longe do júbilo despertado pela volta do filho redimido, encontrada na Bíblia, tal como se vê no retorno de Mirinho, em Nelo, assim como em Quentin, ou Henry Sutpen, o que se contempla é a vereda para alcançar a irremediável desgraça.

Desgraça que também se abate sobre os espaços dessas narrativas e que invariavelmente é precedida por um período de decadência que aflige a população, como uma espécie de anúncio da adversidade que se aproxima. No Junco, o atraso atende pelo nome de Ancar, o banco que convence os sertanejos a plantarem sisal, valendo-se de empréstimos concedidos a juros altíssimos que resultam na falência dos agricultores, vítimas de promessas vazias e seduzidos por uma cultura que não dominavam.

O fracasso no plantio do sisal produziu uma onda migratória que atingiu também a família de Totonhim, pois seu pai tudo perdera e ele então observa os sinais da decadência que rondam o povoado: “casas fechadas, terras abandonadas” (TORRES, 1998, p. 62). Seu pai, o velho Antão, muda-se com a família para Feira de Santana, onde vive de bicos em subempregos, numa briga constante com a mulher, que o convencera a se mudar a contragosto:

– Ela. Ela. Ela.
– Quem, papai? De quem o senhor está falando?

- Ela. A dona. A mãe de vocês.
- O que foi que ela fez, papai?
- Quebrou a garrafa que guardei no quarto. Era dos trabalhadores. Vou ter de pagar mais essa derrota.
- Derrota. Tudo para ele é derrota. Penso em explicar-lhe:
- Isso que o senhor chama derrota é decadência. (TORRES, 1998, p. 84).

Em Macondo, a derrocada também chegou pelas mãos de forasteiros, a indústria bananeira norte-americana que, semelhante a Ancar, no Junco, vendia a imagem do progresso enquanto explorava os habitantes da aldeia. Estes, insatisfeitos, criaram o movimento grevista que foi massacrado pelos norte-americanos e deu início ao declínio da terra dos Buendía, que, junto à ruína deflagrada pela indústria, foi ainda assolada por um verdadeiro dilúvio. Isso porque “choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias. Houve épocas de chuvisco em que todo mundo pôs a sua roupa de domingo e compôs uma cara de convalescente para festejar a estiagem, mas logo se acostumaram a interpretar as pausas como anúncios de recrudescimento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 195).

Na saga de Faulkner, o desmoronamento de Yoknapatawpha é fruto da Guerra Civil americana que causou a destruição do sul dos Estados Unidos. Eminentemente rural e escravocrata, essa região se encontrava em ruínas enquanto o norte se modernizava em consequência da Revolução Industrial. Mas não apenas a Guerra seria o estopim da tragédia que assolaria a família Sutpen, mas a própria ganância do patriarca, que o levou a desprezar a família para obter o reconhecimento social que tanto almejava, bem como um nome respeitável que pudesse esconder sua origem duvidosa. Tudo se passou de tal maneira que sua cunhada, Rosa Coldfield, chega a suspeitar que sua família é vítima de uma maldição:

Pois este homem, veja bem, foi logo descobrir Ellen dentro de uma igreja! Na igreja, veja você, como se houvesse uma fatalidade e uma maldição sobre a nossa família e o próprio Deus estivesse cuidando para que tudo fosse realizado e cumprido até a última gota. É verdade, fatalidade e maldição sobre o Sul e sobre nossas famílias, como se tudo fosse por culpa de algum antepassado que tivesse escolhido uma terra maldita para iniciar sua linhagem, uma terra preparada para a fatalidade e amaldiçoada por isso. (FAULKNER, 1981, p. 19).

Em Comala, Pedro Páramo dá início ao declínio do povoado que, sob o domínio de seu pai, Lucas Páramo, vivera dias de glória. O padre Renteria acredita também carregar a culpa pelo infortúnio que atinge Comala, por seu apoio às insanidades do pai de Juan Preciado, uma vez que tudo começou “quando Pedro Páramo saiu de baixo e subiu na vida. Foi crescendo como uma erva daninha.” (RULFO, 2009, p. 89). Entretanto, o anúncio da desgraça se deu após a morte de Susana San Juan, o grande amor de Pedro Páramo, de quem ele se separa ainda na

infância, mas volta a reencontrá-la viúva e assombrada pela presença do marido que se fora. Susana não suporta a ausência de seu grande amor e, para tristeza daquele que a esperara por toda uma vida, acaba por falecer. Atingido pela dor, Pedro Páramo ordena que os sinos dobrem sem parar em todas as igrejas de Comala, mas o barulho é tamanho que a população, ensurdecida, não compreende o anúncio da desgraça e acredita tratar-se de uma festa. Tamanho barulho atingiu outras povoações e, por isso, Comala fervilhou de gente. Enquanto isso, “Dom Pedro não falava. Não saía do quarto. Jurou se vingar de Comala: Vou cruzar os braços e Comala vai morrer de fome. E assim fez.” (RULFO, 2009, p. 153).

Isto posto, é possível perceber o roteiro cíclico que guia essas obras, nas quais o espaço representa parte de um universo trágico onde os personagens seguem um fio narrativo que volta ao ponto de partida a fim de que se cumpra a fatalidade a que estão destinados. Como observa Úrsula Iguarán em **Cem anos de solidão** (1967), ao refletir sobre o destino de sua família, que não repetia apenas os nomes, mas também os sofrimentos e “mais uma vez estremeceu com a comprovação de que o tempo não passava, como ela acabava de admitir, mas girava em círculo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 207). A consciência de pertencer a uma terra fadada à ruína leva Pedro Páramo a profetizar o que estava por vir – “Há povoados que sabem a desgraça. Conhecemo-los ao sorver um pouco do seu ar velho e entorpecido, pobre e fraco como tudo o que é velho. Esse é um desses povoados, Susana.” (RULFO, 2009, p. 107). Essa consciência também acompanha Nelo em sua volta ao Junco, quando decide tomar o caminho da destruição:

Nascemos numa terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem. O sol queima nosso juízo e a chuva arranca as cercas, deixando apenas o arame farpado, para que os homens tenham de novo o trabalho de fazer outra cerca, no mesmo arame farpado. E mal acabam de fazer a cerca têm de arrancar o mata-pasto, desde a raiz. A erva daninha que nasceu com a chuva, que eles tanto pediram a Deus. (TORRES, 1998, p. 83)

Em verdade, embora Nelo e sua família sofram no Junco um destino trágico, a terra em que nasceram é poupada da destruição, visto que continua a florescer no último romance da Trilogia do suicídio. Já Macondo desaparece junto com a estirpe dos Buendía, Comala é apenas um lugar-fantasma, cemitério de mortos-vivos, e Yoknapatawpha, embora permaneça, é palco da tragédia que dizima a família Sutpen junto com sua propriedade, a Vila Sutpen, símbolo da riqueza da região que entrou em declínio em razão da Guerra Civil americana. Todavia, há, ainda, uma última aproximação possível entre o escritor baiano e o norte-americano, o amor

por uma terra castigada, onde nem mesmo o sofrimento e a morte podem dissipar o afeto que se sente pelo espaço natal.

Assim, Quentin Compson, que fora escolhido por Rosa Coldfield para decifrar os mistérios de Yoknapatawpha, mesmo depois de conhecer a narrativa da fatídica história que deu origem ao condado e a estirpe dos Sutpen, desde seu nascimento até a completa destruição, ainda é capaz de sentir afeto por esta terra condenada. Ao contrário do que imaginava seu amigo Shreve, que o indaga sobre o sentimento que ele nutre por seu território natal, o condado de Yoknapatawpha, no Sul do Estado Unidos, “Por que você odeia o Sul?” e recebe de Quentin uma resposta enfática, “– Eu não o odeio – disse Quentin, rapidamente, de uma vez, imediatamente. – Eu não o odeio – repetiu. Eu não o odeio, ele pensou, arfando no ar frio, no escuro impiedoso da Nova Inglaterra. Não. Não o odeio! Não o odeio! Não o odeio!” (FAULKNER, 1981, p. 341).

O mesmo se dá quando, ao final da narrativa de **Essa Terra** (1976), Totonhim, que se torna o guardião da memória familiar, resolve seguir a trajetória do irmão e fugir para as terras de São Paulo-Paraná. Isso causa enorme desgosto ao pai, que diz: “Você é igual aos outros. Não gosta daqui – falou zangado, como se tivesse dado um pulo no tempo e de repente tivesse voltado a ser o pai de outros tempos. – Ninguém gosta daqui, ninguém tem amor a esta terra. Ele tinha, eu sabia, todos sabiam.” (TORRES, 1998, p. 111).

Portanto, é notório que a obra torreana carrega influências de Faulkner, bem como dos escritores latino-americanos, mas é do primeiro que ele pode ter aprendido uma lição responsável pela permanência do Junco, ao contrário da destruição operada por Garcia Márquez e Juan Rulfo em suas aldeias míticas. Como o autor esclarece em uma de suas entrevistas,

O velho Faulkner sabia das coisas e legou-nos uma fórmula indescartável. E foi mais longe ainda quando disse: ‘Você escreve um livro pensando que vai contar tudo. Depois descobre que não contou nada. Parte para o segundo achando que agora, sim, vai contar tudo.’ E chega ao final dele com a mesma sensação de antes. Resolve então escrever outro e assim vai, até o fim da vida, sempre achando que ainda não contou tudo. (TORRES, 2002, n.p.).

Desta forma, talvez o escritor baiano ainda não tenha contado tudo acerca do espaço sertanejo sobre o qual construiu seu universo literário e por isso tenha poupado o Junco do aniquilamento de que foram vítimas Macondo e Comala, ou, talvez, apenas o seu afeto ao povoado natal tenha permitido ao Junco sobreviver. Fato é que seus personagens, em suas nuances autobiográficas, compartilham com seu criador do sentimento de pertencimento a esse sertão e, através de suas memórias, é possível compreender porque suas ovelhas desgarradas sempre voltam

ao lar, impulsionadas sobretudo pelas memórias, num constante trânsito entre a realidade, o passado e, quiçá, o futuro. Esse deslizamento que ocorre, especialmente, no campo das recordações, lembranças e que conduz, por vezes, a direção dos personagens, compõe aquilo que entendo como parte inequívoca do universo torreano. Dessa forma, no intuito de contemplar a tríade suicídio, espaço (Junco) e memória, no próximo capítulo busco me deter numa análise mais detalhada sobre as memórias e o papel delas no universo ficcional de Antônio Torres.

CAPÍTULO III

MINHA MEMÓRIA É UMA COVA FUNDA, ONDE ENTERREI TODOS OS MEUS MORTOS – LEMBRANÇAS ENTRELAÇADAS

As batalhas nunca se ganham. Nem sequer são travadas.

O campo de batalha só revela ao homem a sua própria loucura e desespero e a vitória não é mais do que uma ilusão de filósofos e loucos.

Faulkner

E assim prosseguimos, barcos contra a corrente, arrastados incessantemente para o passado.

F. Scott Fitzgerald

Banhada pelo rio Uruguai, a pequena cidade de Fray Bentos repousa tranquila na sonolenta rotina das cidades do interior. Foi lá que em 1868 nasceu o jovem Irineo Funes, cuja condição singular o tornou portador de uma memória absoluta. A hipertimesia ou memória autobiográfica superdesenvolvida é partilhada por apenas vinte pessoas em todo o mundo, mas a condição do jovem uruguaio vai além de uma memória biográfica superior, sendo ele capaz de reter infinitamente novas informações, sem nunca as esquecer. O personagem borgeano, Funes, o memorioso, adquire sua habilidade mnemônica em consequência de um acidente que o tornou paralítico, embora tal limitação não o tenha afetado, visto que seria esse um preço muito baixo a se pagar pelo dom que acabara por herdar.

Sua extraordinária memória é entrelaçada aos sentidos de tal maneira que ele é capaz de reconstituir um dia inteiro de qualquer ano de sua vida em detalhes vívidos, pois “sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-los na lembrança às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da ação de Quebrado” (BORGES, 1998, p. 55). No conto, Funes cita a *Naturalis Historia* de Plínio: “*ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*” (BORGES, 1998, p. 55), que pode ser traduzida como “Nada do que foi ouvido pode ser repetido com as mesmas palavras”. O personagem então se propõe a refutar a máxima de Plínio com prazer, porque é capaz de tudo recordar. Mas seria tal habilidade de reter o passado uma dádiva ou uma maldição?

Em “Acerca del imaginario lingüístico del pasado/atrás” (2012), Daniel Cabrera Altieri chama atenção para o fato de que a cultura ocidental condena o olhar sobre o passado e a tradição cristã o vê como digno de um castigo irremediável. Assim, no livro do Gênesis, Deus

pune Sodoma e Gomorra com a destruição, mas permite a Lot a fuga, desde que não olhe para trás. Sua mulher, no entanto, contrariando a advertência divina, volta os olhos ao passado que então abandonava e, como punição, transforma-se numa estátua de sal. Adão e Eva, ao serem expulsos do paraíso, também são impedidos de olhar para trás, visto que sua entrada no jardim do Éden jamais seria novamente permitida. E os seguidores de Moisés, vagando pelo deserto, procuram na memória o passado que viveram no Egito, onde a fartura da comida era o oposto da dura realidade que os castiga sustentados apenas pelo maná, embora nada possam fazer para retornar ao ponto de partida (ALTIERI, 2012). Portanto, a tradição cristã prega o olhar adiante, condenando a volta ao tempo que passou, ou, nas palavras de Jesus: “Ninguém, que põe a mão no arado e olha para trás é apto para o Reino de Deus.” (Lucas 9:62).

Muito antes dos cristãos, os gregos já condenavam a volta ao passado. Virgílio e Ovídio narram a viagem de Orfeu ao Hades para resgatar Eurídice, enfrentando inúmeros obstáculos para salvá-la, sob a condição de que ela não olhasse para trás. Infringindo a recomendação, ela se volta para o Hades uma última vez, quando estava prestes a abandoná-lo e, por sua transgressão, desaparece definitivamente. É a memória que condena esses personagens à perdição, por sua incapacidade de desvencilhar-se das recordações e seguir adiante. Mnemósine é a deusa grega da memória, aquela que conhece o passado, o presente e o que está por vir, mas a ela os gregos deram uma contraparte, Lethe, o esquecimento, e ambas nomeiam rios no Hades em que os mortos são chamados a beber das águas. Desta forma, aqueles que bebem do Lethe voltarão à nova vida ignorantes dos próprios erros e, por isso, passíveis de reproduzi-los, numa condenação eterna. Por sua vez, os que bebem do rio da memória voltarão cientes de suas falhas e, portanto, propícios à evolução. Em ambos os casos haverá sofrimento, posto que a ausência de memórias é tão cruel quanto a sua onipresença. Talvez a melhor escolha seja a proposta por Altieri e “as águas de Mnemosine e Lethe devem ser bebidas alternadamente para poder colocar o que passou diante dos olhos e evitar a condenação ancestral da petrificação.”²⁴ (ALTIERI, 2012, p. 31, tradução nossa).

Colocar o que passou diante dos olhos é o que fazem os personagens de Antônio Torres, por isso a memória é a matéria de seus relatos, atravessando as narrativas desses sertanejos nos nove romances aqui discutidos. Sua presença inexorável é o fio condutor por meio do qual os protagonistas do autor baiano buscam compreender suas vidas de sujeitos desterritorializados, cujas raízes com a terra natal foram cortadas. As memórias desses

²⁴ Texto-fonte: “Las aguas de Mnemósine y las de Leteo deban ser bebidas alternativamente para poder poner lo pasado ante la mirada y evitar la ancestral condena de petrificación.” (ALTIERI, 2012, p. 31).

sertanejos migrantes revelam o processo de desenraizamento provocado pela diáspora. Além disso, suas lembranças estão entrelaçadas às recordações dos demais sobreviventes, assim são chamados aqueles que convivem com o suicídio de uma pessoa amada e que, olhando para trás, procuram entender o que aconteceu, lidar com a culpa e o ressentimento a fim de tentar seguir adiante.

Para compreender o papel da memória como pedra angular na obra do escritor baiano, é preciso voltar ao espaço do Junco, o lugar onde habitam as memórias de seus protagonistas com o intuito de desvendar essa ligação entre o homem e a terra. A ruptura entre ambos parece determinar seus destinos, porém, é necessário também discutir a relação destes sujeitos com a metrópole onde depositaram seus sonhos de meninos: a cidade de São Paulo.

3.1. MEMÓRIA E DESENRAIZAMENTO

“Eu não podia viver num lugar que não entende nada de geografia. O tempo todo queriam me provar que os estados do Brasil são só dois: São Paulo e Bahia. A Bahia é o resto, a cloaca. O pau-de-arara.” (TORRES, 1983, p. 34). A exploração e o preconceito de que eram vítimas os sertanejos nas terras do Sul e Sudeste povoam as memórias de Gil, protagonista de **Carta ao Bispo**, nos momentos que precedem sua morte e são também recorrentes nas lembranças de outros personagens torreanos, como A., de **Um cão uivando para a lua**, Nelo e Totonhim, da trilogia do suicídio, Calunga, de **Balada da infância perdida**, e Watson Rosavelti, de **Um táxi para Viena d’Áustria**. Estes sujeitos sertanejos partiram de seus territórios natais muito mais pela sedução da cidade do que pelas intempéries do sertão, porque “ali, quando o sol tremia como se fosse explodir, até as cigarras sonhavam com a chuva. Com as terras verdes de São Paulo-Paraná. Com uma estrada. Para a mais rica cidade do Brasil, no Sul de todos os sonhos” (TORRES, 2006, p. 46).

Longe era o horizonte para onde olhavam os sertanejos que cresciam ouvindo que as terras de São Paulo-Paraná eram seus destinos, porque “São Paulo vomita dinheiro pelos seus canos de descarga – não é isso que pensa todo pau-de-arara?” (TORRES, 1983, p. 51) e, como as lendas que povoavam o sertão, eles pareciam perseguir uma botija. “Cresce logo, menino, pra tu ir pra São Paulo. Pra ganhar dinheiro” (TORRES, 2002, p. 139), é a sentença que habita a memória de Watson Rosavelti a respeito dos motivos de sua migração, e que pode ser encontrada nas recordações de outros personagens. A botija, o tesouro encantado que as almas

do outro mundo legam aos seus em busca do descanso eterno. São Paulo era a botija dos meninos sonhadores do sertão. O transporte ao mundo dos sonhos, no entanto, não era nada confortável, pois os paus-de-arara, caminhões cujas carrocerias recebiam tábuas de madeiras, semelhantes a poleiros que serviam como bancos (daí a origem do nome), cruzavam milhares de quilômetros pelo país durante vários dias do interior às metrópoles apinhadas de nortistas e nordestinos em busca de melhores condições de vida nas primeiras décadas do século XX.

Esses caminhões viajavam geralmente com 50 pessoas, mas há relatos da irresponsabilidade de motoristas que chegavam a transportar até 100 passageiros nos poleiros que se apoiavam nas carrocerias dos veículos. Foi assim que Nelo chegou a São Paulo, a fim de realizar os desejos de toda a população de um pequeno vilarejo do sertão baiano. Outros migrantes chegavam de ônibus, como chegou Totonhim, depois de “trinta e seis horas de estrada. Uma boa estrada. Rasgando quatro estados da federação: Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo”, em “um ano qualquer, já numa década avançada do século XX” (TORRES, 2006, p. 85), até chegar em São Paulo, no centro da cidade. Essa foi sua primeira parada em terras sudestinas, antes de conhecer São Miguel Paulista, onde vivia grande parte de seus conterrâneos do Junco.

A migração de Totonhim, ao contrário das causas frequentemente apontadas para a diáspora nordestina (a seca, o avanço do latifúndio sobre a pequena propriedade, a falta de perspectivas para o futuro) não se deu por fatores externos, mas por seu desejo de afastar-se da família. Essa razão norteou a partida de um número significativo de jovens nordestinos, motivados pela fuga de um seio familiar opressor, logo, “para além da melhoria econômica, tratava-se também de mudar de vida, libertar-se da influência paterna”, transformando a migração “numa aventura, numa libertação pessoal” (FONTES, 2002, p. 74). Totonhim buscava a libertação não apenas do peso da figura paterna, mas da sombra do suicida, a qual ele descobriria muitos anos depois que o perseguiria por toda a vida. Logo após o enterro do irmão, ele tenta compreender a própria existência, o fardo que carregaria depois da dispersão dos irmãos encabeçada por Nelo, e a culpa que carregaria depois do suicídio daquele que representara o sucesso para a gente do Junco, com o qual fora comparado por toda uma vida. Contrariando o velho Antão, que não desejava ver outro filho desaparecido nas terras de São Paulo-Paraná, Totonhim segue o exemplo de Nelo para retornar vinte anos depois.

