

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

ENTRE CORONÉIS E PEÕES: CONFLITOS, ELEMENTOS
COMPOSICIONAIS E PRESENÇA POÉTICA NO ROMANCE
(Dissertação de Mestrado)

Ane Lise Capitanio Batista Furlan

Goiânia, 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANE LISE CAPITANIO BATISTA FURLAN

ENTRE CORONÉIS E PEÕES: CONFLITOS, ELEMENTOS
COMPOSICIONAIS E PRESENÇA POÉTICA NO ROMANCE
(Dissertação de Mestrado)

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária – da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antonio Oliveira

Goiânia, 2009

FURLAN, Ane Lise Capitanio Batista. *Entre Coronéis e Peões: Conflitos, Elementos Compositivos e Presença Poética no Romance*, Goiânia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2009.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Éris Antonio Oliveira

Prof. Dr. Divino José Pinto

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia

Para

Jesus Cristo, Luz maior do meu caminho. Fez-me perceber que a derrota acontece se eu permitir.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, senhora Hilda e senhor Pedro, que sem diplomas em mãos ensinaram-me muito sobre a vida.

Aos meus irmãos: Sandra, Marcelo e Lisiane. Se existe algo além desse mundo, com certeza é nosso amor.

Ao meu esposo e companheiro Fernando, grande incentivador, que nas minhas ausências superou-as com paciência. Já dizia Vinícius de Moraes: “a vida é a arte do encontro embora haja tantos desencontros”.

Daniel, Dariel e Pedrinho: meus “irmãos sobrinhos” que amo tanto. Obrigada.

Aos cunhados e sobrinhos amados que a distância não apaga.

Agradeço ao professor Dr. Éris. Sua sabedoria vai além das coisas perceptíveis.

Aos professores, amigos e colegas, obrigada pela força e incentivo diários.

"A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde".

Gaston Bachelard

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 A RELAÇÃO DE CONFLITO

1.1 INTRIGA	15
1.2 O PACTO E SUA RUPTURA	20
1.3 DESFECHO.....	23

2 FUNÇÕES DAS PERSONAGENS

2.1 A ESFERA DA AÇÃO DO MALFEITOR	28
2.2 A ESFERA DA AÇÃO DO AGREDIDO	29
2.3 UM DOS MEMBROS FAZ JURAS DE VINGANÇA.....	30
2.4 UM DOS MEMBROS SE AFASTA DA TRAMA IMPONDO UMA PROIBIÇÃO ...	31
2.5 A PROIBIÇÃO É TRANSGREDIDA.....	32
2.6 UM AGENTE TENTA LUDIBRIAR A VÍTIMA	33
2.7 A VÍTIMA SE DEIXA ENGANAR	33
2.8 UM MEMBRO DA FAMÍLIA SOFRE UM DANO OU PREJUÍZO	34
2.9 A VÍTIMA É VENCIDA PELOS INIMIGOS.....	35
2.10 A FAMÍLIA DA VÍTIMA É EXTERMINADA, RESTANDO SOMENTE O PRIMOGÊNITO	35
2.11 DEMAIS MEMBROS QUE COMPÕEM O ROMANCE DEMOSNTRAM RESIGNIÇÃO ACERDA DOS ACONTECIMENTOS.....	36
2.12 O INIMIGO É CASTIGADO	36
2.13 O RETORNO DE UM MEMBRO DA FAMÍLIA PARA VINGAR-SE	37