Em “Minimal selves”, ao narrar sua própria trajetória de homem diaspórico, Stuart Hall discute as duas questões que pairam sobre os migrantes: “Porque você está aqui? E quando você vai voltar pra casa?”. Nunca tendo encontrado resposta adequada à primeira pergunta, ele acaba

por revelar que sua partida da Jamaica para a Inglaterra teve origem em sua conflituosa relação com a mãe e seu desejo de ficar longe da família. Estas foram razões que ele procurou esconder por meio da criação de motivos outros para sua migração, inventando ficções sobre si que seriam mais aceitas pelos demais, produzindo assim novas identidades. Ou, nas palavras do próprio teórico: “Quem eu sou - o verdadeiro eu - foi formado em relação a todo um conjunto de outras narrativas. Eu estava ciente do fato de que a identidade é uma invenção desde o início, muito antes de entender disso teoricamente.”²⁵ (HALL, 1987, p. 44, tradução nossa). Quanto a saber quando voltaria para casa, ele é enfático: “nenhum migrante jamais sabe a resposta à segunda pergunta até que seja feita. Só então ele sabe que realmente, no sentido profundo, ela/ele nunca vai voltar. A migração é uma viagem só de ida. Não há ‘casa’ para onde voltar.”²⁶ (HALL, 1987, p. 44, tradução nossa). Em relação a seu desejo de afastar-se da família, a migração o levou a compreender que não há meio de abandoná-la verdadeiramente, uma vez que se a família existe, ela sempre estará lá, sempre o acompanhará, mesmo que apenas na memória. É o que também descobre Totonhim, cuja memória foi a morada da família Cruz desde a sua partida do Junco.

Em São Paulo, Antão Filho conheceu outros conterrâneos, reunidos na periferia da metrópole depois de chegarem em caminhões, ônibus e trens, reencontrando amigos e parentes que também deixaram para trás o Junco. Essas viagens eram, em maioria, motivadas pela crença de encontrar em São Paulo a fantasia representada por aqueles que retornavam ao sertão vestidos em roupas elegantes e sotaque peculiar, representando a imagem do sucesso, como “o grande Nelo, que chegou aqui tão importante, tão cheio de dentes de ouro” (TORRES, 2006, p. 96). Esse foi o caminho trilhado pelos personagens dos romances aqui discutidos. Em comum entre eles o nascimento na terra sertaneja, o Junco baiano e o destino onde pousaram: São Paulo e, grande parte, no bairro de São Miguel Paulista.

O bairro, que nos séculos XVI e XVII foi aldeamento indígena e missão jesuítica, conheceu o progresso na década de 30 do século XX com a chegada da Companhia Nitro Química Brasileira. A empresa produzia ácido sulfúrico, clorídrico, tintas, sulfato de sódio, entre outros produtos químicos, e era também responsável pelo fornecimento de matéria-prima para a fabricação de explosivos do Exército, o que lhe garantia o estatuto de indústria

²⁵ Texto-fonte: “Who I am – the ‘real’ me – was formed in relation to a whole set of other narratives. I was aware of the fact that identity is an invention from the very beginning, long before I understood any of this theoretically” (HALL, 1987, p. 44).

²⁶ Texto-fonte: “No migrant ever knows the answer to the second question until asked. Only then does she or he know that really, in the deep sense, she/he’s never going back. Migration is a one way trip. There is no ‘home’ to go back to” (HALL, 1987, p. 44).

estratégica. Isso possibilitava que ela empregasse, para tanto, mais de quatro mil funcionários na década de 40, grande parte composta por nordestinos. Seu papel na migração é parte da narrativa de Totonhim sobre a viagem que o levou a São Paulo, quando escuta, no ônibus, os relatos de outros passageiros, “as mesmas histórias, variando apenas nas fontes em que se baseavam os seus relatos. Cartas. Notícias dos que se deram bem na fábrica da Nitroquímica, em São Miguel Paulista, e nas outras que faziam o país pedir passagem para girar” (TORRES, 2006, p. 89). O desenvolvimento da indústria acelerou o crescimento urbano de São Paulo, provocando forte especulação imobiliária e, conseqüentemente, a alta dos preços dos imóveis no centro da cidade, o que fez com que os operários se afastassem cada vez mais para a periferia, expandindo bairros pouco desenvolvidos.

São Miguel Paulista foi uma das regiões onde o crescimento resultou das novas dinâmicas sociais e econômicas que transformaram a cidade e fizeram a taxa populacional do bairro explodir, “com cerca de 7 mil moradores em 1940, o bairro contava com aproximadamente 40 mil em 1950 e 140 mil dez anos depois. Em 1980, o censo apontava 320 mil habitantes” (FONTES, 2002, p. 114). O papel dos migrantes na expansão do bairro e o crescimento desordenado da região podem ser encontrados nas memórias de Totonhim em sua busca pela mulher e filhos de Nelo, dos quais ele nunca soube notícias:

Voltaria àquele subúrbio feio, pobre, triste. E nele encontraria pessoas com mais motivos para ter saudades da sua terra do que o escrivão de polícia que acabava de conhecer. Nem parecia que aquele lugar, chamado São Miguel Paulista, fazia parte das redondezas da maior cidade da América do Sul, da qual era um apêndice inchado, graças às contribuições dos retirantes sertanejos à sua densidade demográfica. (TORRES, 2006, p. 141).

Paulo Roberto Ribeiro Fontes, em sua tese de doutorado “Comunidade operária, migração nordestina e lutas sociais: São Miguel Paulista (1945-1966)”, defendida em 2002, discute a migração, a urbanização e a industrialização de que os nordestinos foram protagonistas em São Paulo, especificamente no bairro de São Miguel Paulista, onde uma enorme parcela deles se concentrou em razão da indústria Nitro Química aí instalada. A grande onda de migração de trabalhadores das regiões rurais para as metrópoles do Sudeste ocorreu na segunda metade do século XX e os nordestinos foram os mais afetados por essa diáspora. Por isso, sua imagem de retirante fugindo da seca é emblemática e recorrente no imaginário social brasileiro. Desse modo, é deveras interessante notar como os testemunhos recolhidos por Fontes entre os migrantes, em muito se assemelham às memórias ficcionais dos personagens torreanos em suas ilusões de que São Paulo era a terra da fartura:

Vilarejo de Caem, município de Jacobina, interior da Bahia, dezembro de 1947. Ansioso, Artur Pinto de Oliveira despede-se da família e deixa para trás a casa e o sítio onde vivera seus primeiros 17 anos de vida. O rapaz, cheio de esperanças de uma vida melhor e com ‘aquele sonho de estudar na cabeça’, contaminara-se com a ‘febra da época’: São Paulo. ‘Naquele tempo todo nordestino sonhava em vir para São Paulo. São Paulo virou o céu’. (FONTES, 2002, p. 47).

E assim como acontece nos romances do autor baiano, os relatos de Fontes (2002) também dão conta do papel do exemplo daqueles que voltavam ao sertão, despertando nos conterrâneos o desejo de também se transformarem numa figura fascinante que a todos encantava, “metido num terno bacana e gravata. Naquele tempo [em São Paulo], tinha que usar mesmo” (FONTES, 2002, p. 49). Aquilo chamava a atenção das “garotas, enquanto nós, lá, tínhamos que sair naquela roupinha. Isso trouxe um bocado de vontade humana do caboclo correr para São Paulo” (FONTES, 2002, p. 49). Eram histórias assim que Totonhim ouvia no ônibus enquanto atravessava o país rumo à cidade dos sonhos:

Trabalhava-se dia e noite. Mas quando não se estava trabalhando, os pedreiros, os carpinteiros, os operários das fábricas, os mecânicos, borracheiros e guardadores de automóveis, os cobradores e os motoristas dos ônibus, os ascensoristas, os porteiros, as empregadas domésticas, costureiras, faxineiras, cabeleireiras, manicures, enfermeiras, babás, os lixeiros, os varredores das ruas, tomavam um banho, se perfumavam, vestiam uma roupa bem passada e podiam ir a um baile ou entrar em qualquer lugar de doutor. (TORRES, 2006, p. 90).

O sinal de que São Paulo era o caminho a seguir estava estampado até nos sorrisos dos que retornavam para rever os parentes, como narra Geraldo, um dos entrevistados por Fontes sobre o retorno dos primos à cidade natal. Conforme relata o pesquisador, o depoente ficou impressionado, pois “‘Quando eles voltaram’, recorda-se, estavam com ‘a boca toda cheia de ouro... Eles davam risada e você via o ouro clarear’. Para ele, esta era a comprovação de que São Paulo era uma ‘maravilha’ e deixou-o ‘naquele alvoroço para vir embora’.” (FONTES, 2002, p. 52).

Obviamente a migração não era apenas fruto da sedução da cidade sobre os jovens interioranos. As razões apontadas por estudiosos sobre o movimento migratório de trabalhadores rurais nordestinos para o Sudeste são bem conhecidas: as secas das primeiras décadas do século XX, principalmente nas décadas de 30 e de 50, que testemunharam duas grandes estiagens, constituindo graves problemas ao produtor rural, levando o fenômeno migratório ao ápice nesses períodos; o latifúndio que avançava sobre as propriedades dos

pequenos agricultores; e as elevadas taxas de crescimento vegetativo foram também estímulos à migração, pois a oferta de emprego, o acesso à moradia e os serviços essenciais de saúde e educação tornavam-se cada vez mais difíceis à população que deixava o interior em direção às metrópoles. Esses trabalhadores buscavam, de modo geral, rendimentos que não dependessem das forças da natureza para o seu recebimento.

Entretanto, embora a migração seja constantemente associada ao fenômeno da seca que provocaria o êxodo nordestino para o Sudeste, é preciso considerar que na década de 30 do século XX ela foi estimulada pelos órgãos oficiais em razão da baixa imigração estrangeira que passou a ser controlada pela constituição de 1934 e impôs quotas restritivas à entrada dessas pessoas no país. O governador Armando Salles de Oliveira, em 1935, firmou acordos com empresas que passaram a gerenciar o fluxo de trabalhadores rurais para São Paulo, direcionando os subsídios antes destinados à imigração estrangeira aos trabalhadores brasileiros. Já em 1939, a Inspetoria de Trabalhadores Nacionais (ITN), recém criada na interventoria de Adhemar de Barros durante o Estado Novo, passou a controlar a transferência dos trabalhadores, bem como das contratações, substituindo, assim, as empresas privadas que antes desempenhavam este papel. Obviamente, as circunstâncias sob as quais viviam os trabalhadores no Nordeste também eram um incentivo à migração, visto que a região, desde o fim da II Guerra Mundial, passava por enormes dificuldades, como a baixa produtividade dos latifúndios. Esses problemas envolviam também as dificuldades impostas ao pequeno produtor, impossibilitando-o de ter acesso à terra onde pudesse fazer seu cultivo. Desta forma, a região passou a representar o atraso do país, incapaz de alcançar o desenvolvimento visto no Sudeste.

Esse conjunto de fatores externos comumente associados ao fenômeno migratório do Nordeste é o pilar sobre o qual se assenta a maior parte dos estudos sobre o êxodo nordestino, mas tais análises são questionadas por Fontes (2002) como únicas explicações ao êxodo, pois apresentam uma visão passiva sobre os migrantes que não condiz com a realidade. Tendo em vista que estes sujeitos migrantes foram agentes ativos do processo e sua mobilidade pelas regiões do país, indo e voltando para a terra natal, não passava de uma estratégia de sobrevivência, uma vez que muitos deles possuíam ainda pequenas propriedades no interior. Desta forma, a migração familiar se dava de maneira fracionada, o que possibilitava uma maior organização financeira e estabilidade em prol da permanência da família num mesmo território onde pudessem sobreviver. Logo, “diferente de um fluxo único que expulsava uma população das regiões ‘atrasadas’ que era atraída para os ‘lugares do progresso’, o processo migratório

possuía uma dinâmica mais complexa, comportando também um deslocamento contínuo e circular entre as áreas rurais e urbanas.” (FONTES, 2002, p. 71). Ainda segundo o autor,

Um exemplo importante dos laços com a região de origem entre os migrantes nordestinos pode ser extraído de uma pesquisa realizada em 1971 junto aos operários de uma fábrica em Santo André, na região metropolitana de São Paulo. O levantamento constatou grande diferença entre os migrantes nordestinos e os oriundos de outras regiões do país (Sul e Sudeste). Enquanto entre os primeiros, 72% deixavam alguma propriedade no local de origem e 72,5% tinham familiares morando na terra natal, entre os demais estes índices baixavam respectivamente para 24% e 45%. (FONTES, 2002, p. 70).

A migração foi o meio encontrado por Nelo para ajudar a família no interior, onde mantinham uma pequena propriedade da qual se valiam para a subsistência e que fora perdida com o fracasso da lavoura. Ele lamenta a perda da roça e procura recuperá-la por meio do trabalho, ao passo em que conta com a sorte, jogando na loteria. Esse é, inclusive, um outro aspecto que permeia o imaginário social, como forma de mudar de vida:

Papai, tomara que tudo melhore, eu penso nisso o tempo todo, tomara que tudo melhore. Nossos pastos já foram verdes, eu sei. Já não temos mais pastos. Preciso mandar um dinheiro para o senhor comprar de novo a roça e a casa que o senhor vendeu, tomara que tudo melhore. Faço fé na loteria, toda semana. Jogo, perco, jogo, perco, nunca acerto. Trabalho duro, tento me regenerar, até parei de roubar, digo, de beber. Um dia ainda eu mando dinheiro para o senhor comprar de novo a nossa roça. (TORRES, 1998, p. 46).

Como sabemos, Nelo não conseguiu cumprir a promessa. E, assim como ele, muitos migrantes nordestinos nunca mais voltaram para casa nem conseguiram manter suas pequenas propriedades como planejaram ao partirem para São Paulo. Isto se deveu, em grande medida, ao fato de que foram absorvidos como mão de obra nas lavouras do interior do estado e pela indústria crescente da capital. Essa permanência na região Sudeste se mantinha amparada nas correspondências que davam notícias aos parentes do interior, orquestravam novas migrações e também transportavam quantias em dinheiro para o auxílio da família que ficara no Nordeste. Fontes (2002) destaca o fato de que, no bairro de São Miguel Paulista, a chefe dos correios, Dona Zezé de Oliveira, entre os anos 40 e 70 do século XX, contratou uma datilógrafa para atender à demanda dos migrantes. Em sua maioria analfabetos, era preciso preencher os envelopes de correspondência deles e, até mesmo, escrever suas cartas. Estas, além de fotos, cartões postais e algum dinheiro, transportavam uma imagem de São Paulo como a terra da oportunidade, um lugar de abundância e prosperidade, eram “grandezas e maravilhas de São Paulo... e São Miguel” (FONTES, 2002, p. 127).

Totonhim, no romance **Essa Terra**, salienta o papel do bairro paulistano na vida do Junco, sempre à espera das notícias das terras de São Paulo-Paraná: “a moça do correio costuma me dizer: Junco. Capital, São Miguel Paulista” (TORRES, 1983, p. 29). Já em **Pelo fundo da agulha**, ele recorda a mãe e a estreita relação dela com Nelo, mantida por meio das correspondências que os dois trocaram ao longo de vinte anos:

Do lendário filho restara-lhe apenas frases e mais frases, parágrafos inteiros, de um monte de cartas enviadas a espaços regulares por toda uma vida, numa letra vertical de quem estudou caligrafia, embora tropeçando na gramática, o que não tinha a menor importância para a sua saudosa mãe também de poucas letras. Para ela, o mais importante era saber que o seu adorado primeiro filho não a havia esquecido. E que estava vivo e com certeza era um homem rico: as cartas sempre traziam algum dinheiro. (TORRES, 2006, p. 65).

Em **Um cão uivando para a lua**, A. envia cartas à irmã pedindo notícias do Junco. As respostas vinham com informações pormenorizadas da vida alheia, repletas de novidades que sacodem a poeira da monotonia que cobre as cidades do interior:

Você escreveu dizendo que gosta muito do Junco. É verdade isto? (Cruz credo!) Pois lá vão as notícias de lá. Política: Didi Reis, filho de um daqueles Reis fazendeiros que você sabe quem são [...], Didi é um candidato e o povo em peso só quer ele. Briga: só quando estiver mais perto das eleições. Crime: não sei se você chegou a conhecer Laudicéia, mas não é dela que eu quero falar, não. É dos primos dela [...]. (TORRES, 1982, p. 124).

Vendendo ilusões, as cartas escondiam a dura realidade dos migrantes trabalhadores na lavoura, na construção civil e nas indústrias onde eram submetidos a duras jornadas de trabalho e exploração. Conjuntamente a isso, eram vítimas da xenofobia, sobretudo os baianos, estigmatizados de tal maneira que seu gentílico se tornou sinônimo de marginal, como relembra A. em **Um cão uivando para a lua**, ao pensar nos amigos em sua jornada pela memória:

Eles estão por lá, brigando pelo pão nas fábricas e dando muito murro em ponta de faca, para sobreviverem [...] São Miguel: esse inacreditável gueto de baianos, onde magotes de paus-de-arara tocam zabumba e triângulo pelos botequins, para serem perseguidos minuto a minuto pela polícia, para sossego das boas famílias italianas, que, a todo instante, lançam o brado de alerta de que os bandoleiros estão à solta. Eles pagam por todos os crimes do local, quer sejam os autores ou não. (TORRES, 1982, p. 91)

E eram muitos instalados em São Miguel, tantos que o bairro recebeu a alcunha de “Bahia nova”. Aliás, em todo o estado, o número de baianos era massivo, uma vez que “entre 1952 e 61, aproximadamente 330 mil trabalhadores provenientes da Bahia foram registrados pelos órgãos paulistas de controle de migração, o que significava cerca de 30% do total e

colocava os baianos, isoladamente, como o maior grupo de migrantes do período” (FONTES, 2002, p. 82). Se representavam a maioria dos migrantes, eram também a maior parcela a sofrer com o tratamento dispensado aos nordestinos por parte dos paulistas; piadas, xenofobia e racismo eram de tal forma normalizados que o termo baiano passou a categorizar, de forma pejorativa, todos os migrantes de diferentes estados, ou como afirmava uma antiga expressão usada nas terras do Sul e Sudeste, “de Minas pra cima é tudo Bahia” (FONTES, 2002, p. 82). Precisamente o que diz o escrivão da polícia, em São Miguel Paulista, a Totonhim. Também filho do Junco, o funcionário revela ao irmão de Nelo nada saber acerca do paradeiro da família do suicida, mas antes, ao ser perguntado se conhecia um baiano do Junco, responde: “– Ora, rapa, baiano aqui é todo mundo que veio lá de cima. Tanto faz se da Bahia, Paraíba, Pernambuco, Ceará, Alagoas e o escambau” (TORRES, 2006, p. 136).

Entre os migrantes, essa generalização dava origem a animosidades frequentes, visto que havia rivalidades regionais entre eles e os não baianos viam como ofensa serem tratados como tal. Logo, as piadas e provocações resultaram em conflitos e agressões que envolviam migrantes de diversas regiões por não suportarem as constantes humilhações, como mostra o caso a seguir, retirado de uma notícia de jornal, por Fontes:

Em uma feira-livre, ‘um grupo de rapazes divertia-se contando piadas a respeito dos baianos. Cada qual tinha uma piada melhor do que a outra e as gargalhadas ecoavam, atraindo a atenção dos passantes que paravam para ouvir e se riam alegremente’. Exaltado com as anedotas, o pernambucano José Epaminondas Freire aproximou-se do grupo perguntando: ‘Vocês sabem o que é bainha de ‘peixeira de baiano?’ Ninguém soube responder e Epaminondas, sacando de uma faca, investiu contra o grupo, gritando: Pois é barriga de paulista...’ ferindo gravemente quatro pessoas (FONTES, 2002, p. 85).

As migrações eram encaradas como um obstáculo ao progresso pela sociedade paulistana, para quem os nordestinos eram “ingênuos e primitivos” que abarrotavam a cidades, desencadeando problemas de infraestrutura urbana, tornando cada vez mais difícil a obtenção dos direitos de moradia e serviços públicos de transporte e saúde, além do crescimento desordenado dos bairros – o que causou o aumento da miséria e da criminalidade. Em São Paulo, os migrantes enfrentavam inúmeras dificuldades, sobretudo em razão de grande parte deles ser analfabetos. Em 1962, estima-se que 60% dos migrantes nordestinos que chegavam à cidade não dominavam a leitura, logo, não alcançavam grandes possibilidades de formação profissional e aprendiam na prática seu papel na linha de produção, uma vez que as oportunidades de aprendizado eram escassas. Em **A questão operária e outros estudos sobre**

opressão (1996), Simone Weil critica o pouco investimento em formação profissional destinado aos operários, que assim mantêm-se alheios ao conhecimento e ao próprio trabalho, vítimas de uma negligência criminosa por parte dos patrões.

A incompreensão do próprio trabalho é, para ela, “excessivamente desmoralizante. Não se tem o sentimento de que um produto resulta dos esforços que se estão fazendo. A gente não se sente, de forma alguma, no número dos produtores [...] a atividade parece arbitrariamente imposta e arbitrariamente retribuída.” (WEIL, 1996, p. 109). A falta de investimentos na formação dos empregados dificultava a transformação de trabalhadores rurais em operários da indústria, conseqüentemente, o número de acidentes nas fábricas era assustador, não apenas pelo ritmo intenso de trabalho e pelo maquinário fabril, tão diferente dos instrumentos utilizados na lavoura, mas também pelo embaraço dos trabalhadores que aprendiam na lida diária como operá-los.