3 O DISCURSO: SUJEITO, TEMPO E ESPAÇO

3.1 O OLHAR DA NARRATIVA	41
3.2 O TEMPO	43
3.3 O ESPAÇO	45

4 UM OLHAR POÉTICO: OS ESPAÇOS E OS SERES MÁGICOS

4.1 OS ESPAÇOS49

4.2 OS SERES MÁGICOS55

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÁSICA

CRÍTICAS E COMPLEMENTARES

RESUMO

Este trabalho consiste na investigação sobre os elementos composicionais do romance, *Chão das Carabinas*, em que Moura Lima transfere para o plano ficcional aspectos relevantes da realidade factual. Essa obra, embora ainda pouco divulgada nos meios críticos e acadêmicos do nosso país, é relevante para os estudos literários. Isto justifica a abordagem de alguns traços de sua elaboração que estão em consonância com os romances regionalistas de 1930. Procura-se avaliar este romance em função de quatro contundentes aspectos. Desse modo, no primeiro capítulo, busca-se delinear os conflitos, o pacto e sua ruptura, a partir das considerações de Claude Bremond e Tzvetan Todorov, coletadas junto à fortuna crítica produzida por esses importantes estudiosos da literatura. No segundo, parte-se da questão relacionada às personagens, verificando suas funções e evolução, na perspectiva da teoria de Vladimir Propp. No terceiro, analisamos alguns fatores referentes à estruturação do discurso, com o propósito de elucidar sua influência na composição do estilo desse romance. Por fim, observa-se alguns aspectos instauradores das imagens poéticas que compõem o romance e que se constituem em um recurso importante no embelezamento do texto, sendo esse fator estudado, segundo a concepção de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Elementos composicionais. Narrativa. Teoria. Crítica.

ABSTRACT

This work approaches an investigation about the compositional elements of the novel *Chão das Carabinas*, in which Moura Lima transfers to the fictional plan. This work, although still not much presented in criticism and academic means in our country, it is important for the literary studies it justifies the approach of some points in conformity with the regionalism novels in 1930. We search to evaluate this work according to four striking aspects it presents. This on the first chapter, we intended to outline the conflicts, covenants and its rupture, from Claude Bremond and Tzvetan Todorov's considerations, collected with the critical fortune produced by them. On the second chapter, we started from the questions related to the characters, checking its function and evolution, approached according to Vladimir Propp's theory. On the third chapter, we analyzed the questions related to the speech, intending to show the narrative for which the write relies to compose the novel. And finally, on the fourth chapter, we observed some aspects related to the poetic images in the novel, as a poetic resource and the way our study object is inserted in it, unveiled by Gaston Bachelard.

Key words: Compositional elements. Investigation. Narrative. Theory. Critical.

INTRODUÇÃO

Vários críticos literários, como Alfredo Bosi, abordaram o romance brasileiro de cunho regionalista, enfatizando a temática sobre o coronelismo de modo a trazer para o terreno da ficção uma série de juízos sobre a cultura, a ordem social e política do país. De forma mais abrangente, o romance mouranianos *Chão das Carabinas*, chama a atenção pelo modo complexo com que trata a matéria sertaneja, os jagunços e os coronéis bem como as particularidades locais que enfocam passagens e aspectos narrativos da antiga Vila do Peixe, no norte de Goiás; hoje Tocantins, nos idos de 1936.

O regionalismo ganhou notoriedade através do grupo de escritores do nordeste que se destacaram na década de 1930. Terminologicamente, é também denominado de Romance de 30 do Nordeste. Este termo recebeu designações geográficas (Norte/Nordeste), cronológicas (romance de 30, década do romance de 30, ciclo de 30, ficção de 30, o romance brasileiro de 30), literárias (regionalismo, modernismo, neo-realismo, ciclo nordestino do romance modernista) e temáticas (literatura das secas, ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, romance de testemunho). Receberam denominações ideologicamente semelhantes, escritores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. A década de 30 produziu também uma geração de romancistas no Centro e no Sul que passaram, assim como os escritores do Nordeste, a impor uma nova maneira de pensar acerca das particularidades regionais do Brasil.

Os recursos literários e linguísticos que agrupam esses romances no chamado Regionalismo, consistem na retomada de temas como o cangaço e a exploração do homem pelo homem; entre outros. Essas são premissas desta pesquisa.

Em consonância com essas temáticas, *Chão das Carabinas* caracteriza-se por adotar uma visão crítica ao coronelismo, ressaltando o homem hostilizado pelo ambiente, pela cidade, devorado pelos problemas que o meio lhe impõe.

Somando-se às observações e comentários¹ de passagens ocorridas na vila, transpostas para o campo ficcional, o romance procura promover uma discussão, em tom investigativo, em relação à controversos debates sobre a

¹ Leva-se em conta comentários do autor Moura Lima sobre suas pesquisas a partir do processo criminal existente, depoimentos de testemunhas e participantes do morticínio.

recomposição da temática coronelista. A sangrenta tragédia ocorrida, retrata fraquezas humanas que assolam a sociedade, tornando-se possível identificar personagens que almejam o poder a qualquer custo.