Nesse contexto, uma conjuntura de obstáculos afligia os migrantes: a exploração nas lavouras e indústrias; a xenofobia e o racismo; a falta de perspectiva de crescimento no emprego, em razão da pouca formação técnica; e a consciência de que a cidade que alimentou seus sonhos de menino, levando-os a abandonar a terra natal, não passa de uma ilusão, ao constatarem o fato de que “quem deixa a terra pensando em ir pro céu desaba do sonho e cai em São Miguel” (FONTES, 2008, p. 17). Essa conjuntura talvez também ajude a explicar um fenômeno que se seguia ao êxodo dos nordestinos que chegavam a São Paulo: sua volta para casa. Segundo Fontes (2008), na década de 50, as taxas de retorno dos nordestinos eram de 39% em 1953, mas passariam à metade dos migrantes no fim da década. Embora o pesquisador defenda que isso acontecesse em razão das dinâmicas de migração que tornavam os sujeitos nômades, há que se levar em conta um fator primordial a essa debandada de trabalhadores que desistiam da cidade dos sonhos: o desenraizamento.

Para Weil, o enraizamento é uma necessidade premente da alma humana, talvez a maior necessidade e a mais difícil de delinear, pois “um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro.” (WEIL, 2001, p. 43). Os homens que antes viviam em comunidades no interior do país, trabalhando a terra no seio da agricultura familiar, onde mantinham uma participação ativa em todos os ciclos da produção, encontram-se nas metrópoles como presa de uma cultura que os torna invisíveis, na qual seu ofício tem pouco ou nenhum valor.

Em “Cultura e desenraizamento”, Ecléa Bosi argumenta:

A conquista colonial causa desenraizamento e morte com a supressão brutal das tradições. A conquista militar, também. Mas a dominação econômica de uma região sobre outra no interior de um país causa a mesma doença. Age como conquista colonial e militar ao mesmo tempo, destruindo raízes, tornando os nativos estrangeiros em sua própria terra. (BOSI, 1987, p. 17).

Em nosso país, essa colonização se inicia com a invasão portuguesa, que vai tomando as terras indígenas e interferindo diretamente em seu modo de vida. Em suas reelaborações, pode ser lida como a colonização/dominação econômica, sobre a qual fala Bosi (1987). Tal colonização, reinventada em seu *modus operandi*, se deu por meio da monocultura e das pastagens que invadiram a pequena propriedade, obrigando os agricultores ao êxodo para as terras do Sudeste e Sul, onde encontraram a exploração e a desumana jornada de trabalho. A cultura do arroz, da cana, da soja, os pastos dos grandes latifundiários destruíram os pequenos roçados, as pequenas criações, causaram desmatamentos que resultaram na escassez de caça e na destruição dos olhos d'água. Nessa conjuntura,

O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada 'código restrito' pelos linguistas; seu jeito de viver, 'carência cultural'; sua religião, credence ou folclore. (BOSI, 2003, p. 176).

Assim, o migrante nordestino sofre seu primeiro desenraizamento no abandono da terra que deixa para trás em busca das metrópoles, pois “a necessidade de enraizamento, nos camponeses, tem primeiro a forma de sede de propriedade. É verdadeiramente uma sede saudável e natural.” (WEIL, 2001, p. 78). O homem enraizado tem participação ativa em seus grupos sociais e está ligado a outros homens com os quais compartilha o passado, recebendo heranças culturais que serão por ele transmitidas às novas gerações - tradições que englobam saberes, normas, conhecimentos práticos e bens materiais. É a memória coletiva que une os homens e finca suas raízes na terra e ela depende de suas relações com a família, com sua classe social, com seus companheiros de trabalho e todos os outros grupos nos quais está inserido.

A memória coletiva tem papel determinante também para a construção de um sentimento de pertença, uma vez que as lembranças são nossas e, ao mesmo tempo, de outros indivíduos que carregamos conosco ao longo da vida. Eles nos ajudam a recordar, a reconstruir o passado com os termos do presente, por meio dos vários pontos de vista que compõem o grupo. Pontos de vista que devem ser compreendidos à luz dos quadros sociais da memória, que são “instrumentos utilizados pela memória coletiva para reconstruir uma imagem do

passado, a qual está de acordo, em cada época, com a mentalidade predominante da sociedade” (HALBWACHS, 1992 *apud* BERN, 2017, p. 156). Maurice Halbwachs foi o responsável pela criação de uma sociologia da memória que contestou a fenomenologia bergsoniana, segundo a qual as memórias afloram espontaneamente como se possuíssemos um passado vivo, conservado no espírito humano e que ressurge na consciência por meio de imagens. Para Halbwachs (2003), mesmo nossas lembranças mais íntimas não são processos individuais, pois resultam de nosso convívio com outros indivíduos que confirmam ou negam nossas memórias, localizando-as num tempo e espaço determinados. Por isso, embora o processo de lembrar pareça estritamente individual, ele só é possível em sua relação com um grupo, uma comunidade afetiva com a qual partilhamos referências e nos confere pertencimento a um coletivo, visto que

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2003, p. 39)

No migrante, o afastamento do grupo rompe o compartilhamento de experiências e a partilha de memórias, acentuando seu desenraizamento, mas é importante compreender que a necessidade de memória da qual se alimenta o enraizamento não equivale a um olhar passivo sobre o passado. Isso porque as raízes que nascem das relações entre os sujeitos de um grupo se espalham e ampliam sua força, alicerçadas nas lutas e tradições dos ancestrais. Assim, “o passado reconstruído não é refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para lutar. [...] A memória deixa de ter um caráter de restauração e passa a ser memória geradora de futuro.” (BOSI, 2003, p. 66). Em perspectiva análoga à de Bosi (2003), Weil discute:

Seria inútil desviar-se do passado para não pensar senão no futuro. É uma ilusão perigosa crer que haja mesmo aí uma possibilidade. A oposição entre o futuro e o passado é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; somos nós que para o construir devemos dar-lhe tudo, dar-lhe a nossa própria vida. Mas para dar é preciso possuir, e não possuímos outra vida, outra seiva, senão os tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós. De todas as necessidades da alma humana, não há nenhuma mais vital do que o passado. (WEIL, 2001, p. 50).

Onde há espoliação do passado, o desenraizamento floresce. Para Weil (2001), o continente americano é espaço de desenraizamento em função de sua origem, cuja base é, acima

de tudo, a migração. Em “A memória oral no mundo contemporâneo” (2005), Fernando Frochtengarten, discute o desenraizamento dos sujeitos migrantes brasileiros, vítimas da interrupção de suas relações interpessoais e sociais nas metrópoles para onde são levados pelos imperativos econômicos. As “vivências de ruptura” são o sintoma de uma época em que a globalização transformou as configurações espaço-temporais enaltecendo conquistas pessoais em detrimento das construções coletivas.

No campo, a migração e a escassez de trabalho nas lavouras provocaram uma ruptura das raízes do homem com a terra e, conseqüentemente, de sua ligação com o passado e os ensinamentos ancestrais. Desta forma, as novas gerações receberão uma herança de contemplação desses saberes, sem que haja uma reinvenção das práticas. A ligação, no entanto, persiste nos velhos, pois, resistentes à migração, eles contemplan a decadência da vida rural e a impossibilidade de reunir uma vez mais a família dispersa, visto que “o esgotamento da pequena agricultura confunde-se com o próprio relevo biográfico” (FROCHTENGARTEN, 2008, p. 82). Assim é que encontramos o velho Antão, em **Essa Terra**, depois do fracasso que experimentara com a plantação de sisal, cujo prejuízo o fez perder a pequena propriedade. Sem a terra, sem os filhos que, espalhados pelo país, raramente mandavam notícias, ele encara a ruína:

Nenhum homem da Terra poderia explicar-lhe isso: por que ele sentia aquele gosto de água podre na boca toda vez que pensava no assunto. Doze filhos no mundo – para quê? Queria um bem danado a todos eles, morria de saudades de um a um, a todo instante. E a paga? O abandono. A solidão. Não, não olharia para trás. Veria os pastos desolados, os pendões secos dos cactos inúteis, o sisal da sua ruína. Tudo agora poderia ser reduzido à labareda de uma coivara, podia mesmo ter tocado fogo em tudo antes de partir, assim como havia queimado todo o dinheiro nessa plantação, que não serviu nem para uma corda com que pudesse se enforcar. (TORRES, 1994, p. 59).

Se, em sua terra, Antão se vê também tensionado quanto ao que fora e a como se encontra, lamentando até mesmo o fato de não ter sequer uma corda com a qual pudesse se enforcar, os filhos, nas metrópoles, não estão em melhor situação. Lá, as tradições e competências do sujeito migrante se perdem, uma vez que ele se tornará peça da engrenagem que move a lógica do mercado, sujeito à subordinação no novo emprego e frente às constantes ameaças de desemprego. Até mesmo a paisagem da metrópole opera como espaço de desenraizamento, posto que “a urbanização tradicional, acidentada e orientada pelo capital, não raramente faz minguar a intimidade entre a vida compartilhada por um grupo de pessoas e a geografia do lugar” (FROCHTENGARTEN, 2005, p. 370).

Para José Moura Gonçalves Filho, os bairros pobres revelam uma paisagem mais estarrecedora do que espaços arruinados pelo tempo ou pelas guerras, pois neles nenhum desses agentes operou a ruína aí instalada, mas a interceptação do trabalho humano que impede seu desenvolvimento. Além disso, as paisagens urbanas seriam para os pobres “desastres ecológicos”, espaços que excluem e segregam grupos inteiros, infligindo-lhes uma espécie de angústia política mordaz pela acentuada visão das desigualdades sociais. Em “Humilhação social – um problema político em psicologia” (1998), o pesquisador investiga o fato de que, nos bairros de periferia, os meios pelos quais o *homo faber* constrói o seu futuro a partir dos conhecimentos do passado não são alcançados e essa carência de recursos impede o desenvolvimento dos saberes humanos que, inutilizados, se perdem.

Dessa forma, tais saberes “gastam-se no ar, sem resposta, são neutralizados. Faltam os instrumentos, faltam os materiais que suportariam o trabalho humano para a configuração de um mundo, para a fisionomia de uma cultura. Gradualmente, chega a faltar o *animus faber*” (GONÇALVES FILHO, 1998, p. 6). Se, para Frochtengarten (2005), os migrantes nas metrópoles experimentam “vivências de ruptura”, para Gonçalves Filho (1998), eles são “sujeitos impedidos”, cujas limitações financeiras são uma barreira à realização dos desejos que alimentaram a partida da terra natal. Desta forma, nas metrópoles, são relegados ao isolamento, impossibilitados da comunicabilidade de outrora quando compartilhavam com seus companheiros as experiências vividas.

O medo da fome leva o trabalhador rural a aceitar subempregos onde não pode trabalhar o seu chão, logo, os bairros das periferias estão lotados de agricultores desenraizados de sua terra natal “e a palavra homem deriva de *humus*, chão fértil, cultivável. Assim começam os bairros de periferia, despojando o homem da terra de sua própria humanidade.” (BOSI, 1987, p. 18). Em **Carta ao Bispo**, Gil assiste os irmãos serem engolidos pelas metrópoles, espalhados em diferentes estados, sujeitos a condições de vida miseráveis para obter o pão de cada dia e, por isso, se nega a aceitar o mesmo destino, fato questionado pela mãe que não compreende porque o filho não seguiu o caminho dos irmãos, nas terras férteis de São Paulo-Paraná:

Porque não sou otário. Trabalhar vinte e quatro horas por dia, morrendo de frio e de fome, só pra juntar uns trocados debaixo do colchão e depois aparecer por aqui falando enrolado e com pinta de rico? Ou fazer como o meu irmão Zezito? Passou os melhores anos de sua vida se matando. Como todos os outros. Os que deram um rombo no estômago, de tanto comer pão com goiabada. Os que cortaram os dedos, os que cortaram as mãos, os que cortaram os braços nas máquinas. Os que cortaram as tripas dentro das fábricas. Todos os que se foderam e todos os que estão se fodendo. (TORRES, 1983, p. 35).

Essa doença cultural que resulta do desenraizamento é, para Simone Weil, originária no dinheiro que destrói as raízes, fomentando o apetite desmesurado pelo lucro. Por isso, o assalariado representa a condição social “perpetuamente suspensa ao dinheiro [...] sobretudo desde que o salário por peça obriga cada operário a manter a atenção sempre fixa no cálculo do dinheiro. É nesta condição social que a doença do desenraizamento é mais aguda.” (WEIL, 2001, p. 44). Por sua vez, Ecléa Bosi defende:

O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória: sua causa é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças. (BOSI, 1994, p. 443).

Os migrantes desenraizados, amontoados em precárias moradias no solo infértil dos bairros periféricos das metrópoles, são vítimas do fenômeno histórico da humilhação social, um sintoma das desigualdades políticas e sociais que excluem classes inteiras de sujeitos de uma comunidade, negando-lhes a palavra e, conseqüentemente, a participação ativa nas decisões do grupo. Desta forma, “a humilhação vale como uma modalidade de angústia e, nesta medida, assume internamente – como um impulso mórbido – o corpo, o gesto, a imaginação e a voz do humilhado.” (GONÇALVES FILHO, 1998, p. 5). Na sociedade de classes, a desigualdade política engendra um círculo de traumas que penetram a economia, a cultura, a religião, as instituições, o trabalho, os hábitos e discursos, demarcando lugares sociais e naturalizando a humilhação e a angústia que impelem os pobres à submissão, como uma voz que, presente em suas consciências, frequentemente lhes sussurram aos ouvidos a mensagem de que são inferiores. Conseqüentemente, o “sentimento de não possuírem direitos, de parecerem desprezíveis e repugnantes, torna-se-lhes compulsivo: movem-se e falam, quando falam, como seres que ninguém vê” (GONÇALVES FILHO, 1998, p. 42).

Esta submissão muda é encontrada nas fábricas onde os trabalhadores sofrerão o desenraizamento mais violento. O processo de reificação, que supervaloriza a produção em detrimento dos indivíduos e suas relações sociais, dissipa a subjetividade dos sujeitos e embota sua autoconsciência. Só a produção importa e, para tanto, o esforço dos operários deve ser investido na atenção constante despendida na produção em série que não permite a mínima reflexão. É preciso apenas a repetição automática numa cadência rápida, guiada pelo dinheiro, levando o operário a um tipo de escravidão moderna, em que “é preciso matar a alma, oito horas

por dia, pensamentos, sentimentos, tudo. Quer se esteja irritado, triste ou desgostoso, é preciso engolir, recalcar tudo no íntimo, irritação, tristeza ou desgosto: diminuiriam a cadência. E até a alegria.” (WEIL, 1996, p. 80).

Simone Weil, que em 1934 se despede do trabalho docente para se tornar operária em linhas de montagem da indústria francesa e, assim, compreender a dura realidade dos oprimidos, relata em suas memórias o universo de barbárie que envolve a maquinaria fabril e o descaso dos proprietários em evitarem os acidentes, imputando aos trabalhadores sofrimentos inúteis. A solidão em que viviam os operários, isolados em frações mínimas da produção, sem compreender o seu conjunto e completamente alheios ao produto final, os deixava também impedidos de estabelecer relações intersubjetivas sob o risco de reduzir a produção e causar prejuízos ao patrão. Todo esse imbróglio de rupturas e sensações resultava num afastamento não apenas dos companheiros e familiares, mas impelia-os a experimentarem um afastamento de si mesmos.

Para Weil (2001), seria preciso não apenas que os operários se apropriassem da fábrica; era imprescindível também uma revolução da técnica, pois um homem que opera uma britadora é dobrado por ela, tendo seu corpo sacudido ininterruptamente por longos expedientes, violentado por uma máquina cujo ritmo é estranho ao movimento da vida. Além disso, se os trabalhadores se veem impotentes frente ao poderio das máquinas que os massacram, não se veem em melhores condições em relação aos que os comandam, gritando ordens grosseiras que devem seguir calados. Isso porque, “no mais das vezes, a posição do homem servilizado é simplesmente a de quem foi reduzido ao silêncio, não o silêncio dos mudos mas dos emudecidos, não o silêncio dos mosteiros mas o silêncio dos que rezam para não perder o emprego” (GONÇALVES FILHO, 1998, p. 20). Outrossim, mesmo organizados em sindicatos, lutando por meio das greves, eles são assombrados constantemente pelo fantasma do desemprego que faz os homens se sujeitarem a extenuantes condições.

Se o abandono do campo e o trabalho operário configuram um duplo desenraizamento para o migrante nas metrópoles, há ainda uma outra condição que rompe suas raízes: o desemprego. Para Weil, “o desemprego é, evidentemente, um desenraizamento na segunda potência. Não estão em suas casas nem nas fábricas, nos alojamentos, nem nos partidos e sindicatos supostamente feitos para eles, nem nos locais de prazer, nem na cultura intelectual se tentarem assimilar”. (WEIL, 2001, p. 45). Simone experimenta também esse desenraizamento quando, atingida pela crise, sem emprego, vive da camaradagem firmada entre os operários até conseguir um lugar na Renault como fresadora, trabalho que exige grande

velocidade e habilidade manual, características que segundo seus amigos, ela não possuía. Consequentemente, é vítima de um acidente quando uma haste de metal perfura uma de suas mãos, imputando-lhe dores constantes. Por isso, em 1935 ela deixa a fábrica, desiludida e marcada pela terrível experiência de exploração:

Esse contato com a infelicidade matara a minha juventude... Sabia que havia muita infelicidade no mundo, era obcecada por isso, mas eu não tinha jamais constatado por um contato mais longo. Estando na fábrica... a infelicidade dos outros entrou na minha carne e na minha alma. Nada me separava dela [...] O que lá suportei me marcou de uma maneira tão duradoura, que ainda hoje, quando um ser humano, quem quer que ele seja, não importa em que circunstâncias, me fala sem brutalidade, não posso deixar de ter a impressão que deve haver algum engano, e que o engano vai sem dúvida, infelizmente, se dissipar. Eu recebi de uma vez por todas a marca da escravidão. (WEIL, 1996, p. 47).

Nelo, Calunga e A. enfrentam a realidade do desemprego como sujeitos migrantes e mais uma vez veem romperem-se vínculos com os grupos sociais dos quais fazem parte, uma vez que haviam criado novos laços na metrópole. Desta forma, o desemprego potencializa as frustrações da invisibilidade social que esses sujeitos subalternos experimentam e, por isso, eles buscam uma fuga, seja ela na bebida, no retorno à terra natal, ou, mesmo, numa clínica psiquiátrica. Nelo e Calunga procuram no álcool a válvula de escape para uma vida de frustrações e adversidades, além disso ambos retornam à terra natal como para encontrar uma resposta, ou um último refúgio, mas frustram-se uma vez mais ao constatar que o lar já não existe e, traídos pela memória, sucumbem ao desespero.

Em **Da Diáspora**, Stuart Hall discute as contradições que cercam a existência dos migrantes que retornam à terra natal na esperança de reencontrar paisagens e ligações que deixaram para trás. O sociólogo britânico-jamaicano, que também é um homem marcado pela diáspora, relata a dificuldade desses sujeitos em reatar os laços com o lugar de nascimento, uma vez que muitos sentem falta do ritmo acelerado das metrópoles onde fincaram novas raízes, ao passo que outros percebem que tudo se transformou num espaço desconhecido. Além do mais, “são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente” (HALL, 2011, p. 27).

A difícil adaptação ao ritmo da cidade interiorana depois de décadas na metrópole, a mudança nos costumes, a expectativa que a população nutria por sua volta como homem de sucesso que fizera fortuna em São Paulo, são fardos pesados demais para Nelo, cuja morte

encontrada no gancho de uma rede tivera início muito antes de sua volta ao Junco - como constata Totonhim ao lembrar o sargento que pensara em assassinar Nelo por ciúme da mulher, encantada pelo visitante ilustre sentado na calçada da igreja: “– Não pense mais nisso, sargento. Você perdeu apenas a chance de matar um homem, que já chegou aqui morto, como se verá” (TORRES, 1994, p. 42). Um morto vivo vagando pelas ruas do Junco, procurando os lugares que existiam apenas em sua recordação, pois

O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? Só em sonhos podemos retornar ao chão onde demos nossos primeiros passos. (BOSI, 1994, p. 459).

Totonhim, que passara com Nelo as quatro semanas que antecederam sua morte, pode testemunhar a profundidade da dor sentida pelo irmão no momento em que reencontrou o que restava da casa onde vivera com a família. Nelo “contemplava a casa e os pastos como se estivesse diante do túmulo de alguém que tivesse amado muito – e o efeito do que estava vendo devia ser muito forte, porque já não parecia tão bêbado como antes” (TORRES, 1994, p. 31). É o rompimento definitivo com o território natal, a última separação de uma existência de rupturas, a inexorabilidade do tempo que tornou impossível o retorno acolhedor. Pode esta impossibilidade de retorno explicar o suicídio de Nelo? Poderia o desenraizamento ser a causa primeira de seu ato final? Seria a ligação do homem com a terra tão profunda que a quebra de suas raízes poderia desencadear a morte autoinfligida?