Alfredo Bosi (1994) fundamenta esse período esmiuçando parte de nossa história e atentando para o fato de que os menos favorecidos viviam à margem da comunidade nacional, sendo que essa situação muitas vezes desencadeava a violência.

De modo geral, a tematização desenvolvida em *Chão das Carabinas*, fundamenta-se em tensões internas e externas das personagens, intrigas e conflito mortal pelo poder. A ganância descabida e o modo de conquistar suas terras com uma carabina nas mãos e o coração em Deus² moviam os moradores da vila; particularidade do regionalismo brasileiro na década de 30. Observa-se isso em diversos autores que trabalham essa importante questão social, focalizando as mazelas de um povo, que vivendo à margem da integração política e social, produzia personagens paradoxais. Para descrever essas relações, aplicamos as teorias estruturalistas de Claude Bremond e Tzvetan Todorov (1976) que tratam do conflito e das leis que regem o universo narrativo, de forma a constatar tais procedimentos presentes na prosa romanesca, como: a negociação, a agressão, a vingança e o castigo.

No tocante aos personagens, foi feita uma abordagem com base na teoria de Vladimir Iakovlevitch Propp (2006), considerando os procedimentos pelos quais os agentes utilizam para se comunicar e convencer o inimigo. Nesse âmbito, foi realizada uma análise morfológica, dando relevância às funções das personagens que são partes constitutivas do romance.

O romance é multiforme e inacabado e mostra em si vários discursos, gêneros e linguagens, mas esses fatores estão de acordo com o espaço e o tempo nele configurados. Mikhail Bakhtin (1993) não acreditava que princípios canônicos rígidos pudessem dar conta de todos os aspectos multiformes do romance e resultar numa poética consistente. Para analisar o tempo e o espaço em que as personagens se movem, aplicar-se-á as formulações de Bakhtin, partindo do pressuposto que a linguagem é um instrumento do pensamento humano e está sendo analisada aqui como representação de ideias e valores. O discurso é uma

² Características dos personagens de Moura Lima: oscilavam entre o mal e os pedidos de perdão a Deus.

situação que torna possível considerar a performance da voz que o anuncia e o contexto social em que é anunciado. (p. 225) O tempo e o espaço estão inteiramente relacionados com o interior dos personagens, que exteriorizados, fundem-se com o cenário local, promovendo o viés de sentimentos e conflitos.

No interesse de uma exploração mais abrangente do romance *Chão das Carabinas*, são destacados alguns fatores estruturais significativos desta narrativa como a poetização do espaço, fazendo a abordagem fenomenológica a partir das teorias de Gaston Bachelard (2005). Muitas passagens narradas revelam o que está por trás, utilizando da linguagem para condensar significados múltiplos. A produção de imagens que se sobrepõem ao espaço real é tratada por Bachelard, que possibilita a amplitude de observação que vai além das coisas visíveis. Tais observações mostram os problemas que perturbam aos personagens, uns extremamente belicosos, outros preocupados em preservar a paz.

1 - A RELAÇÃO DE CONFLITO

“O herói é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível”.

Alfredo Bosi

Chão das Carabinas Foi publicado em 2002, mas seu contexto histórico e social remete à tumultuada década de 1930, em que o cenário político-social brasileiro configura um povo sofrido e esquecido. Em especial, o nordestino, o cangaceiro, aquele homem embrutecido pela própria vida e entregue aos coronéis como meros escravos.

Alfredo Bosi aborda algumas categorias para pensar o romance brasileiro moderno de 1930³ em diante, segundo o grau crescente de conflito entre o herói e o ambiente que o envolve. Graciliano Ramos é um exemplo de romance de tensão crítica, em que o “herói se opõe e resiste às pressões da natureza e do meio social, formuladas, ou não, em ideologias que explicitam o seu mal estar permanente” (Bosi, 2006, p. 392).

Fabiano, o herói em *Vidas Secas*, expressa seus sentimentos diante da natureza e do meio social justamente nestes termos. A brutalidade e o primitivismo do personagem são relacionados à sua condição de miséria e abandono. Em *Chão das Carabinas* esse contexto não é diferente. Marcados pelo descaso político e social, os personagens agem como animais, buscando apenas a sua sobrevivência. O homem espelha as características de seu meio, que se apresenta de forma tosca. Uma dessas personagens é a Chica do Rosário, a conhecida rezadeira da vila.

³ As características comuns aos romances de 30 são a verossimilhança, o retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais, a linearidade narrativa, a tipificação social (indivíduos que representam classes sociais) e a construção ficcional de um mundo que deve dar a ideia de abrangência e totalidade. Características muito semelhantes às do Realismo machadiano, com o acréscimo do regionalismo e das conquistas modernistas de introspecção e liberdade linguística.

“Os círios bruxuleantes iluminavam também o rosto cansado da piedosa rezadeira, mostrando-lhe as rugas, que acumulara através dos anos e dos sofrimentos padecidos naquele chão bruto” (Lima, 1976, p. 85).

As marcas de seu sofrimento são vistas como impressões que revelam seu estado de abandono, decorrente da situação conflituosa e desumana em que se encontram os agentes.

No romance *Chão das Carabinas* a narrativa se instaura como um jogo em que o autor escolhe os caminhos a serem percorridos pelas personagens, dando-lhes restrições e liberdade com a perspectiva de encontrar as diferentes possibilidades que regem esse universo narrativo. Em primeiro lugar, aparece o prenúncio, denunciando os motivos do duelo; depois, os métodos que serão abordados para tornar relevante um simples acordo. E finalmente, o desfecho; desvelando tipos e situações surpreendentes e marcantes. Em todas essas perspectivas percebe-se que o mal está permeando continuamente o homem e seu mundo.

Esses fatores estão intimamente relacionados à ação, tratada por Claude Bremond, que é um componente essencial na elaboração da narrativa; especialmente na orientação para a apresentação dos elementos constitutivos da história como: intriga, tempo e função; dentre outros.

O relevante papel desempenhado pela ação, na orgânica do enredo, resulta do fato de que a narrativa⁴ é feita de um conjunto de problemas que devem ser solucionados ao longo do desenvolvimento desta. As ações estão, também, estreitamente relacionadas às funções de cada personagem e estas desempenham um papel fundamental no andamento da história. Uma função pode envolver várias personagens, em razão de sua importância no desenrolar dos eventos. Reafirmando essa perspectiva, cita-se Bremond:

“Nessa condição, lembremo-nos: 1º A unidade de base, o átomo narrativo, permanece a função, aplicada às ações e aos acontecimentos que, agrupados em sequências, engendram uma narrativa; 2º um primeiro agrupamento engendra a sequência elementar. Essa tríade corresponde às fases obrigatórias de todo o processo: a) uma função que abra a possibilidade do processo sob forma de conduta a conservar ou de acontecimento a prever; b) uma função que realize esta virtualidade sob forma de conduta ou de acontecimento em ação; c)

⁴ Toda a narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação.

uma ação que fecha o processo sob forma de resultado esperado...”
(Bremond, 1976, p. 111).

A função que abre o romance em questão é aquela que se pode traduzir como um malefício. Esse se configura na agressão praticada pelo jagunço Benjamim contra Arorobá. Essa unidade mínima, como propõe Bremond, assume as três possibilidades acima descritas. Pressupõe uma conduta a conservar, ou seja, a inimizade entre os grupos rivais, um do Major Fibrônio Cavalcante, outro o do Capitão Bentão. Esse processo constitui uma conduta em ação: um grupo está sempre planejando a opressão do outro, e um resultado, aqui manifestado pela agressão assassina do Major Fibrônio.

Os fatos trabalhados pelo narrador seguem essas três etapas previstas: tramar os assassinatos, as emboscadas e o morticínio; apresentando personagens ou situações que se fundem dentro do contexto que rege o romance. Já no primeiro capítulo, há um confronto entre o velho jagunço Benjamim e o secretário municipal Arorobá denunciando a atmosfera de violência ali instaurada. Percebe-se que esse confronto é somente o prenúncio da tessitura de um desejo de dois grupos: obter o poder. Vitimado por agressão, Arorobá promete vingança por ser desmoralizado em praça pública por Benjamim, jagunço dos Cavalcante Albuquerque, e também por seu grupo que, há muito tempo, esteve no poder. Sentia-se, ameaçado pelo novo dirigente da Vila, o prefeito Sebastião Milanga; e por seu comparsa, Gustavo Bananeira; ambos do grupo do Capitão Bentão.