A realidade mostra que sim. Por isso faço aqui pequena digressão a fim de contar a história de uma pequena cidade no sertão pernambucano, onde a alarmante taxa de suicídios está associada ao desenraizamento de sua população. A cidade de Itacuruba, no sertão do São Francisco, é conhecida como jardim sertanejo e surgiu no século XIX, mas só alcançou a estatura de cidade na década de 60 do século XX. Em 1988, em virtude da construção da Hidrelétrica de Itaparica, 10.500 famílias foram deslocadas, tendo em vista que sete municípios dos estados de Pernambuco e Bahia foram inundados para a construção de um reservatório de 150 km de extensão que alagou 834 km² de terras férteis, as quais produziam cerca de 200 mil toneladas de alimentos por ano (BOMFIM, 1999). Uma das cidades submersas é Itacuruba. A Nova Itacuruba surgiu para realocar a população de quase cinco mil habitantes que, formada por agricultores, viveria agora da indenização paga mensalmente pela Companhia Hidrelétrica do São Francisco – CHESF. Coberta pela barragem ficou a antiga cidade, mas não só ela, a história de um povo foi engolida pelas águas, restando apenas memória e dor. Prova disso é

que, apesar da baixa densidade demográfica, os dados de saúde colhidos pelo Conselho Regional de Medicina de Pernambuco – CREMEPE na cidade mostram uma realidade preocupante, visto que em quase todas as casas da cidade há pelo menos um caso de suicídio ou tentativa de morte voluntária. Além disso, os dados do CREMEPE colhidos em 2004, apontam que, enquanto a taxa de suicídio no Brasil (para cada 100 mil habitantes) era de 4,48, no Nordeste de 3,31 e em Pernambuco de 3,56, em Itacuruba era de inacreditáveis 26,6 (FIGUEIREDO, 2011).

Em “Exílio: pertencimentos e reconhecimentos em populações deslocadas – o caso Itacuruba” (2011), Maria do Socorro Fonseca Vieira Figueiredo recolheu inúmeros testemunhos de habitantes da cidade, tanto dos que vieram da velha Itacuruba, quanto dos que não chegaram a conhecer o antigo território, tendo nascido na nova terra. Nesses relatos é possível compreender a conexão dessas pessoas com o espaço de origem e como o rompimento de suas raízes foi a causa do sofrimento social que se abateu sobre toda uma cidade. Nas memórias orais recolhidas pela pesquisadora, a subtração da terra onde antes se assentavam as famílias e onde se desenvolvia a agricultura familiar é a causa principal reiteradamente apontada pelos moradores como responsável por todo sofrimento psíquico de Itacuruba. Igualmente importa o papel da memória como último laço com as raízes rompidas, um fio de esperança depositado nos jovens. Entretanto, conforme aponta Frochtengarten, esses jovens moradores receberão uma herança cultural cujas tradições são “elementos de um passado apenas contemplado, cujos bens deixaram de ser assimilados, digeridos e recriados como apoio a suas iniciativas” (FROCHTENGARTEN, 2008, p. 82). Logo, foram rompidas as ligações do passado com o futuro, como podemos observar no testemunho a seguir, dado por Rita Dante, domiciliada em Itacuruba, em relato a Figueiredo, durante sua pesquisa de campo:

Itacuruba é uma cidade depressiva, isso é preocupante demais. Nessa situação é uma batalha diária, sem deixar morrer a memória, sem deixar a memória de lado, digo aos meus filhos: na sua idade eu estava fazendo isso, assim... aí meu filho diz: mãe, aqui não tem, não oferece. Acho que a agricultura, independente, ela deve ser um vínculo assim que junte de novo as pessoas, que venha a ser feita aqui na cidade [...] a agricultura, a memória, tem que ser muito bem preservada, porque um povo sem cultura é um povo sem identidade, é um povo depressivo. (FIGUEIREDO, 2011, p. 148).

Portadores de memórias, os mais velhos transmitem aos jovens não apenas as recordações da cidade submersa, mas também os traumas e as angústias que os acompanham desde então, o que desenvolveu na cidade um sofrimento coletivo provocando o suicídio de pessoas em diferentes faixas etárias. Em *De profundis* (2014), a psicanalista e cineasta Isabela

Cribari dá voz aos habitantes da pequena Itacuruba, a fim de compreender como a perda do espaço trouxe consequências que fragmentaram as histórias de vida da população e mesmo os mais jovens, que nem chegaram a viver na antiga cidade, atestam como a morte dos suicidas teve início antes do ato final:

Essa mudança... Eles não só perderam o trabalho, assim, eu vi a minha família definhar. Essa vinda pra cá, meio que eles perderam a vida. Meu avô era uma pessoa que trabalhava, tinha a sua roça, aos domingos trabalhava num açougue, e ele foi morrendo aos pouquinhos, ele foi adoecendo, foi perdendo realmente a gana de se viver. Ele levantava, porque tinha que se fazer algo, mas eu senti que muito da vida dele ficou lá. Ele perdeu o estímulo, meio que roubaram a vida dele. (DE PROFUNDIS, 2014).

Para Figueiredo, os jovens sertanejos representam “uma geração nascida no exílio e vítima de uma dupla tortura social: enfrentou, junto com os pais e avós, a longa espera por uma definição econômica, que nunca chegou; viveu, sempre, em um tempo em suspenso; e cresceu ninada pelo lamento cotidiano dos mais velhos” (FIGUEIREDO, 2011, p. 163). E foi assim que o progresso construiu uma cidade enferma, centenas de pessoas depressivas, dependentes de remédios para seguir vivendo e não sucumbir ao suicídio que vitimou tantos de seus filhos. Décadas se passaram desde a ruptura que marca a existência dos habitantes do Jardim sertanejo, mas eles ainda parecem carregar a dor do espaço perdido, do sentido inalcançável de suas existências fragmentadas.

Volto a Nelo, o fictício sertanejo torreano cuja existência é também marcada pela separação da terra natal e, se a população de Itacuruba não se reconhece na nova cidade, o mesmo acontece a Nelo, ao encontrar um “novo Junco”. Tal como os habitantes do sertão pernambucano, cujos sofrimentos não foram solapados pelo tempo, incapaz de fazer renascer suas raízes, as décadas que separam o filho do velho Antão do sertão baiano também não aliviaram as angústias provocadas por seu desenraizamento e pelo trauma da ruptura biográfica. Nessa conjuntura, é possível observar que

A significação da vida parece precipitar-se no ponto de sua erosão, gerando algo como um esvaziamento identitário. As rachaduras então geradas dispersam sobre o passado e o futuro de suas vítimas. Nesta medida, a significação de uma experiência de desenraizamento dificilmente pode ser alcançada por uma atenção ao intervalo de sua duração cronológica. Sua compreensão requer um olhar alargado, retrospectivo e prospectivo. Solicita um abraço sobre os prejuízos gerados sobre a comunicação com o passado que, desde então, insiste em aparecer à consciência como indício dos desdobramentos que estariam por vir. (FROCHTENGARTEN, 2005, p. 373).

Nelo encara o abismo de frente ao olhar a velha casa da família e compreende a distância que o separa do passado na figura de Totonhim, o irmão de vinte anos que nasceu depois de sua partida. É através das memórias do caçula que ele tenta unir as pontas da existência, tentando inteirar-se dos acontecimentos das últimas décadas que causaram a cisão da família e a perda da terra que a sustentava. Tendo como um dos motes de estudo essa relação entre Nelo e Totonhim, a fim de compreender o papel das memórias do grupo na construção das memórias individuais, trato a seguir das memórias familiares nos romances torreanos, e como essas lembranças entrelaçadas constituem o mosaico dessas existências de ruptura.

3.2 MEMÓRIA E FAMÍLIA

“Sagrada família era a nossa, não era? Despertar com os passarinhos para rezar a ladainha. Benzer-se diante do prato de comida, pedir a benção a pai e mãe [...] Mas foder mesmo, que é bom, só o velho e a velha podiam. Foderam-se. Pior: nos foderam” (TORRES, 1981, p. 42). O fragmento acima, retirado do romance **Adeus, velho**, é um trecho da fala de Zulmiro, o Mirinho, caçula dos dezessete filhos do velho Godofredo, que, saindo de Vitória da Conquista a Salvador para libertar a irmã Virinha da cadeia, tenta a todo custo engatar uma conversa sobre a família, sobre as recordações da irmã que há muito ele não via. Virinha, no entanto, não está disposta a responder-lhe os questionamentos e Mirinho então recorre a Tonho, um dos irmãos mais velhos, visitando-o em sua passagem por Salvador, mas com ele também mantém um breve diálogo, longe das repostas que esperava descobrir. Zulmiro deseja, através das lembranças dos irmãos, reconstruir suas próprias memórias, compreender a sucessão de derrotas que castigou sua família, dois dos irmãos mortos, restando “quinze desastres que ainda estão por acontecer” (TORRES, 1981, p. 38). Queria, desse modo, reconstruir a trajetória do grupo, valendo-se das memórias partilhadas para montar o quebra-cabeças de sua vida.

Inconscientemente, Mirinho sabe que a reconstrução do passado não é possível apenas por meio de sua memória individual. Entende, nesse sentido, que é necessária uma teia de recordações formada pelas memórias daqueles que com ele partilharam os caminhos da experiência. Portanto, frente à recusa dos irmãos, lamenta incessantemente o desprezo a que foi relegado: “eu só queria saber a verdade, Virinha [...] coisa à toa, lembranças antigas, saudades gostosas, que de ruindades meus colhões já estão estourando. Nenhum de nossos irmãos conversa comigo, Virinha, isso é uma coisa que você não entende, não quer e nunca vai entender” (TORRES, 1981, p. 39).

Halbwachs defende que, “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob a forma material e sensível” (HALBWACHS, 2003, p. 31). Talvez, involuntariamente, o caçula dos filhos do velho Godofredo também saiba disso, pois se aventura numa conversa imaginária com a irmã, momento em que retoma as recordações familiares, carregadas de imagens e sentimentos tentando reconstruir o passado. É um discurso fragmentado como a própria memória e que tem início pela indagação que ele faz a si mesmo: “o que era uma família, a sua família?” (TORRES, 1981, p. 35). A partir daí, narra o surgimento de uma prole numerosa que se dispersou tão logo atingiu a maioridade. Conhecemos, dessa forma, a genealogia da família pelo prisma de Mirinho, que, ao recordar, recria o passado sob a ótica do presente, recompondo a trajetória de cada um dos irmãos até chegar em sua própria história de “irmão caçula que se acha desgraçado por ter tido o azar de ter nascido caçula” (TORRES, 1981, p. 38).

A família é nosso primeiro mundo, somos marcados por esse pertencimento que se forma no compartilhamento de memórias, na inscrição em uma genealogia, no conjunto de histórias e fábulas em torno dessas personagens às quais estamos ligados para sempre. Essa ligação se dá mesmo que aconteça a dispersão do grupo, uma vez que “esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual” (BOSI, 1994, p. 423). Mirinho sabe disso, sabe que é o depositário de um nome inscrito através das gerações, que é parte de sua identidade e da identidade familiar: “nenhum de nós tem um sobrenome, pelo menos na boca dos outros. É tudo assim: Didi, Bedu, Tonho, Toinho, Zé, Mané, Zu, Mirinho... de ‘seu’ Godofredo” (TORRES, 1981, p. 43). Entretanto, não é apenas o sobrenome que marca o pertencimento familiar. Françoise Zonabend, em “A memória familiar: do individual ao coletivo” (1991), discute o papel do nome próprio e sua intercorrência em face da genealogia. Para ela, o nome de batismo é um lugar de memória que identifica os indivíduos, classificando-os numa linha de descendência e inserindo-os num tempo e espaço determinados, ao passo que lhes impõe uma identidade.

Para a etnóloga, os antropônimos legam ao portador uma posição no sistema familiar e confirmam seu pertencimento a um grupo social que se insere num sistema de grupos. Desta forma, o nome próprio nada mais é do que uma marca familiar e a repetição de um mesmo nome ao longo das gerações de descendência confere às famílias um símbolo de pertencimento enquanto seu uso representa a inserção numa comunidade familiar, o que faz da nomeação um ritual de afiliação a essa comunidade. Portanto, batizar um recém-nascido com o nome de um parente é destinar a criança a perpetuar aquele de quem herdou a alcunha e, assim, prolongar a

linha de descendência, uma vez que as regras para a distribuição dos nomes próprios produzem ciclos de repetição dos antropônimos frequentemente transmitidos. Em vista disso,

Os nomes próprios perpetuam-se ao longo das linhas de descendência e favorecem a inscrição familiar dos novos membros. Esse nome recebido e constantemente retomado, está imbuído do espírito de todos os parente mortos que o usaram. Assim, estes nomes encarregam-se de unir os vivos e os mortos do grupo e constituem uma forma de sobrevivência de uns através dos outros. Tudo se passa como se no interior do grupo familiar as perdas humanas reais fossem perpetuamente compensadas através dos novos membros portadores dos nomes antigos. (ZONABEND, 1991, p. 188).

Totonhim herda do pai o nome de batismo, Antão Filho, enquanto Mirinho pondera acerca de seu próprio nome, preservado na linhagem familiar por meio do sobrinho que o herdara, e lamenta que, além do nome, ele receba como legado a coleção de problemas que envolve a vida de seus irmãos e a dele mesmo. Em um de seus diálogos imaginários com os membros do grupo familiar, nos quais procura desvelar antigas lembranças e pôr a limpo o passado que o atormenta, Zulmiro fantasia uma conversa com o sobrinho, aconselhando-o a suportar o inevitável destino que, segundo ele, teve origem na escolha do nome que os batizou:

Força no pesado, Zulmiro meu sobrinho. Quando você estiver atolado no meio da merda, pense nos seus irmãos e nos seus próprios filhos. Quem sabe o mundo deles venha a ser um pouquinho mais colorido? E, antes de qualquer outra razão, a indústria da Bahia e do Brasil precisa do seu couro, do seu suor, do seu sangue. E, porra, você precisa comer. Foderam-nos todos, meu irmão. A começar por esse nome que nos botaram. Zulmiro! Que merda. Um nome desses não dá camisa a ninguém. (TORRES, 1981, p. 89)

Essa evocação das recordações familiares não é exclusividade de Mirinho; vamos encontrá-la em todos os nove romances aqui discutidos, nos quais os personagens engendram um retorno ao passado. Assim, amparam suas lembranças nas memórias familiares, construídas dentro de um grupo social que se mantém coeso por sua partilha de lembranças ou um conjunto de recordações que sustentam a existência de seus membros: fotos, papéis, objetos, lugares, aromas e tudo mais que funda suas identidades. Esse conjunto ainda constitui o que Zonabend chama de “a utensilagem mental que o indivíduo e o grupo utilizam para tecer seu próprio tempo”, pois “a genealogia é, com efeito, um discurso sobre o tempo. Qualquer pessoa se encontra inscrita numa rede genealógica organizada espacial e temporalmente onde se misturam o passado e o presente, onde se esboça o futuro” (ZONABEND, 1991, p. 185).

Outrossim, a memória familiar carrega em si diferentes funções. Em “The Functions of Familial Memory and Processes of Identity” (2012), Anne Muxel discute a memória familiar

individual, ou seja, o modo como um indivíduo relembra o passado, sem, entretanto, desprezar os aspectos coletivos ou a existência de uma memória coletiva da família. Considera, nessa vertente, que as lembranças não são formadas apenas pela vida privada dos indivíduos, mas produzidas nas inter-relações sociais. Desta forma, Muxel estabelece um quadro de funções para a memória familiar baseado nas ideias de Halbwachs acerca da imbricada relação entre memórias individuais e coletivas, para a qual, segundo a autora, o sociólogo forneceu inúmeras diretrizes de interpretação, três das quais a interessam sobremaneira.

A primeira delas é o fato de que cada memória individual transcorre na memória coletiva do grupo familiar por diferentes perspectivas, as quais mudam com a posição individual e social do sujeito ao longo da vida. A segunda é o fato de que, em razão dessas múltiplas perspectivas individuais, a memória coletiva familiar não é homogênea; pelo contrário, é constantemente afetada por acontecimentos individuais, num “processo de recompor o passado do ponto de vista do presente²⁷” (MUXEL, 2012, p. 22, tradução nossa). A terceira diretriz para a interpretação da memória é a constatação de que ela se manifesta de dois modos: por meio da personalidade individual e através do grupo ao qual o indivíduo faz parte, sendo esta memória o objeto de estudo da sociologia, que habitualmente se ocupa da memória coletiva de um grupo. Isso porque “este tipo de memória é considerada expressão de uma identidade familiar comum, transmitida de geração em geração, servindo de ponto de ancoragem para as tradições e manutenção das características familiares²⁸” (MUXEL, 2012, p. 23, tradução nossa).

Todavia, a socióloga, fugindo ao lugar comum, se concentra em investigar as memórias familiares individuais no intuito de integrar as duas abordagens, social e individual, traçando o que ela denomina de “sociologia da intimidade”. Essa vertente de análise, por sua vez, abarca o conteúdo e as funções da memória familiar. Quanto a inventariar os conteúdos da memória familiar, a pesquisadora é categórica:

Seria uma tarefa impossível fazer uma lista exclusiva dos conteúdos da memória familiar. Isso ocorre porque a memória familiar é principalmente uma história ou reconstrução, como indicado acima. Baseia-se em muitos tipos diferentes de materiais: imagens, emoções, impressões, memórias sensoriais e também lugares, coisas, etc. todos esses elementos são incluídos na narração e usados de maneiras diferentes para servir à identidade do indivíduo e seus

²⁷ Texto-fonte: “a process of piecing together the past from the vantage point of the present” (MUXEL, 2012, p. 22).

²⁸ Texto-fonte: “This type of memory is considered to be an expression of a common family identity, transmitted from one generation to the next, acting as an anchoring-point for traditions and the maintenance of family characteristics” (MUXEL, 2012, p. 23).

objetivos pessoais e sentimento de autoestima²⁹. (MUXEL, 2012, p. 25, tradução nossa).

Embora a tarefa seja inglória, ela apresenta uma análise dos conteúdos da memória familiar, organizando-os hierarquicamente em quatro círculos, que podem ser visualizados na imagem de uma Matrioska, a boneca russa construída em camadas. Desta forma, a memória seria o resultado de vários estratos, cujos graus de consistência e durabilidade variam em cada camada, ou, “para usar uma metáfora geológica, a memória resulta de leitos de sedimentação com vários graus de profundidade e solidez, dependendo do tipo de material em que consistem³⁰” (MUXEL, 2012, p. 25). O primeiro círculo é formado pela memória sensorial, a mais profunda e duradoura reminiscência presente no núcleo familiar do indivíduo, visto que é preservada no corpo que armazena esse conteúdo, protegendo-o do esquecimento, pois os sentidos fixam a memória. A memória sensorial é capaz de lançar o indivíduo a outras épocas, transpondo o espaço e o tempo através de um mero perfume lançado no ar, fazendo surgir sensações que esgarçam as veredas da memória, trazendo à tona as imagens e emoções que há muito não se lançavam à superfície.

Em **Um táxi para Viena d’Áustria**, Watson Rosavelti, preso num táxi depois de matar o amigo Cabral, recorda sua vinda a São Paulo aos dezoito anos e a carta que escreve para a mãe a fim de contar sua chegada e hospedagem na pensão de uma espanhola no bairro do Brás, perto da estação do Norte. Durante essa estadia, ele é transportado para sua terra natal, o Rio Grande do Norte, a cada vez que a espanhola chorosa canta antigos boleros: “nessas horas me dá uma saudade danada do Rio Grande do Norte. Os boleros que tocam no rádio da espanhola são os mesmos que a gente ouvia em todas as vitrolas de Natal, em todas as festinhas e bailes de Natal, no puteiro de Natal. (Epa, cortar isso. A carta é para sua mãe, rapaz)” (TORRES, 2002, p. 78). Logo em seguida, Veltinho pensa: “mas faz muito tempo. Tudo faz muito tempo. Recordar me dá vertigem” (TORRES, 2002, p. 78). Tempo que não foi capaz de dissipar a recordação da terra natal catalisada pelos boleros, mas a ela acrescentou outras lembranças, a da carta para a mãe e a da espanhola, que ele, à espreita, esquadrihava no banho, pelo buraco da fechadura:

²⁹ Texto-fonte: “It would be an impossible task to make an exclusive list of the contents of familial memory. This is because familial memory is primarily a story or a reconstruction, as indicated above. It relies on many different kinds of material: images, emotions, impressions, sensory memories and also places, things, etc. all of these elements are included in the narration and used in different ways to serve the individual’s identity and his or her personal goals and sense of self-esteem” (MUXEL, 2012, p. 25).

³⁰ Texto-fonte: “to use a geological metaphor, memory results from beds of sedimentation with varying degrees of depth and solidity depending on the kind of material of which they consist” (MUXEL, 2012, p. 25).

Ela se ensaboando e cantando. E você chupando o dedo. Ela alisando os seios e cantando – e você alucinado. Ela esfregando as coxas e cantando e você comendo a espanhola com o olho e vendo estrelas. Lânguida, louca, salerosa [...] Voz rouca de tanto cantar o mesmo bolero: ‘Solamente uma vez...’. (TORRES, 2002, p. 79).

Se a memória de Veltinho é embalada pelos boleros da espanhola, as recordações de Gil, em **Carta ao Bispo**, carregam o perfume do amor, nos aromas de Marília, sua ex noiva, que ele busca de estado em estado, sem sucesso, depois de ter escapado à tentativa de assassinato arquitetada pelo pai dela em razão do golpe que levava do ex genro. A essa memória olfativa de Gil se junta também uma memória auditiva que, sem aviso prévio, o transporta de volta ao passado:

E agora, Marília, pisando o chão escuro de uma rua escura, num bairro escuro de uma cidade escura, em que o apito do guarda noturno ecoa como uma sinfonia desesperada a me encher de novos temores a cada passo, só me resta vaguear, na esperança de te encontrar na próxima esquina. Tenho o corpo em suspenso, o coração em suspenso e preciso reencontrar o caminho de casa. Como consolo trago o cheiro do teu corpo no meu corpo, um cheiro que nunca mais será lavado.

As rádios daqui não tocam a nossa música, a que gostavas tanto de cantar e eu de te acompanhar no violão – Amei tanto / que agora nem sei mais amar. Bonita profecia. (TORRES, 1983, p. 49-50).

A memória sensorial retorna à consciência de maneira imprevisível por tratar-se de sentimentos e impressões que não foram processados no passado, tendo caído no esquecimento, e que são, de forma inesperada, resgatados pelos sentidos. Em **Carta ao Bispo**, há inúmeras passagens nas quais a memória sensorial ganha destaque, como se a eminência da morte aguçasse os sentidos de Gil, operando um resgate de lembranças guardadas no mais profundo de sua memória. Essas lembranças vão desde os tempos de criança no sertão, em Malhada da Pedra, quando via “uma porta e quatro janelas abertas para o mundo que sobe e desce num bater de asas, esse mundo de todas as cores, tão bonito quanto o vai e vem de uma rede cheirando a roupa lavada, rangendo nos armadores que nunca se arrebentarão” (TORRES, 1983, p. 47), até sua experiência em São Paulo, perdido nas ruas à procura de Marília. Contudo, essas recordações sensoriais são recorrentes também nas demais narrativas do autor baiano, como podemos ver no trecho a seguir, no qual Totonhim, na volta ao Junco, escuta a cantiga do pai que prepara o café:

E olha que ele tem a voz bem entoada. É bom ouvi-lo, é agradável. Sua voz enche esta casa, ecoa sob as ripas, telhas e caibros. Evoca um pôr do sol nos confins do tempo, como um homem puxando a cantiga, essa mesma cantiga, marcando o ritmo na pancada do cacete de bater feijão, com outros

homensacompanhando a cantoria, todos andando à volta de uma montanha de feijão e cantando e batendo. (TORRES, 1997, p. 32)

“O herói da noite se chamava Marcel Proust. Conhece? Nem de ouvir dizer? Já leu pelo menos uma das suas três mil páginas? Nem ao menos um único parágrafo? Ah, Marcel, Marcel! Monsieur Proust. *La Recherche. Le temps perdu. Le temps retrouvé*” (TORRES, 1986, p. 118). A referência a Proust, feita pelo narrador de **Balada da Infância Perdida**, numa festa em que seu primo Calunga narrava suas aventuras de juventude, nos ajuda a compreender a memória involuntária sensorial. Isso porque, afinal, foi Proust quem melhor descreveu a memória afetiva impulsionada pelos sentidos, uma memória crua, diferente da infecunda memória da inteligência e que não pode ser compartilhada nem com aqueles que partilharam da mesma vida familiar, uma vez que é íntima e individual, ou um tipo solitário de lembrança. No entanto,

Funciona como o inconsciente da memória familiar; todos os detalhes estão lá, mas foram suprimidos. Quando a memória vem à tona, quando pode ser percebida e decodificada, ela revela algo real e transporta o indivíduo de volta ao passado. Ela traz de volta aquilo que foi enterrado mais profundamente³¹. (MUXEL, 2012, p. 26, tradução nossa)

O segundo tipo de memória na classificação elaborada por Muxel é a memória ligada à experiência física, que pode ser tanto uma lembrança pessoal quanto a de outros membros da família, pois gestos e imagens físicas perduram naqueles que ficaram. O corpo é um receptáculo de memória, ele a preserva guardando fragmentos da infância, do círculo familiar e, pouco a pouco, “vai sendo marcado pelos estigmas característicos das trocas e particularidades intrafamiliares. O corpo pouco esquece. Retém tudo, incluindo os desejos sentidos e o sofrimento experimentado³²” (MUXEL, 2012, p. 26). Talvez por isso uma lembrança recorrente nas memórias de Totonhim sejam as surras da mãe, “uma mulher sem piedade: batia nos filhos até esfolar o couro” (TORRES, 1994, p. 51). A violência com que ela lidava com ele e os irmãos marca tão profundamente sua relação com o passado que, nos três romances que compõem a trilogia do suicídio, ele a recorda:

³¹ Texto-fonte: “It functions as the unconscious mind of familial memory; all the details are there but they have been suppressed. When the memory surfaces, when it can be perceived and decoded, it reveals something real and transports the individual back into the past. It brings back to life that which had been buried the deepest” (MUXEL, 2012, p. 26).

³² Texto-fonte: “the body becomes marked by the characteristic stigmata of intra-familial exchanges and particularities. The body forgets little. It retains everything including both desires felt and suffering experienced” (MUXEL, 2012, p. 26)

É a memória, e não a dor, que o fará recordar-se da sua mãe de chibata na mão, a castigá-lo por tudo e por nada, oh, impaciente, nervosa, estressada *mater dolorosa*, que não viveu só de valores espirituais. Na velhice do filho eterno, e este em minúscula, a cobrirá de perfumes, compensando-a pelo suor que derramou enquanto o surrava, por havê-la irritado até a desesperação. (TORRES, 2006, p. 193).

O corpo o faz reviver as dores do passado e, assim como a memória sensorial, a memória de experiências físicas não pode ser compartilhada, é um registro íntimo, marcado no corpo daquele que recorda. Se os sentidos e a experiência corporal são catalisadores de memória, os objetos que nos cercam também fazem parte do acervo da memória familiar e compõem o terceiro círculo de memórias na “sociologia da intimidade”. Esses objetos são vestígios concretos do passado, que podem ser transmitidos de geração a geração, e constroem o sentido de pertencimento coletivo que gira em torno de uma família. Fotografias, objetos de decoração, cartas antigas, lugares, todo um conjunto de artefatos compõem esse tipo de memória. Bernd (2018) destaca que Anne Muxel os classifica “como *passeurs culturels*, ou seja, atravessadores culturais, na medida em que, passando de geração em geração, constituem-se – na posse dos herdeiros – em elementos que evocam os pais e/ ou avós, os primeiros donos daqueles objetos. Tornando-se legado ou herança, passam a ter uma função simbólica no seio da família” (MUXEL, 2007 *apud* BERND, 2018, p. 34).

A casa da família Cruz, onde se deu o suicídio de Nelo, é, sem dúvida, a memória concreta mais significativa na trajetória de Totonhim, que, assim como Nelo, lamenta sua perda. Ao encarar os vestígios da antiga construção, ele é conduzido ao passado e à rotina familiar que há muito ficara para trás, mas há outros objetos que levam os personagens torreanos à reminiscência. Em **Carta ao Bispo**, Gil conserva as lembranças de Marília enquanto mantém a fé num reencontro que nunca acontecerá:

Preguei o teu retrato no espelho do banheiro do hotel. Olhei para ele horas seguidas, dias seguidos. Olhei para ele no fundo da noite. Cortei uma bronha olhando para ele – vendo você. Fiquei feliz. Ainda tinha as minhas forças. Ainda tinha a minha paixão. Você é linda, mulher.
Limpei a minha bunda com uma carta tua que trazia no bolso. Me desculpe. Eu estava desesperado. (TORRES, 1983, p. 59)

É um retrato também o que desperta em Totonhim antigas lembranças e faz reviver a figura do avô, cuja fotografia continua na parede da sala onde Nelo cometeu o suicídio. As impressões que o neto guardou do patriarca da família não foram esmaecidas pela passagem do tempo, e o quadro resgata esses sentimentos no fundo da memória, pois “mais que um sentimento estético de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo,

à nossa identidade. Mais do que da ordem da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal” (BOSI, 1994, p. 441). A fotografia é um testemunho de várias gerações e marca a genealogia desse grupo familiar, seus espaços e relações de parentesco, uma vez que retratos “pontuam o desenrolar da vida familiar: estas fotografias, expostas nas paredes ou discretamente pousadas sobre os móveis [...] têm por função ‘entesourar a herança familiar’.” (ZONABEND, 1991, p. 189). Para Totonhim, o quadro do avô representa o único tesouro da família Cruz e expressa com precisão a imagem do avô ainda vivo e sua nobre figura:

Antes de deixar a sala dou uma olhada de soslaio no retrato oval do meu avô, que continua na parede principal, bem ao centro, quer dizer, onde sempre estive, posando para a posteridade. Impressionante: mesmo desbotado, carcomido pelo tempo, o retrato ainda mantém a sua personalidade bem viva, preserva suas características fundamentais, uma serena altivez, um discreto orgulho, uma transparente fidalguia. Única obra de arte pendurada na parede, esta fotografia é também o único troféu de toda uma família. (TORRES, 1997, p. 29).

Em **Pelo fundo da agulha**, é um brinquedo de infância que desperta em Totonhim grande carga de memória afetiva em relação a seu primo Pedrinho que, tal como Nelo, foi um suicida. No dia em que partiria do Junco, Antão Filho foi surpreendido pelo primo que fora se despedir:

– Totonhim! – Gritou. – Segura esse ônibus mais um pouco!
Reconheceu de longe o seu primo Pedrinho, que iria chegar a tempo de lhe dizer adeus.
– Leve isto, seu cachorro. Para se lembrar de quando a gente era menino e bestava pelo mato, caçando passarinho. Você foi o pior caçador dessa terra. Nunca acertou no alvo. Mas na escola, foi o melhor.
Era um estilingue. Ou atiradeira. Bodoque. Ali chamado badogue.
[...]
Abraçaram-se. Riram. Às gargalhadas. E choraram. Como duas crianças. (TORRES, 2006, p. 101).

Ao voltar ao Junco para rever o pai, vinte anos depois, Totonhim, entrando na casa da roça onde o velho Antão agora vive, observa a mesa da família e sua memória reconstrói uma cena acontecida dezenas de anos atrás:

Passo os dedos na poeira da mesa de jantar. Estávamos todos aqui numa certa Semana Santa. Naquela Sexta-Feira da Paixão não consegui engolir o bacalhau carregado no leite de coco e no azeite-de-dendê de toda Sexta-Feira Santa. Apesar de estar de jejum, outra obrigação de toda Sexta-Feira Santa. Cuspi no prato logo na primeira garfada. Coro à mesa ‘OHHHHHH!’ Seguido de um puxão de orelhas. Ah, e os olhares. Todos a condenar o pecador às profundas do inferno. (TORRES, 1997, p. 32-33)

A antiga mesa transporta Totonhim a um dia específico de um passado remoto e ele recorda não apenas os membros da família, mas também seus rituais domésticos que correspondem ao quarto círculo da memória na sociologia da intimidade, aquele que abrange as memórias coletivas, responsáveis pelo estabelecimento da identidade do grupo. Este tipo de memória deve ser compartilhado por todos os membros da família e abarca mitos, lendas e histórias construídas ao longo do tempo por aqueles que recordam em conjunto, despertando o sentido de pertencimento. Para Zonabend (1991), esses comportamentos de perpetuação do grupo podem ser de três tipos: ritos de convivialidade, ritos de sociabilidade e comportamentos. A refeição em comum se encaixa no primeiro tipo; as orações em grupo no segundo e os gestos, apertos de mão e abraços, no terceiro. Contudo, isso varia de acordo com a classe social, a localização geográfica ou as características particulares de cada família. A prática recorrente desses rituais domésticos reforça a unidade e a identidade do grupo, delimitando suas características que serão reconhecidas por aqueles que os conhecem.

A ladainha rezada antes do raiar do dia é uma dessas memórias de ritos de sociabilidade presente em relatos de diferentes personagens em mais de um romance, bem como é parte das memórias do velho Antão. Antes de deixar a casa para o irmão, depois da falência, ele reconstrói na memória o nascimento de sua família, do casamento à chegada dos filhos, a separação da mulher, a decadência e a solidão, tão diferente dos tempos de casa cheia quando rezava junto com os filhos a cada nova manhã:

Doze umbigos enterrados no quintal. Doze vezes soltou uma dúzia de foguetes. Sua alegria explodia nos ares, anunciava a renovação. Quieto no escuro, o velho não escuta o dia que nasce lá fora. Tenta ouvir a vida que já teve dentro de casa. Não ouve nada. Chama:

– Nelo, Noêmia, Gesito, Tonho, Adelaide. Acordem, meus filhos. Vamos rezar a ladainha.

Sua mão percorre o espaço ao lado, outrora preenchido por outro corpo. Nada existe além de uma coberta amarfanhada e fedida. Ainda assim não recobra a realidade, não desperta do seu sonho.

– Kyrie eleison.

– Kyrie eleison.

– Christe eleison. (TORRES, 1994, p. 50).

Esse ritual diariamente reproduzido no espaço de intimidade da família proporciona o contato com um outro tempo, quando os antepassados realizavam o culto, renovando cotidianamente o passado vivido que deve se perpetuar eternamente. Portanto, “ceder a estes hábitos da vida ‘de família’ é então aderir a uma história própria, a um tempo fora do tempo, e através deles estar unido às gerações passadas e futuras” (ZONABEND, 1991, p. 189).

Os comportamentos de sociabilidade que caracterizam a memória coletiva do grupo familiar completam, assim, o esquema de quatro círculos da memória, conforme desenvolvido por Muxel (2012). Tais círculos apresentam o conteúdo das lembranças do individual ao coletivo: memória sensorial, memória de experiências físicas, memória concreta e memória coletiva. Obviamente, a estrutura desenvolvida pela pesquisadora serve ao propósito de analisar os diferentes tipos de memória que giram em torno de um grupo familiar, mas é preciso ter em mente que estes diferentes conteúdos funcionam juntos na recordação dos indivíduos e na partilha de suas lembranças com os demais membros da linhagem. E, se são quatro os tipos de conteúdo da memória familiar, são três as funções que esclarecem como os indivíduos recordam, bem como o papel da memória na construção de suas identidades individual e social.

A primeira função da memória familiar é a transmissão, visto que, por meio dela o grupo mantém suas características essenciais à manutenção de sua identidade coletiva, que é compartilhada ao longo das gerações. Os elementos dessa memória coletiva transmitida entre os membros de uma família atestam o pertencimento de seus pares a uma narrativa em comum que demarca o lugar do indivíduo na genealogia, atribuindo-lhe uma origem específica e a posse de conhecimentos partilhados com os demais, como histórias, rituais e normas particulares. A função de transmissão pode ser observada na memória arqueológica, que, preocupada com uma narrativa das origens do grupo, remonta a várias gerações no intuito de elaborar a história da família. É o que vemos no romance **Essa Terra**, quando Totonhim narra a origem da família Cruz, instituindo seu nascimento mítico na heroica figura do vaqueiro João da Cruz.

A memória referencial também carrega em si a função de transmissão, uma vez que estabelece a estrutura familiar com suas normas e referências específicas, delimitando as diretrizes que guiarão os indivíduos. São comportamentos reproduzidos ao longo do tempo que cristalizam determinadas atitudes, transformando-as em práticas típicas do grupo familiar. Exemplo desse tipo de transmissão de memória pode ser encontrado em **Adeus, velho**, quando Mirinho, ao narrar o destino das seis irmãs casadas, descreve o comportamento repetitivo do velho Godofredo frente ao vínculo conjugal de cada uma:

A primeira se casou com o carreiro do velho. Um homem bom, trabalhador, sério. O velho ajudou com umas vaquinhas. E fizeram uma fortuna: uma dúzia de filhos. [...]

A segunda foi levada pelo vaqueiro. Lá se foram com esta mais umas vaquinhas. E um pedaço de terra. [...]

A terceira [...] Era a glória: um homem de fora. Que luxo. Que sonho. E o velho, coitado, desta vez teve que torrar umas vaquinhas e uns pedaços de terra só para pagar as despesas do casamento. [...]

A quarta: papai foi contra o casamento. Não deu quase nada. (TORRES, 1981, p. 41).

Os valores que orientam o caráter do velho Godofredo são fruto de uma transmissão de memórias de seus antepassados e determinam o investimento do pai no casamento das filhas; desta forma, mesmo a filha que teima em casar, contrariando sua vontade, recebe do pai algum capital. Assim deverão agir também seus filhos em relação às próprias filhas, mantendo a tradição que seria uma norma familiar.

A função de transmissão pode ser observada ainda na memória ritual, em razão da necessidade de repetição desse tipo de comportamentos para sua manutenção. Por isso, cada indivíduo deve conhecer o seu papel pré-estabelecido a fim de manter o grupo coeso e despertar o sentimento de pertença, dado que “a memória ritual é mobilizada para tornar a família mais coesa e dar-lhe uma alma, mantendo a sua verdadeira identidade. Serve como uma espécie de folclore, especialmente quando a família se reúne em ocasiões festivas³³” (MUXEL, 2012, p. 29, tradução nossa). Podemos fitar essa memória no registro de Totonhim sobre o almoço da Sexta-Feira Santa, em que a família toda se reunia para comer o bacalhau no leite de coco com azeite-de-dendê, ou ainda na ladainha puxada pelo velho Antão de madrugada na companhia dos filhos. A transmissão de memórias, como podemos observar nos casos acima listados, tem por atributo principal o desejo de perpetuar as características de uma identidade coletiva compartilhada por meio de histórias, rituais e saberes de uma família, protegendo-os do esquecimento e, embora trabalhe com a matéria do passado, sua perspectiva é o futuro.

É interessante notar que a migração abala a transmissão de memórias, tendo em vista que há uma ruptura das relações familiares e, embora guardem os vestígios das tradições herdadas no seio familiar, a esses indivíduos muitas das vezes não importa a sua manutenção, mas apenas o registro de um tempo no qual suas identidades foram construídas e alicerçadas por meio das normas que regiam o grupo. Por essa razão, Totonhim, em sua visita ao pai, sentado à mesa para o almoço, espera que seja obrigado, como nos velhos tempos, a fazer uma oração para que nunca falte comida, o que não acontece, uma vez que o anfitrião faz a sua prece solitária, sendo observado pelo filho – “mudou o mundo ou foi o meu pai quem mudou?” (TORRES, 1997, p. 124). A mesa vazia também lhe causa estranhamento enquanto sua memória reconstrói os quadros do passado que ele lamenta terem ficado para trás:

³³ Texto-fonte: “Ritual memory is mobilized to make the Family more cohesive and give it a soul, maintaining its very identity. It serves as a kind of folklore, especially when the Family meet together on festive occasions” (MUXEL, 2012, p. 29)

O almoço correspondeu plenamente às expectativas. Foi de ajoelhar, chamando por mamãe. Pena que ela não tenha vindo. Ela e sua numerosa prole, a garantia de casa lotada. É verdade, senti falta de minhas irmãs e dos meus irmãos, de suas vozes, risadas, exclamações, brincadeiras e desentendimentos à mesa. Aí, sim, a festa seria completa. Já não se fazem reuniões de família como antigamente. (TORRES, 1997, p. 12)

A segunda função da memória é a revivescência, responsável por trazer ao presente as sensações de outrora, fazendo o indivíduo recuar no tempo para experimentar sentimentos e emoções específicas, como se o passado voltasse à vida repentinamente. Isto se dá, sobretudo, por meio das memórias sensoriais, responsáveis pela recriação de quadros do passado, tão vivos que tornam possível sentir os mesmos aromas, visualizar os mesmos lugares, reviver sentimentos, ouvir a melodia que o tempo não apagou, pois de repente ele está em suspensão e tem-se a impressão de eternidade. Quando Totonhim retorna à casa do pai, a voz do velho Antão, com a qual ele havia sonhado por décadas, torna-se novamente real e, ao ouvi-lo chamando seu nome, ele é arrebatado a outro tempo, uma vez que:

Sua sonora e terna voz elevava-se, poderosa, vencida distâncias, quebrava as barreiras da relação espaço-tempo, para chegar aos meus sonhos, reverberando em camadas de sons, ecoando uma única palavra, apenas um apelidozinho, inventado por ele mesmo: Totonhim-im-im-im-im-im-im. Como um grito numa caverna. Ou num abismo. Agora é real. (TORRES, 1997, p. 116)

Reflexividade é a última função da memória e, por meio dela, o passado é analisado criticamente, em razão de tratar-se de uma lembrança consciente que o indivíduo traz à tona no intuito de fazer um balanço das experiências vividas. É um relembrar consciente e ativo, no qual o passado opera como intérprete da trajetória individual e “essa recapitulação, que também é uma espécie de negociação, é necessariamente seletiva e ordena as memórias para organizar o passado a partir da situação presente³⁴” (MUXEL, 2012, p. 30, tradução nossa). Em **Adeus, velho**, Mirinho faz um levantamento de suas memórias à luz da experiência atual, a fim de compreender as etapas de sua vida familiar e os infortúnios que tiveram início com a migração, essa promessa de felicidade não cumprida que seduziu seus irmãos e a ele mesmo para desiludi-los, com uma realidade pouco fantasiosa. Recorda Mirinho:

Foi uma era de esperanças, ilusões, sonhos – e muitas mudanças. Foi também a época em que ‘ir embora’ se tornou o pai-nosso-de-cada-dia, o pelo-sinal de cada dia, o feijão com farinha de cada dia. A vida ganhava outro sentido – e esse sentido era a estrada, na verdade uma simples vereda cheia de buracos e

³⁴ Texto-fonte: “This recapitulation, which is also a type of negotiation, is necessarily selective and sorts through memories in order to arrange the past based on the present situation” (MUXEL, 2012, p. 30)

atoleiros, por onde os primeiros caminhões e automóveis se desgraçavam com teimosia e correntes de ferro enroladas nos pneus, no tempo das chuvas, e feixes de molas remendados com arame, no tempo das secas. Foi também quando todos os irmãos vindos abaixo de Tonho e Dorico começaram a se despedaçar, e para sempre. (TORRES, 1981, p. 78).

Essa retomada crítica do passado, a que se propõe Mirinho, é também uma forma de negociação com experiências negativas, de forma a lidar com elas, eliminando os sentimentos que não se deseja repetir. Por isso, não se trata de um relato de memória feliz, mas antes de um quadro das ambivalências que marcam a existência desse grupo familiar dissolvido pela diáspora. Nesse ajuste de contas com o passado o esquecimento tem um papel decisivo, afinal, sem ele, nossas recordações se tornariam um fardo pesado demais para carregar. Em “Direito, dever e necessidade de esquecimento”, Joël Candau argumenta em favor do esquecimento que, por vezes, domina a memória e pode significar não um fracasso da rememoração, mas parte de sua reconstrução, em razão de que

Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios [...] esquecer é uma necessidade, escrevia Lucien Febvre, para ‘grupos e sociedades que desejam viver’ e não se deixar esmagar ‘por esse peso formidável’ de fatos herdados. (CANDAU, 2016, p. 127).

Talvez seja essa a razão dos irmãos se negarem à tentativa de Zulmiro em pôr o passado a limpo, desprezando-o constantemente e fugindo de seus questionamentos sem olhar para trás. O que Mirinho persegue a todo custo é recuperar a memória coletiva, o princípio organizador de sua própria identidade que nasce da memória familiar, da reminiscência de seus ritos e histórias, canções, ladainhas e saberes antigos que o constituem como sujeito.

Em Totonhim, podemos observar essa recuperação do passado de forma ainda mais evidente, visto que, tendo ele realizado as três funções da memória: transmissão, revivescência e reflexividade, torna-se o herdeiro da memória resgatada. Entretanto, ao tornar-se o portador das reminiscências de seu grupo familiar, Totonhim parece ter sido condenado à mesma maldição que se abateu sobre Funes, o memorioso: a impossibilidade de esquecimento. Sua incapacidade de olvidar é o motor da culpa e do ressentimento que nutre pelo irmão suicida desde sua partida do sertão e suas memórias revelam as marcas que a morte voluntária deixa naqueles que sobreviveram ao suicídio de um ente querido. Sobre essas memórias, me debruçarei a seguir.

3.3. MEMÓRIA E LUTO

“Certa vez ouvi alguém dizer que não é a fé que remove montanhas. É o complexo de culpa. Ao entrar num táxi para rodar quase duzentos quilômetros pelo interior da Bahia adentro, senti na minha própria pele o quanto isso era verdade” (TORRES, 1982, p. 100). A culpa expressa por A., nesse pequeno trecho de **Um cão uivando para a lua**, revela o sentimento que atravessa suas memórias reprimidas, trazidas à superfície na sessão de sonoterapia. Este sentimento é partilhado por outros personagens torreanos que, em suas narrativas, procuram reconstruir o passado a partir das memórias familiares. Neste processo de reorganização do vivido, estão condenados a encarar antigos temores e o fardo que os acompanha em razão da diáspora: a culpa. Em seus relatos, a culpa que os persegue está intrinsecamente relacionada a dois processos de luto. O primeiro, inerente à migração, pune os sujeitos pela partida da terra natal, pelo abandono da família e pelas dificuldades enfrentadas na metrópole, fruto de um sonho de sucesso que não se concretizou. O segundo e mais avassalador é o luto decorrente do suicídio de um ente querido, o infortúnio que pesa sobre aqueles que sobreviveram à morte voluntária, cujas memórias dolorosas não são apaziguadas pelo esquecimento.

Um destes sujeitos a quem a vida encerra uma penitência é A., que, ao receber uma carta chegada do sertão sobre o estado de saúde da mãe, rememora antigas culpas e a maior delas, a de ter deixado a família para trás em virtude da migração. Ao ler o conteúdo da missiva, ele imagina que a mãe logo estará morta e pensa em como poderia ter evitado tal destino, “bem que você poderia ter feito alguma coisa. Pensa que mandar um dinheirinho todo mês para a sua gente já resolve tudo, pensa? Você é um assassino” (TORRES, 1982, p. 100).

Os temores de A. o levam ao sertão num táxi, visto que a possibilidade do atraso numa viagem de ônibus aumentaria seu remorso. Chega à sua terra natal para encontrar uma mãe viva, mas longe do alívio que esperava sentir, ele se vê novamente envolto em remorso e comiseração, ao observar a figura dos pais, envelhecidos muito mais pela lida diária do que pelo tempo, vivendo em abandono e miséria. Por isso, novamente ele “se considerou um grande e imperdoável culpado” (TORRES, 1982, p. 101). O sentimento de A. ao reencontrar a família já o atormentava muito antes de seu retorno ao Junco; como migrante ele se culpa pelo destino dos seus, do qual ele escapou com a partida. Deixando para trás o atraso e a miséria em busca do sucesso, ele levou na bagagem a esperança, mas junto a ela depositou o sentimento de culpa, comum entre aqueles que vivem a diáspora, uma vez que

Essas situações remetem à angústia intensa frente à perda de laços afetivos fundamentais à segurança subjetiva das pessoas, muitas vezes relacionada à culpa, experiência descrita sobre os sobreviventes do Holocausto. Além das dores e humilhações a que são expostos, sobrevivem questões sobre sua própria ética e a culpa sobre o desfecho dos seus familiares, com dúvidas sobre sua possibilidade de sobreviver enquanto os outros morreram. (ROSA, Miriam Debieux, 2012, p. 71).

Internado num sanatório, A. relembra este episódio e a alegria com que foi recebido pelos seus no retorno ao sertão, quando foi tratado como o filho pródigo que regressava. A memória o atormenta e sua condição de migrante parece tê-lo condenado ao não esquecimento, ao trauma de uma existência de ruptura marcada pela culpa. Ele devaneia:

Minha memória é uma cova funda, onde enterrei todos os meus mortos. Minha cabeça é uma montanha esburacada, por onde escoam todos os detritos do mundo. Para, pensamento, para. Um instantinho só, por favor. Preciso esquecer. O quê? Tudo. Chega de sofrimento. Quero o alento. (TORRES, 1982, p. 102)

A reiterada culpa a que A. parece condenado pode ser observada em outros personagens torreanos marcados pelo êxodo, como Gil, Calunga, Totonhim e Watson, os quais se veem acoçados por este sentimento. Em “Migrantes, imigrante e refugiados”, Miriam Debieux Rosa destaca “os impasses relativos à angústia, à culpa e à superação das violências, à potência enlouquecedora do trauma e desorganizações subjetivas e à errância sem fim de alguns desses sujeitos” (ROSA, 2012, p. 67) que, através da memória, revisam suas histórias pessoais. Igualmente, revisam as vicissitudes da vida, de forma a conseguirem elaborar o luto do exílio por meio do qual podem construir novos vínculos na cidade onde agora se assentam.

No primeiro capítulo deste estudo, ao tratar do suicídio sob a ótica da psicanálise, discuti brevemente o trabalho de Freud, **Luto e melancolia** (2013), e, embora luto e melancolia sejam processos semelhantes, guardam entre si diferenças significativas. Conquanto representem um período de negação, visto que ambos correspondem a uma reclusão necessária à preservação do objeto vivo e ativo no eu, também se diferenciam. Isto se dá no sentido de que, no luto, o indivíduo tem consciência do que significava para ele o objeto subtraído, enquanto na melancolia esta compreensão se torna impossível. Por essa razão, mesmo compreendendo a perda, o melancólico se aparta da realidade, ao passo que acentua os traços do objeto perdido, impedindo, assim, um desligamento sadio. Para Rosa (2012), o processo de luto mal resolvido que caracteriza a melancolia é semelhante ao que passam os sujeitos migrantes longe da terra de origem. Segundo ela,

É o que acontece com o imigrante que, no primeiro tempo de negação da perda, idealiza os objetos, as pessoas, a natureza e as relações com o país de origem, tentando manter vivo um passado que deixa de ser, para ele, passado. O choque com as perdas acontece no retorno em que ele não reconhece o que deixou para trás – pessoas e coisas – e também não se reconhece no passado que se transformou. Também pode ocorrer que em vez de luto fiquem ruminando e idealizando reminiscências que se presentificam adiando o corte que as transformaria em memórias e história. No caso das migrações, o luto se apresenta como ‘saudades da terra natal’, em que o sujeito não se reconhece em suas perdas, pois é absorvido em um modo de produção alucinante ou degradante. Não tendo mais o controle do seu corpo que é acoplado ao sistema produtivo, sente escaparem-lhe os pensamentos que se voltam constantemente ao passado, uma vez que o presente é penoso e o futuro indefinido. (ROSA, Miriam Debieux et al., 2009, p. 503).

Entretanto, o psicanalista espanhol Joseba Achotegui defende que o processo migratório comporta uma série de tensões e perdas que se equiparam ao luto, entendido como “o processo de reorganização da personalidade que tem lugar quando se perde algo que é significativo para o sujeito³⁵” (ACHOTEGUI, 2000, p.14) - o que, na migração, equivale a uma reelaboração dos vínculos pessoais que se tinham estabelecido ainda na infância. Logo, o migrante deve construir vínculos no novo território, posto que é através das relações pessoais e sociais que se fundam nossa personalidade e identidade. Por conseguinte, o luto deve ser encarado como um processo natural, uma vez que toda mudança resulta em ganhos e perdas, e devemos aprender a deixar algo para trás, mesmo que estejamos ligados afetivamente a este algo com o qual operamos uma ruptura. É o que acontece na migração, o luto se estabelece porque alguma coisa ficou para trás.

O pesquisador chama atenção para o fato de que nem tudo que abandonamos ao passado deve ser lamentado, visto que os vínculos que estabelecemos durante a vida não são completamente positivos, dado que, a família e o ambiente são incompletos e não fornecem nunca, completamente, nossas necessidades individuais. Esses conflitos, como já discutidos anteriormente, podem ser a causa da diáspora, fomentando o desejo de alcançar novas oportunidades. A migração, portanto, revela-se uma faca de dois gumes, conquanto apresente aspectos positivos, comporta um luto acentuado por circunstâncias externas ao sujeito, como a xenofobia, a exploração no trabalho ou as dificuldades financeiras. São sete as experiências do luto na migração segundo Achotegui (2000): o luto pela família e os amigos; o luto pela língua;

³⁵ Texto-fonte: “el proceso de reorganización de la personalidad que tiene lugar cuando se pierde algo que es significativo para el sujeto” (ACHOTEGUI, 2000, p. 14).

o luto pela cultura; o luto pela terra; o luto pelo status social; o luto pelo contato com o grupo de pertencimento e o dos riscos para a integridade física. Obviamente, estas manifestações de luto podem ocorrer sobrepostas em um mesmo indivíduo migrante.

O luto pela família e os amigos tem origem na separação dos entes queridos e resulta em consequências psicológicas profundas. Entretanto, no mais das vezes, as relações familiares conflituosas podem resultar na migração como fuga e na oportunidade de criação de novos vínculos menos problemáticos, ou ainda na reestruturação das antigas relações em razão de um período de afastamento. O luto pela língua pode ser observado nos imigrantes que deixam seu país de origem e são, portanto, impelidos ao aprendizado de uma nova língua, a qual deve aprender e praticar ao passo que sufoca seu idioma natal. Na diáspora interna o que pode ser observado é a xenofobia, que diminui as variantes linguísticas regionais em defesa da variante das metrópoles como norma padrão. O luto pela cultura é consequência das transformações que acompanham a mudança de território. O migrante é impelido a um novo jeito de vestir, a mudanças na alimentação, a uma relação diferente com o tempo, transformações com as quais deve se adaptar. O luto pela terra é sentido pelo migrante na mudança da paisagem, da temperatura, e até das cores que antes compunham o cenário de sua existência.

Nesse sentido, Achotegui (2002) enfatiza que a migração de um meio rural para outro meio rural é menos problemática do ponto de vista psicológico, tendo em vista que os habitantes das grandes cidades, mesmo ao mudarem-se de país, guardam mais semelhanças com a população urbana do novo território do que com os camponeses da terra natal. O luto pelo status social acontece em função de que a migração representa um projeto de melhora pessoal e social que cria expectativas profissionais, as quais muitas vezes não se efetivam. Consequentemente, a exploração, o desemprego e a falta de condições básicas de subsistência provocam no indivíduo desânimo e pesar. O luto pela perda de contato com o grupo de pertencimento surge da ruptura de relações entre aqueles com os quais o indivíduo partilha sua história, suas memórias, sua cultura e que o auxiliaram na construção de sua própria identidade. O luto pelo perda da segurança física ocorre devido aos perigos a que estão sujeitos muitos migrantes, ameaçados em sua integridade física, necessidade básica de todo ser humano. Estes indivíduos estão sob constante ameaça de violência física, psicológica, além de sofrerem frequentemente racismo e xenofobia.

O luto pela família, que observamos em A. e Nelo, representa um processo que “mobiliza a nível psicológico sentimentos de culpa muito difíceis de elaborar³⁶” (ACHOTEGUI, 2000, p. 17). Vamos encontrar a mesma memória dolorosa em Watson Rosavelti, que à culpa do desterro acrescenta o luto da perda do status social em razão do desemprego. Veltinho se sente um inválido, um sem-lugar numa sociedade em que as pessoas são julgadas por seu status social. Seu luto é também reflexo de seu fracassado processo migratório, tendo em vista que o objetivo de sua diáspora não foi alcançado e seu sonho caiu por terra quando perdeu o trabalho, o que fez acentuar a culpa: “Estou onde ninguém está. Que porra. O sentimento de culpa, outra vez. Como, onde e quando iria se curar disso? Talvez nem Deus soubesse o quanto era importante livrar-se dela. Ela: Nossa Senhora de Todas as Culpas, Rainha e Dona deste Homem” (TORRES, 2002, p. 179). Desnortado, ele cogita o suicídio, mas acaba por desistir da ideia. Pensa em seu vizinho argentino, um migrante desempregado como ele que passava os dias bêbado sentado à portaria do edifício, enquanto o prédio observava a vida de sua mulher que saía todas as noites espalhando no ar o perfume da traição: “pobre argentino. Além de fracassado, com fama de corno e gigolô, ao mesmo tempo” (TORRES, 2002, p. 188).

Por um ano Veltinho observou o comportamento do vizinho que se revezava entre os botecos e o banco da portaria, até que de repente desapareceu. Soube então que ele partira de volta ao país natal, enquanto a mulher e os filhos permaneceram no Brasil. Este acontecimento levou Watson a buscar na memória as recordações de seu próprio lar e a encarar com tristeza o fato de que, ao contrário do argentino, a ele não é dada a possibilidade de voltar:

O argentino pelo menos teve um lugar para onde voltar. Fosse para trabalhar, para dormir ou para cair morto. E você Veltinho? Seu pai e sua mãe já morreram, você nunca teve notícias de seus amigos de infância, vai ver foram todos embora, logo, o seu Rio Grande do Norte não existe mais. Agüente as pontas. Segure a barra. Aqui e agora.
Aqui e agora ele compreendia, finalmente, por que a solidão daquele argentino o perturbava tanto, durante todo aquele ano, e por que agora se lembrava dele, com uma intensidade igualmente incômoda.
Ele era você amanhã.
Isto é, hoje. (TORRES, 2002, p. 190)

Frente à trajetória de Nelo, é possível observar todo o conjunto de manifestações do luto migratório que nasceram de seu desenraizamento, a separação da família cuja decadência o atormenta, a mudança que se opera em sua linguagem, percebida por seus conterrâneos do

³⁶ Texto-fonte: “movilizan a nível psicológico sentimientos de culpa muy difíciles de elaborar” (ACHOTEGUI, 2000, p. 17).

sertão, a cultura a que foi submetido, refletida em suas roupas ditadas pela metrópole, o rompimento com a terra natal com a qual ele procura reestabelecer a ligação sem, no entanto, obter sucesso. Podemos ainda observar em sua trajetória o luto pelo status social, uma vez que o objetivo de sua migração não foi alcançado e ele agora encara a vergonha e a culpa pelo fracasso que o fizeram retornar ao Junco. Ademais, além de sua inaptidão em estabelecer novas relações em São Paulo, onde é traído pelo amigo Zé do Pistom, que foge com sua mulher e filhos, há também a frustração por não conseguir reestabelecer antigos vínculos no sertão, em virtude de sua transformação nascida da diáspora e de sua vergonha em não corresponder à expectativa dos moradores do povoado, que esperavam a chegada de um herói. Por fim, o luto pela perda da segurança física, em razão da violência sofrida na metrópole onde era vítima constante de xenofobia por parte até mesmo da família da mulher, além das agressões físicas sofridas ao ser confundido com um ladrão.

É importante pontuar que a culpa, nos personagens torreanos, não nasce apenas da diáspora que os arrancou do sertão natal, ela também tem origem na tragédia; prova disso é a família de Totonhim, uma vez que sua mãe e seu pai procuram lidar com a escolha de Nelo, enquanto Antão Filho, tendo encontrado o irmão pendurado no gancho de uma rede, passa a existência inteira empenhado na infrutífera tarefa de esquecer. Aos familiares do suicida, chamados de sobreviventes, advém a passagem pelo processo de luto e suas etapas, as quais reorganizam suas existências. Estima-se que, para cada suicida, cinco a dez pessoas são afetadas por sua perda (BOTEGA, 2015, p. 226). Em **Por mano propia**, Agrest chama atenção para o fato de que o termo sobreviventes se aplica a essas pessoas, pois a morte de um ente querido, como expressa Paul Ricoeur, “é a amputação de uma filiação indissolúvel do eu, pois dado que a pessoa amada é parte integrante de nossa identidade, a perda do outro equivale a uma perda de si mesmo³⁷” (RICOEUR, 2004 *apud* AGRESTE, 2007, p. 301, tradução nossa).

Contudo, o que vemos em Totonhim é um misto de sentimentos que variam entre o ciúme, a culpa, a raiva ou o ressentimento direcionados ao irmão que ele conheceu aos vinte anos e com o qual conviveu apenas quatro semanas, embora habitasse sua memória desde o nascimento, cultuado como um herói de quem os irmãos deveriam seguir o exemplo. Ao buscá-lo no hotel quando de sua chegada ao Junco, Antão Filho pensa na mãe e no tratamento desigual dispensado aos filhos que nunca seriam iguais ao grande Nelo:

³⁷ Texto-fonte: “es la amputación de una filiación indisoluble del yo, pues dado que la persona amada es parte integrante de nuestra identidad, la pérdida del otro equivale a una pérdida de sí mismo” (RICOEUR, 2004 *apud* AGRESTE, 2007, p. 301).

Nelo, Nelo, Nelo.
 Um velho retrato desbotado da sua primeira comunhão.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 Um acalanto, uma toada, uma canção.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 Miragens sobre o poente, nosso sol atrás da montanha, sumindo no fim do mundo.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 São Paulo está lá para trás da montanha, siga o exemplo do seu irmão.
 Nelo, Nelo, Nelo.
 Éramos doze, contando uma irmã que já morreu. Só ele contava. (TORRES, 1994, p. 20).

Totonhim demonstra, nessa passagem, o ressentimento alimentado desde a infância pelas constantes comparações com Nelo e, durante o período em que os dois viveram sob o mesmo teto, na curta estadia do irmão no Junco, ele experimenta uma enxurrada de sentimentos conflitantes que se juntam ao amor que ele nutre por esse estranho “palha e lenha de seus sonhos”. Todavia, é a partir do suicídio que ele terá que aprender a conviver com um sentimento até então desconhecido, uma vez que, “de fato, a causa de morte que provoca maior culpabilidade, hostilidade e estigmatização é o suicídio” (BARRERO, 2006 *apud* FUKUMITSU, 2013, p. 234).

O suicídio é uma morte inesperada e o choque causado pela violência do ato não o torna socialmente aceitável, por isso, a perda de um ente querido por autoaniquilamento desperta nos sobreviventes sentimentos que variam entre a tristeza, a raiva, a culpa ou a rejeição. Estas reações variam de sujeito a sujeito e estão relacionadas às representações sociais e posicionamentos da comunidade frente à morte voluntária. Além disso, para a maioria das pessoas, suportar a dor que se segue ao suicídio e elaborar o luto pela perda do ser amado são processos existenciais extremamente difíceis, pois a tragédia estará para sempre gravada na memória. Após o choque inicial, o que se vê é o sentimento de culpa alimentado pelo resgate de lembranças que provaria a responsabilidade dos que ficaram pela morte daquele que escolheu o autoaniquilamento e, “como na maioria das vezes, o suicídio ocorre em casa, um familiar acabará encontrando a pessoa falecida. O retorno desse momento doloroso à consciência (flashbacks), os pesadelos e o comportamento de evitação poderão ser recorrentes e durar por longo tempo” (BOTEGA, 2015, p. 227).

Exemplo disso pode ser encontrado nas memórias de Totonhim. Em **O Cachorro e o Lobo**, os filhos do velho Antão se reúnem para a comemoração do aniversário de oitenta anos do pai. A comemoração ocorre até que a irmã Noêmia se dá conta da falta de um dos membros

dessa prole, um que partira há vinte anos e ela então “fez o que seu coração mandava e suas pernas ainda podiam aguentar: correu. Como se algum filósofo lhe tivesse soprado ao pé do ouvido que não é a fé que remove montanhas, mas o complexo de culpa” (TORRES, 1997, p. 7). No telefonema dirigido ao irmão, ela questiona a longa ausência, despertando nele a antiga lembrança e reconstruindo as imagens de um cenário de horror:

Não foi ela quem viu nosso irmão Nelo – oh, filho pródigo! – com o pescoço numa corda, no armador de uma rede, os olhos apavorantemente esbugalhados, a língua enormemente esticada para fora da boca, a cabeça desgovernadamente pendida para um lado, todos esses elementos compondo um aterrorizante quadro de dor e horror. [...]

Enquanto isso, eu, o que viria a partir, iria precisar de muito chá de casca de laranja para poder dormir e ter bons sonhos. Mesmo assim aconteceu de algumas vezes o chá não fazer efeito. Para que eu passasse muitas noites atormentado com a imagem de um pescoço numa corda, dois olhos esbugalhados, uma cabeça pendente, uma língua monstruosa numa boca apavorante. Ao fundo, uma enlouquecedora voz de alma penada: ‘Totonhim? Você não é o Totonhim?’ (TORRES, 1997, p. 9-11)

Longo tempo percorrem as memórias de Totonhim. Sua narrativa, que tem início aos vinte anos, se estende por toda uma vida e, no último romance da trilogia, vamos encontrá-lo já idoso, com aproximadamente setenta anos, conforme um trecho do romance em que ele caminha pela cidade de São Paulo logo após a aposentadoria e resolve pegar um táxi: “ao entrar nele, notou que o motorista devia ter mais ou menos a sua idade, ou talvez um pouco mais. – Setenta anos – ele disse” (TORRES, 2006, p. 62). Logo, a narrativa de Totonhim nos três romances compreende aproximadamente cinquenta anos de memórias e, na coleção de acontecimentos que compõem sua existência, acima de suas recordações de migrante e de suas memórias familiares, uma lembrança é constantemente repetida – o suicídio de Nelo.

É interessante notar como Totonhim, embora narre a loucura da mãe em consequência da morte do filho, ou a tristeza do pai, que construiu o caixão de seu primogênito, parece ser o único parente a não ter elaborado definitivamente o processo de luto. Em **O Cachorro e o Lobo**, ao contrário do que ele esperava, encontramos um velho Antão sereno, mantendo com o passado uma relação de aceitação. Prova disso é que fala de Nelo sem mágoa ou culpa, ao passo que lamenta sua morte precoce: “tem gente que parece que se cansa, nem bem chega na metade do caminho. Seu irmão, por exemplo, que Deus o tenha. Ele não podia estar aqui com a gente, agora, para matar a saudade?” (TORRES, 1997, p. 40). Sua conciliação com o que passou o fez aceitar seus velhos fantasmas e, em vista disso, deles se fez confiante, mantendo longas conversas à chegada da noite, segundo informações de Noêmia e para surpresa de Totonhim:

“quem seriam esses mortos? E o que conversavam? [...] meu irmão Nelo frequentava esses saraus? Andaria ele ainda sem pouso e sossego, ou já havia chegado o seu dia de descansar em paz?” (TORRES, 1997, p. 17). De sua curta estadia no Junco, nos dias em que passara com o pai, Totonhim conclui, não sem surpresa, que o velho Antão fez as pazes com o passado e que, ao contrário dele, não é assombrado por fantasmas de um tempo morto num sertão que há muito ficara para trás:

Pelo que entendi até aqui, se é que já pude entender alguma coisa, o fato de ter perdido tudo um dia – pastos, casa, gado, cavalo, cachorro, mulher, filhos – não fez do meu pai um homem amargurado. Essa é a minha impressão. De que ele foi capaz de digerir e purgar todas as suas tristezas. ‘O que passou, passou. E o passado não tem futuro’, diz hoje, sorrindo. Está vivo e ainda aqui, e isto é só o que lhe interessa. (TORRES, 1997, p. 171)

Para Totonhim, surpresa ainda maior causa o reencontro com a mãe; o trauma causado pelo enforcamento do filho a enlouquecera e Totonhim, antes de partir do Junco, a internara num sanatório em Alagoinhas. Agora a encontrava na mais perfeita sanidade, vivendo em Feira de Santana, aposentada, ainda costurando e, mesmo com o avanço da idade, capaz de enfiar uma linha pelo fundo da agulha sem o auxílio dos óculos. Durante a estadia do filho, ela não toca no nome de Nelo, não faz lamentações, não há amargura em suas memórias, apenas a resignação de quem um dia se negou a aceitar a morte do mais amado dos filhos.

A negação da mãe diante do suicídio é uma das fases do luto, um processo doloroso ante a perda de um ente querido. A pessoa amada que se vai já não pode mais ocupar a posição de objeto libidinal, mas permanece na psique dos sobreviventes, uma vez que a libido está ligada a quem partiu. Entretanto, a realidade se opõe a essa sobrevivência psíquica, marcando a ausência a fim de consolidar o luto e, desta forma, a ausência se concretiza sobrepondo-se à presença psíquica que luta para continuar. Agrest (2007) discute o jogo de palavras representado pelos vocábulos “duelo (luto)/duelo (duelo)”, em espanhol, para expressar o processo de luto, “e é um "duelo", em seu sentido literal, uma vez que é uma luta entre a persistência psíquica do objeto perdido e sua ausência real³⁸” (AGREST, 2007, p. 302, tradução nossa). O luto é um tempo de transição destinado a aceitar a perda da pessoa amada e chega ao fim com a instauração de um novo presente, no qual o objeto libidinal perdido ficou para trás, impedindo, assim, o passado de invadir o presente. Mesmo as mortes precedidas de longo sofrimento imputam aos que ficam o processo de luto, entretanto, aos sobreviventes do suicídio não é

³⁸ Texto-fonte: “y es un ‘duelo’, en su sentido literal, pues se trata de una lucha entre la persistencia psíquica del objeto perdido y su ausencia real” (AGREST, 2007, p. 302).

concedida uma preparação para o que está por vir, a morte sobrevém repentinamente e o processo de aceitação começa a partir da morte recém consumada. Este choque resulta do fato de que, “transcendendo o luto inevitável que toda pessoa experimenta frente à morte em geral, o suicídio é brutalmente distinto: a pessoa agora ausente parece haver *escolhido* a morte, e esse fato, em sua unicidade, sela uma indescritível diferença para aqueles que continuam vivendo³⁹” (AGREST, 2007, p. 303).

A distinção entre o luto que caracteriza outras mortes em relação ao luto por suicídio pode ser contemplada nas etapas do processo pelo qual passam os sobreviventes. Etapas que podem ser encontradas nas memórias de Totonhim ao reconstruir o passado desde a morte do irmão e o modo como essa tragédia marcou sua família, imputando-lhes as mais terríveis sensações. Para Fukumitsu, “o luto por suicídio é diferente do luto por outra causa de morte, principalmente por se acreditar que tais sensações são exacerbadas pela morte violenta e porque o enlutado recebe o legado cujo sofrimento psíquico é inegável” (FUKUMITSU, 2013, p. 79). A primeira fase do luto se caracteriza pela incredulidade frente ao ato daquele que praticou a morte voluntária, a sensação de irrealidade configura um choque que é parte do mecanismo de defesa do aparato psíquico, a fim de evitar o impacto do suicídio sobre o sobrevivente até que ele esteja mais preparado para enfrentar a perda. É por isso que Totonhim, encontrando o irmão enforcado na sala da casa do avô, parece não acreditar na tragédia que se desenrolara à sua frente: “– Deixa disso, Nelo – bati com a mão aberta no lado esquerdo do seu rosto e devo ter batido com alguma força, porque sua cabeça virou e caiu para a direita. – Deixa disso, pelo amor de Deus – tornei a dizer, batendo na outra face, e ele se virou de novo e caiu para o outro lado” (TORRES, 1994, p. 15).

A segunda etapa do luto é de negação, uma vez que a morte em si enseja dúvidas. A morte voluntária causa tamanha perturbação que os sobreviventes tendem a negá-la, acreditando tratar-se de um pesadelo que logo será desfeito. Na rural da prefeitura, a caminho do sanatório, a mãe de Totonhim, em surto, desfia suas mágoas enquanto clama o socorro de Nelo: “– Vou escrever para Nelo. Ele precisa vir aqui para me levar ao médico. Por que será que Nelo nunca vem aqui? – Desta vez sou eu quem sente uma dor imensa. Na alma? Ela já viu o morto e não acreditou. Não pode matar o seu sonho dourado, deve ser isso” (TORRES, 1994, p. 99). A terceira etapa é marcada pela raiva que se alia a outros sentimentos

³⁹ “transcendiendo el duelo ineludible que toda persona experimenta frente a la muerte en general, el suicidio es brutalmente distinto: la persona ahora ausente parece haber *elegido* la muerte, y ese hecho, en su unicidad, sella una incalificable diferencia para aquellos que continúan viviendo” (AGREST, 2007, p. 303).

contraditórios acerca do suicida, e “estas emoções são, simplesmente, a expressão de um profundo desconsolo e de uma poderosa e desequilibrante incerteza⁴⁰” (AGREST, 2007, p. 305, tradução nossa). A raiva de Antão Filho, direcionada ao irmão, é expressa por meio de palavras e da tentativa de agressão física ao corpo sem vida que jaz à sua frente: “– Você veio aqui só pra fazer isso comigo? Você tinha o Brasil inteiro para fazer isso e veio escolher logo esta sala? Acorda, filho de uma égua. Avancei sobre Nelo. Ia bater nele.” (TORRES, 1994, p. 34).

O quarto estágio do luto é a culpa que nasce da ilusão de que algo poderia ter sido feito para evitar o suicídio, de que o sobrevivente poderia ter impedido o ente querido de realizar o ato final. Totonhim se culpa pela morte de Nelo, por não ter encontrado pistas que anunciassem a tragédia, como a barba por fazer que ele ostentava, vista por Antão Filho, depois de tudo acabado, como um sinal de desprezo por si mesmo. Em **Pelo fundo da agulha**, ao recolher a correspondência no dia em que se aposenta, ele deseja receber uma carta da mãe que ele não vê desde a visita em comemoração aos oitenta anos do pai, há mais de uma década. Imagina então as notícias que ela relataria e não deixa de pensar em Nelo, nunca deixa de pensar em Nelo, a figura que recobre suas memórias e, que ele imagina, seria também o assunto das memórias da mãe:

Longe vai a data em que seu irmão – o meu filho mais velho! – voltou para casa, uma casa que nem existia mais, pelo menos do jeito que ele lembrava, aquela que tinha deixado um dia, e... Bem, você foi a principal testemunha daquele outro caso. Mas não suportou o falatório do povo, ou seja, a condenação pública da derrota do seu irmão, e da sua própria, ao não conseguir fazer nada para impedir que ele fizesse o que fez. (TORRES, 2006, p. 13).

É interessante notar que, em suas recordações, Totonhim não apenas se culpa pela morte de Nelo, mas faz comparações dando vazão ao ciúme alimentado toda uma vida em razão do mito construído em torno do migrante vencedor, exemplo de que o Junco daria grandes homens. Em sua visita ao pai, ele relembra a festa no povoado que aguardava ansioso o retorno de Nelo, para constatar, desapontado, que nada disso acontecera em seu regresso. No entanto, logo depois, ele se gaba do banquete que o pai e sua comitiva prepararam em sua homenagem, e sobre isso reflete: “agora uma lembrança me surpreende tanto quanto a minha própria sombra. O meu irmão Nelo, com toda a sua aura, lenda e fama, não foi merecedor de um almoço glorioso como este que me aguarda” (TORRES, 1997, p. 113).

⁴⁰ Texto-fonte: “Estas emociones son, simplemente, la expresión de un profundo desconsuelo y de una poderosa y desequilibrante incertidumbre” (AGREST, 2007, p. 305).

A quinta etapa do luto é a tristeza que toma conta do sobrevivente depois de manifestas as outras emoções, e marca o período mais doloroso do processo de luto. Em Totonhim, a tristeza pela morte do irmão é acentuada por sua responsabilidade em dar a notícia aos pais, pelo falatório do povo, pelas custas do enterro, pelo doido Alcino que grita na praça, pelo delegado que o interroga como se ele pudesse ter evitado o infeliz desfecho. Ocorre, assim, uma reunião de acontecimentos que o torturam, levando-o a crer que perdera o juízo:

agora eu sei que um homem pode ficar louco e depois voltar a ser são. Aqui se diz: é o diabo que entra no corpo. Não posso dizer por quanto tempo o diabo ficou dentro do meu corpo, porque naquele tempo eu não tinha um relógio. E se tivesse, não ia ter paciência para conferir a duração daquela loucura. (TORRES, 1994, p. 33).

A sexta etapa do luto presente nas memórias de Totonhim é o ressentimento que ele nutre pelo irmão suicida e que o acompanha ao longo da vida, mesmo décadas depois da tragédia familiar. Ressentimento esse que nasceu antes do suicídio, como mostra essa passagem em que Antão Filho recorda as perguntas de Nelo em sua chegada ao Junco, no intuito de saber como andavam as finanças da família. Totonhim, que sabia da miséria em que viviam os irmãos, dos prejuízos do pai, do vício da mãe no jogo, despreza a família e pensa nos conflitos e humilhações de que foi vítima no seio familiar no qual apenas um era merecedor de orgulho e admiração. Ele recorda:

Entre nós só uma estrela brilhou. Pague por isso, de preferência em ouro. Está tudo gravado na minha memória. Ouça:
 – Ninguém faz nada por mim. Ninguém me ajuda em nada.
 Reconhece esta voz? Continue ouvindo. Continue:
 – Tenho doze filhos e me sinto tão sozinha. Se não fosse por Nelo. (TORRES, 1994, p. 22)

Nem a morte parece apaziguar os sentimentos conflitantes em relação ao irmão, embora Totonhim aparente alcançar a última fase de sua complicada elaboração do luto, a aceitação: “Nelo, querido, não vou chorar a tua morte. Foste em boa hora. Agora eu te entendo, é bem capaz que já esteja começando a te compreender” (TORRES, 1994, p. 111). Esta etapa do luto põe fim à ideia de que o sobrevivente poderia ter previsto o suicídio e assim evitá-lo, bem como representa a constatação de que vida e morte guiam nossa existência. Deste modo, “em sua aceitação, quem atravessa este período do luto incorpora a morte do ser querido como um episódio necessário, irreversível, definitivo, e deixa de lado a crença de que foi um mero

acidente⁴¹” (AGREST, 2007, p. 306, tradução nossa). Aceitando o suicídio, o sobrevivente pode finalmente olhar para trás e encarar o suicida com suas virtudes e defeitos, sem o fardo do sentimento de culpa que antes o punia. Totonhim, no entanto, não aceita de fato a escolha de Nelo, como deu a entender, assim que o corpo do irmão descansou sob a terra sertaneja. É apenas na velhice, no último romance que compõe a trilogia do suicídio, ao atar as duas pontas da existência, que este sobrevivente faz as pazes consigo mesmo:

– Não se mate pelo que acha que deixou de fazer por sua mãe, seu pai, seus irmãos, mulher, filhos, o país, tudo. E, principalmente, por você mesmo. Ou pelo que deixaram de lhe fazer. Nem por isso o mundo acabou. Abrace-se sem rancor. Depois, durma. E quando despertar, cante. Por ainda estar vivo. (TORRES, 2006, p. 217)

No acerto de contas que se propõem a fazer os personagens do universo literário de Antônio Torres, a memória tem papel central. É por meio dela que eles revisitam o passado a fim de compreender seu processo migratório, que os tornou sujeitos desenraizados, cujo passado é refúgio onde procuram abrigo. Logo, é imprescindível o papel das lembranças familiares que os constitui como sujeitos e constrói suas identidades localizando-os num tempo e espaço dentro de um grupo genealógico. Além disso, as recordações destes sertanejos revelam o doloroso processo de luto do qual são sobreviventes, seja o luto migratório, seja o luto originário do suicídio de um ente querido.

Por fim, é preciso ter em mente que recriar as experiências do passado em toda sua fidelidade configura tarefa impossível, uma vez que a recordação é construída pelos materiais do agora, por meio de nossas representações atuais. Se o passado já não existe, aqueles que fomos também não estão mais aqui, modificados pelas contingências da vida que a todos transforma. Então, por que aceitar como verdade as memórias de A., Nelo, Totonhim, Watson e os demais personagens que transitam no universo literário torreano? Porque se, como defende Anne Muxel (2012), a memória é invenção, ela é, também, a única verdade a que temos acesso.

⁴¹ Texto-fonte: “En su aceptación, quien atraviesa este período del duelo incorpora la muerte del ser querido como un episodio necesario, irreversible, definitivo, y deja de lado la creencia de que fue un mero accidente” (AGREST, 2007, p. 306).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eis aí. Eis me de regresso a essa terra de filósofos e loucos” (TORRES, 1997, p. 7). Com esta frase, Antônio Torres abre o romance **O Cachorro e o Lobo**, no qual Totonhim volta à terra natal depois de um hiato de décadas. Com a mesma sentença encerro esta tese, que me fez regressar ao sertão guiada pelo desejo de compreender um universo literário que sobre ele se assenta. Para realizar meu intento, tomei como corpus de análise nove romances que condensariam em suas páginas os principais atributos da literatura do escritor Antônio Torres – romancista baiano que eu desejava investigar.

Esses nove romances percorrem quarenta e nove anos da jornada literária do autor, desde o lançamento de seu primeiro romance **Um cão uivando para a lua**, em 1972, até 2021, quando lançou seu último livro, **Querida cidade**. Nesse itinerário de pesquisa, pude observar as nuances biográficas do escritor ao longo das narrativas, memórias compartilhadas com e entre seus personagens, cujas narrativas se confundem entre si, ao mesmo tempo em que guardam semelhanças com a vida de seu criador. Contudo, para além das memórias ficcionalizadas, pude observar uma recorrência temática em sua literatura que pode ser encontrada nos nove romances aqui elencados: a trajetória do sujeito migrante.

Seus personagens, em sua maioria sertanejos nordestinos, cruzam o país seduzidos pelas metrópoles, rumo às terras verdes de São Paulo-Paraná, o lugar que habitava seus sonhos de meninos. Entretanto, além das expectativas daqueles que deixaram no sertão, carregam na memória também a sombra do suicídio. As mortes voluntárias que povoam as recordações dos personagens torreanos estão repletas de histórias de conhecidos que se mataram e de parentes que intentaram ou conseguiram dar cabo de si pelas próprias mãos. Ademais do relato do próprio suicida que despeja suas memórias enquanto aguarda o momento final, quando o veneno ingerido cumprirá seu propósito. Nesse sentido, frente à profusão de lembranças que se apresenta, um espaço se destaca – o sertão natal desses personagens, como território ao qual eles estarão ligados por toda a vida.

Diante dessas constatações, examinei três eixos temáticos que se articulam nessas narrativas migrantes e que concentram os principais interesses da obra do escritor: o suicídio, o espaço e a memória. No primeiro capítulo, me propus a um levantamento das mortes voluntárias que pontuam as narrativas torreanas, mas não me limitei a um estudo quantitativo, posto que, aliado à literatura, recorri à sociologia, à psicologia e à psicanálise no intuito de

compreender as motivações suicidas e que ligação pode haver entre o espaço e a escolha pelo autoaniquilamento. Desta forma, apresento um quadro dos suicidas e dos meios aos quais recorreram em seu desejo de abandonar a vida, o que me permitiu constatar a existência de uma profunda conexão entre suas mortes e o percurso diaspórico que os arrancou da terra natal.

A partir de então, pude compreender as vivências de ruptura desses sujeitos impedidos, pois, nas metrópoles, foram submetidos a degradantes condições de vida que resultaram em desemprego e, por conseguinte, problemas psicológicos e alcoolismo, sendo este um fator determinante do suicídio. Experimentam ainda a anomia característica dos grandes centros que não lhes concede a oportunidade de planejar o futuro e, afligidos pela desesperança, são tomados pelo desespero. O exame dessas recordações diaspóricas também me levou à descoberta da profunda relação afetiva que eles mantêm com a terra natal, o Junco, no sertão baiano, terra natal do escritor Antônio Torres.

À vista disso, no segundo capítulo, investiguei o modo pelo qual o autor transformou seu lugar de nascimento em cenário literário e, mais ainda, num território mítico, como o fizeram Faulkner, Juan Rulfo e García Márquez. Para tanto, uma origem lendária foi construída e a partir dela todo um conjunto de histórias sobre o lugar foi erigido. Essas lendas contribuem para expandi-lo nos vários romances em que os mesmos personagens surgem contando histórias recorrentes, como a reafirmar a existência desse sertão singular. Um território peculiar na medida em que foge ao cânone literário, acostumado a pintar o sertão com as cores do atraso e do isolamento. O sertão torreano, o Junco, um pequeno povoado no sertão da Bahia, mantém frequente comunicação com a metrópole, num movimento constante de ir e vir, enquanto parabólicas enfeitam as casas e uma estrada de asfalto o conduz ao mapa do mundo.

Os migrantes torreanos carregam por esta terra sentimentos conflituosos, dado que, alimentaram toda uma vida o desejo de partir, para então sonhar com o retorno fugindo dos grandes centros onde sofreram as consequências do desenraizamento. A fim de compreender esse processo, no terceiro capítulo passei à análise das memórias destes sertanejos diaspóricos, em que é possível vislumbrar seus caminhos e adversidades na metrópole. Explorados em subempregos, vítimas de situações degradantes, como o racismo e a xenofobia, eles são usurpados em sua cultura e direitos básicos, passando, assim, a sonhar com o retorno a um seio familiar acolhedor. Dessa forma, passam a buscar na memória os vínculos que os constituíram como sujeitos, moldando suas identidades.

Consequentemente, foi imprescindível discutir a dimensão que assume nas recordações destes personagens a memória familiar, às quais eles recorrem em busca de si mesmos. Estas

reminiscências fundamentam suas identidades, visto que são recordações partilhadas que demarcam seus lugares em grupos de pertencimento. Forjadas desde a infância por meio de aromas, sabores, objetos, histórias, afetos, rituais e gestos, sua transmissão é rompida no processo migratório que modifica a paisagem, o clima, os vínculos sociais e até sua percepção do tempo, impondo aos sujeitos uma espécie de luto. Luto que é também parte das memórias migrantes em que as várias rupturas que os afetam representam processos dolorosos que necessitam de um trabalho do aparato psíquico para sua aceitação. Todavia, esse não é o único luto que paira sobre as narrativas torreanas, pois o suicídio que pontua as memórias desses personagens requer um processo de elaboração do luto cujas etapas estão delineadas em suas recordações. Sobrevivendo ao suicídio de um ente querido e atravessando o excruciante período de luto, eles conseguiram seguir adiante sem culpa ou ressentimentos.

Reafirmo, desse modo, que o universo literário de Antônio Torres, de modo sobrepujante, compõe-se a partir da tríade suicídio, espaço (Junco) e memória. Entrecruzados, esses três motes de criação literária forjam personagens complexos, humanizados, ambíguos e cindidos por suas experiências. A encarnadura das vivências dos sujeitos diaspóricos sertanejos apresenta-se, então, ficcionalizada em personagens que transitam entre o Junco e a região Sul-Sudeste, desenraizados por um sonho de progresso e de retorno a um sertão que não mais existe, rasurados pelas tensões identitárias e memórias conflituosas. Ao mesmo tempo, pelas discussões suscitadas, os destinos desses personagens contribuem para uma abordagem que permite entrever a crítica direta a um país que, construído por seus migrantes sertanejos, os relega ao esquecimento e à humilhação, ao abandono social promovido por uma colonização social e econômica, que sempre se reinventa e os força, reiteradamente, a migrar. Nesse sentido, tira desses sujeitos a possibilidade de uma vida mais digna, em consonância ao imaginário de vida bem sucedida, impondo-lhes, de modo recorrente, como único direito, o direito à escolha entre continuar a viver uma vida que parece não ter mais sentido, pois foram frustrados todos os seus sonhos, ou eleger a morte autoinfligida – como o faz Nelo, diante das circunstâncias em que se encontrava.

Entendo, ainda, que a obsessão de Antônio Torres pelo suicídio, presente em grande parte de seus romances, contribui para uma humanização acerca do suicida e dos sobreviventes da morte voluntária. Longe de uma visão estigmatizada, sem culpabilizar esses sujeitos, muito menos sem atrelá-los a visões religiosas que, assim como Dante, os condenaria direto ao inferno; os suicidas e suas famílias são delineados tal qual a complexidade do ser humano frente às fragilidades, memórias, decepções, desencantamentos e desenraizamentos que as

experiências da vida podem provocar. Por essa perspectiva, representar também a morte autoinfligida desses sertanejos migrantes diaspóricos é engendrar uma denúncia quanto às condições às quais esses sujeitos foram e são submetidos, frente à ausência de políticas públicas que lhes proporcionem uma efetiva melhor qualidade de vida, na qual não sejam impelidos a migrar em busca de acesso à saúde, educação, segurança, alimentação e trabalho – direitos assegurados pela Constituição Federal da República do Brasil.

Destaco, ainda, que se a memória é cova funda, onde estão enterrados todos os mortos, ela pode ser lida também como “cova medida / É a terra que querias ver dividida / É uma cova grande pra teu pouco defunto / Mas estarás mais ancho que estavas no mundo”, numa releitura de “Funeral do lavrador”, canção composta por João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque⁴². Nessa perspectiva, a memória, se por um lado é delimitação de cova funda, solapada por terra que condensa os mortos em cova medida; por outro, é uma cova grande, que torna o sujeito amplo, fora dos limites de uma dimensão estritamente geográfica, para transformar sua relação com o sertão em força telúrica. Entre desvarios, trânsitos, sonhos e desesperanças, a memória é, ao mesmo tempo, refúgio e perdição de um sujeito migrante errante diaspórico, dividido entre o sertão e o desejo de sucesso numa metrópole que está disposta a acolher apenas a força de trabalho desse indivíduo, mas não a sua humanidade e identidade.

Chego, portanto, ao fim desse estudo com o desejo de que tenha cumprido meu objetivo a contento e o universo literário de Antônio Torres tenha sido satisfatoriamente deslindado. O retrato do Brasil, exposto em sua trajetória literária, é a defesa da legitimidade das histórias dos trabalhadores que constroem esse país. Em entrevista ao site da Editora Record, ocasião em que discute as nuances autobiográficas de sua obra, o autor assim explica o romance **Essa Terra**:

Tentei, neste livro, fazer uma reflexão sobre este crepúsculo do mundo em que vivemos. Um mundo pós-utópico, pós-modernista, pós-tudo. Entendo que por trás dos impasses do personagem Totonhim não estão apenas os meus próprios. Nem apenas da minha geração. O que me parece é que de repente nos vemos todos — jovens, adultos e velhos — numa espécie de encruzilhada do tempo, em busca de uma saída para o futuro. E onde está esta saída? Eis a questão. (TORRES, 2015, n.p.)

A saída, meu caro Torres, já foi por ti encontrada, dado que, como defendia Ecléa Bosi, “as chaves do futuro e da utopia estão escondidas, quem sabe, na memória das lutas, nas histórias dos simples, nas lembranças dos velhos” (BOSI, 2003, p. 208), e devemos, portanto,

⁴² Os versos foram extraídos da canção “Funeral de um lavrador”, composta por João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque de Holanda, publicada em 1968, no álbum Chico Buarque de Holanda – volume 3.

dar-lhes a voz. Permitindo ao sertanejo falar, o autor contribuiu para o entendimento da diáspora que construiu esse país, sob a ótica daqueles que foram seus agentes ativos. Por meio de sua literatura os migrantes reais podem descortinar a própria história e tal como seus personagens, juntar as duas pontas da existência. Foi a isso que me aventurei ao escrever essa tese, pois assim como os protagonistas do autor, minhas raízes estão fincadas no sertão, embora eu hoje compreenda que minhas raízes caminham, por mais que meu coração permaneça no mesmo lugar.

REFERÊNCIAS

OBRAS DO AUTOR

- TORRES, Antônio. **Querida cidade**. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- TORRES, Antônio. **Sobre pessoas**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007a.
- TORRES, Antônio. **Do Palácio do Catete à venda de Josias Cardoso**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2007b.
- TORRES, Antônio. **Pelo fundo da agulha**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- TORRES, Antônio. **Meninos, eu conto**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- TORRES, Antônio. **Um taxi para Viena d'Áustria**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- TORRES, Antônio. **Essa Terra**. São Paulo: Ática, 1998.
- TORRES, Antônio. **Essa Terra**. São Paulo: Ática, 1994.
- TORRES, Antônio. **O Cachorro e o Lobo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- TORRES, Antônio. **Balada da infância perdida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- TORRES, Antônio. **Carta ao Bispo**. São Paulo: Ática, 1983.
- TORRES, Antônio. **Um cão uivando para a lua**. São Paulo: ática, 1982.
- TORRES, Antônio. **Um cão uivando para a lua**. Rio de Janeiro: Record, 2002a.
- TORRES, Antônio. **Os homens dos pés redondos**. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

ENTREVISTAS

- BRITO, Ronaldo Correia. **Somos regionalistas?** Entrevista a André Pelinser, Letícia Malloy e Vitor Ceí para o projeto Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas, 09 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.ronaldocorreiaebritobrito.com.br/site2/2020/06/somos-regionalistas/>. Acesso em 10 out. 2020.
- TORRES, Antônio. **A Iracema do baiano Antônio Torres**. Saudação a Antônio Torres, na Abertura do Ciclo de Conferências 2015 da Academia Cearense de Letras, antes da Conferência *Iracema: 150 anos sem perder o encanto*, pronunciada pelo escritor, em Fortaleza, a 21 de setembro de 2015
- TORRES, Antônio. **À procura de um país – e de si mesmo**. Conferência – Academia Brasileira de Letras (ABL). Mediador: *Antonio Carlos Secchin*. Abr. 2014. n.p.
- TORRES, Antônio. **Entrevista ao Blog Clisertão**. Petrolina, 05 de maio de 2012. Disponível em: <http://www.antoniotorres.com.br/entrevista17.html>. Acesso em: 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. Sem perder o ritmo e o rumo das horas. **Blog Canissapiens**, 2006. Entrevista a Vandré Abreu e André Lleonés. Disponível em: <http://antoniotorres.com.br/entrevista1.html>. Acesso em: 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. **Entrevista com Antônio Torres**. Entrevista a Raquel Queiroz. Rio de Janeiro, set. 2005. Disponível em: <http://antoniotorres.com.br/>. Acesso em: 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. **Entrevista com Antônio Torres**. Rita Olivieri-Godet (Maître de Conférences de literatura brasileira, Université Paris 8) Paris, fevereiro de 2002. Disponível em: <http://www.antoniotorres.com.br/entrevista5.html>. Acesso em 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. Desde o Junco, veredas do escritor Antônio Torres. Entrevista a João Carlos Teixeira Gomes. **Jornal A Tarde**. Salvador, ago., 2000. Disponível em: <http://antoniotorres.com.br/>. Acesso em: 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. **O cavaleiro das letras e arauto das emoções**. Entrevista jornal Fatos e points, 10 de julho de 2017. Disponível em: <http://www.antoniotorres.com.br/antonio-torres-cavaleiro-letras-arauto-emocoes-fatosepoints-10jul2017.pdf> . Acesso em 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. **Palestra** realizada em junho de 1997 na Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://antoniotorres.com.br/>. Acesso em: 10 out. 2017.

TORRES, Antônio. **Programa Umás Palavras**. Entrevista a Bia Corrêa Lago. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D2eSTZBSjBs&t=37s>. Acesso em: 10 out. 2017.

DEMAIS OBRAS QUE ALICERÇAM A ANÁLISE AQUI EMPREENDIDA

ACHOTEGUI, Joseba. Los duelos de la migración: una perspectiva psicopatológica y psicosocial. *In*: PERDIGUERO, Enrique; COMELLES, Joseph M. (org.). **Medicina e Cultura**. Barcelona: Editorial Bellaterra, 2000, p. 88-100.

AGOSTINHO, Aurélio. **A cidade de Deus**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

AGREST, Diana Cohen. **Por mano propia**: estudio sobre las prácticas suicidas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. O rapto do sertão: A captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. **Observatório Itaú Cultural**. São Paulo, n. 25, maio-nov. 2019, p. 21-35.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1976.

ALTIERI, Daniel H. Cabrera. Acerca del imaginario lingüístico del pasado/atrás. *In*: **La SABIDURÍA de Mnemósine**: Ensayos de historia de la lingüística ofrecidos a José Francisco

Val Álvaro. GIRÓ, José Luis Mendívil Giró; CHÉLIZ, María del Carmen Horno (eds.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. 23-32.

ALVAREZ, A. **O deus selvagem**: Ensaio sobre o suicídio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ALVES, Cristiana da Cruz. **O Junco**: lugar-personagem na obra dos escritores d'Essa Terra. Alagoinhas: UNEB, 2011. 249 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Crítica Cultural, Universidade Estadual da Bahia, Alagoinhas, 2011.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRÉ, Willian. Alguns operadores de leitura. In: **Literatura & suicídio**. ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara Luiza Oliveira; PINEZI, Gabriel (Orgs.). Campo Mourão: FECILCAM, 2020a.

_____. Sobre o conceito de suicídio. In: **Literatura & suicídio**. ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara Luiza Oliveira; PINEZI, Gabriel (Orgs.). Campo Mourão: FECILCAM, 2020b.

ANDRÉS, Ramon. **Semper dolens. História del suicídio em Occidente**. Barcelona: Acanalado, 2015.

A PONTE. Direção: Eric Steel. 94 min. Reino Unido, 2006

AQUINO, Tomás. **Suma teológica**. Trad. Carlos-Josaphat de Oliveira *et al.* São Paulo: Loyola, 2005. v. VI.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARONSON, Ronald. Albert Camus. In: **Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford University, 2011.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Traduções de Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

BERND, Zilá. **A persistência da memória**. Porto Alegre: BesouroBox, 2018

BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. Canoas, RS: Ed. Unisalle, 2017.

BÍBLIA. **Bíblia sagrada**: Nova Almeida Atualizada Tradução de João Ferreira de Almeida Edição Revista e Atualizada, 3ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

BOMFIM, Juarez Duarte. Movimentos sociais de trabalhadores no Rio São Francisco. **Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Universidad de Barcelona, n. 45, ed. 30, ago. 1999.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Editora Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3ª edição. São Paulo: Cultrix, 1989.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: Ensaio de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. *In*: **Cultura Brasileira**: Temas e situações. Alfredo Bosi (org.). São Paulo: Ática, 1987.

BOTEGA, Neury José. Comportamento suicida: epidemiologia. **Psicologia USP**. São Paulo, vol. 25, n. 3, p. 231-236, 2014.

BOTEGA, Neury José. **Crise suicida**: Avaliação e manejo. Porto Alegre: Artmed, 2015.

BOTEGA, Neury; WERLANG, Blanca Susana Guevara; CAIS, Carlos Filinto da Silva; MACEDO, Mônica Medeiros Kother. Prevenção do comportamento suicida. **Psico**. v. 37, n. 3, p. 213-220, set./dez. 2006.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

CAMINHA, Pero Vaz. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**. São Paulo: Dominus, 1963.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2019.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2018b.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2018a.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: TA Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHAVES, Vania Pinheiro. Um novo sertão na Literatura Brasileira: Essa Terra, de Antônio Torres. Boca Bilingue, nº 6/7. Lisboa, Embaixada de Espanha/Instituto Espanhol de Lisboa, p. 15-21, junho-dezembro, 1991. Republicado em TORRES, Antônio, **Essa Terra**. 15ª ed, Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 173-188.

CÍCERO. **Da Velhice**. São Paulo: L&PM, 1997.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). **Revista USP** (Dossiê Canudos). n.20, p. 43-53, dez./jan./fev. 1993-1994.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984

De Profundis. Direção: Isabela Cribari. Set Produções Audiovisuais. Recife – PE, 2014. 21 min.

DONNE, John. **Biathanatos**. Barcelona: El Cobre Ediciones, 2007.

DURKHEIM, Emile. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ESPLIN, Emron. Faulkner and Latin America; Latin America in Faulkner. *In: Faulkner in Context*. Edited by John T. Matthews. United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. São Paulo: Companhia das Letras: 2017.

FAULKNER, William. **Absalão, Absalão!**. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

FIGUEIREDO, Maria do Socorro Fonseca Vieira. **Exílio, pertencimentos e reconhecimentos em populações deslocadas – o caso Itacuruba**. 2011. 234f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. **Comunidade operária, migração nordestina e lutas sociais: São Miguel Paulista (1945-1966)**. 2002. 399 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. **Um Nordeste em São Paulo: Trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**, Vol, 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **Caminhando sobre fronteiras: um estudo sobre a escolarização de adultos migrantes**. 2008. 153 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. **Estudos avançados**, vol. 19, n. 55, p. 367- 376, 2005.

FUKUMITSU, Karina Okajima. **Suicídio e luto: Histórias de filhos sobreviventes**. São Paulo: Publish & Print Editora, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e sociedade**. São Paulo, v. 5, p. 44-55, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. Humilhação social: um problema político em psicologia. **Psicologia USP**. São Paulo, v.9, n.2, p.11-67, 1998.
- GRANGEIRO, Alessandra Carlos Costa. A saga do condado de Yoknapatawpha: sucessão temporal e transformações históricas. **Todas as musas**. Ano 04, n. 01, p. 136-156, Jul-Dez. 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.
- HALL, Stuart. Minimal Selves. In: **The Real Me**: Post-modernism and the question of identity. APPIGNANESI, Lisa (Ed.). ICA Documents 6. London: The Institute of Contemporary Arts, 1987, p. 44-46.
- JAMISON, Kay Redfield. **Night Falls Fast**: Understanding Suicide. New York: Random House, 1999.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- LIMA, Luiz Costa. **Terra Ignota**: a construção de *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MINOIS, George. **História do suicídio**: a sociedade ocidental diante da morte voluntária. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- MONTAIGNE, Michel de. Ensaio, Livro II, capítulo 3 (Costume da Ilha de Quios). Trad. Fernando Rey Puente e Emília de Moraes. In: PUENTE, Fernando Rey (Org.). **Os filósofos e o suicídio**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis**, vol. 4, n. 5, 2003, p. 1-8.
- MUXEL, Anne. The Functions of Familial Memory and Processes of Identity. In: **Peripheral Memories**: Public and Private Forms of Experiencing and Narrating the Past. BOESE, Elisabeth; LENTZ, Fabienne; MARGUE, Denis Scuto; WAGENER, Renée (eds.). London: Transcript, 2012.
- PERES, Urania T. (org.). **Culpa**. São Paulo: Escuta, 2001.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. Leis IX, 873 C2 – D8. Trad. Marcelo Marques. In: PUENTE, Fernando Rey (Org.). **Os filósofos e o suicídio**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- PUENTE, Fernando Rey. **Os filósofos e o suicídio**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Editora Mor, 2008

RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNART / Instituto Nacional do Folclore, 1986.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, Miriam Debieux. Migrantes, imigrantes e refugiados: A clínica do traumático. In: **Revista Cultura e Extensão USP**, vol. 7, p. 67-76, 2012.

ROSA, Miriam Debieux; BERTA, Sandra Letícia; CARIGNATO, Taeco Toma; ALENCAR, Sandra. A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política. In: **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. São Paulo, v. 12, n. 3, p. 497-511, setembro 2009.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 115-132, 2014.

SANTOS, Manoel Camilo dos. **Viagem a São Saruê**. [S.l.: s.n.]. 1965.

SENA, Custódia Selma. A categoria Sertão: Um exercício de imaginação antropológica. **Sociedade e Cultura**, Goiás, vol. 1, n. 1, p. 19-28, jan./ jun. 1998.

SÊNECA, Lúcio Aneu. Epístolas a Lucíolo, VIII, epístola 70. Trad. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. In: PUENTE, Fernando Rey (Org.). **Os filósofos e o suicídio**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: L&PM Pocket, 1997.

SCHIAVO, Sylvia. Sertão uno e múltiplo ou “lua pálida no firmamento da razão”. **Sociedade e Cultura**, Goiás, v. 10, n. 1, p. 41-44, jan./ jun. 2007.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia**. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

STENGEL, Erwin. **Suicídio e tentativa de suicídio**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. **Verbo de Minas**. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, p. 71-108, jul./dez. 2009.

The Oxford Dictionary of Proverbs. Speake, Jennifer (Ed.). Fifth edition. Great Britain: Oxford University Press, 2007

TUAN, Yi. – Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Editora da UEL, 2013.

TURIN, Rodrigo. O “selvagem” entre dois tempos: a escrita etnográfica de Couto de Magalhães. **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 28, n. 781-803, p.781-803: jul./dez 2012.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. **Sociedade e Cultura**, jan./jul., p. 41-54, 1998.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WEIL, Simone. **O enraizamento**. São Paulo: EDUSC, 2001.

ZONABEND, Françoise. A memória familiar: Do individual ao colectivo. **Sociologia – problemas e práticas**, n. 09, p. 179-190, 1991.