A essa altura, a história começa a ter significado e a condução dos fatos infelizes acontece em cascata como se uma degradação chamasse a outra. A partir daí, um agente (Arorobá) assume o controle da comunidade para pôr seu plano em prática e eliminar seus adversários. Um pacto é proposto, porém, a sua quebra vem em seguida. O narrador apresenta todas as personagens que implicarão na execução da tarefa e assim, os “piões”⁵ começam a se locomover no jogo. Há a constatação da decadência de uma das partes quando se chega ao confronto final, resultando na eliminação do adversário.

Agora, passar-se-á a examinar detalhadamente as seguintes dimensões no romance *Chão das Carabinas*: a intriga, o pacto, sua ruptura e o desfecho.

⁵ Peça que compõe um jogo podendo ser manipulada pelo jogador. O narrador conduz as personagens por caminhos inesperados como se fossem peças de um jogo.

1.1 Intriga

O motivo inicial do conflito na narrativa é a detenção do poder. Duas forças se enfrentam e todos na vila sofrem com o morticínio. Torna-se evidente, desse modo, a homologia entre a estrutura da obra ficcional e a estrutura da sociedade em que ela se insere. Mas, as ações maléficas dos personagens ganham forma irônica, isto é, transmutam-se em crítica que o narrador tece à sociedade, apresentando-se de forma degradada.

“Parece evidente que, na narrativa, a sucessão das ações não é arbitrária, mas obedeça a uma certa lógica. A aparição de um obstáculo, o perigo provoca uma resistência ou uma fuga, etc. É muito possível que estes esquemas de base sejam em número limitado e que se possa representar a intriga de qualquer narrativa como uma derivação deles” (Todorov, 1976, p. 219).

O homem do sertão apresenta um comportamento rude e frio, tornando-se propenso às mais extremas barbaridades. Esses indivíduos, chamados de capitão, major e jagunço, são configurados pelo narrador como bandidos que habitavam o interior do nosso país no início do século XX. Faz parte desse rol, jagunços como Benjamim, que usavam esse caminho para a sua sobrevivência. A conclusão para essa escolha é o reflexo das condições de um mundo sem lei, sociedade sem base humanitária ou política, em que a brutalidade impõe formas descabidas de se viver.

Alguns personagens criam um registro de imagens que representa a miséria, pessoas desprovidas de terras, de direitos, futuro e existência política sugerindo um retrato do povo que viveu nas barrancas do rio Tocantins, há um século atrás.

“É melhor a gente se prevenir e almoçar logo esses Cavalcante Albuquerque desgraçados! Vê lá se vamos ficar no ora veja de braços cruzados, olhando o inimigo político mandar e desmandar! Já é hora de tomarmos o comando da vila... Para voltar aos dias felizes de dominação de sujeição, só havia um caminho: a eliminação da família Cavalcante Albuquerque! Era a luta pelo poder” (Lima, 2002, p. 21/9).

Os motivos para eliminar o adversário e a arquitetura do plano são apresentados logo no início: vingança e luta pelo poder; propondo um enfrentamento de agentes por interesses pessoais, que não traziam benefício para a coletividade.

A contraposição entre o jagunço Benjamim e o secretário Arorobá representa a divergência entre dois grupos que lutavam pelo poder na Vila do Peixe: o grupo do Major Fibrônio Cavalcante e o grupo do Capitão Bentão. Pode-se argumentar, então, que o romance não trata somente das relações sociais, mas apresenta sobretudo, em sua estrutura narrativa, indivíduos diante de um sistema baseado no coronelismo, na imposição.

“Na amplíssima área de latifúndios agrícolas, só os grandes senhorios rurais existem. Fora deles, tudo é rudimentar, fragmentário, informe. São os grandes domínios como que focos solares: vilas, indústria, comércio, tudo se ofusca diante de sua claridade poderosa” (Vianna, 1952, p.181).

O narrador analisa o coronelismo, os anseios e as necessidades de um povo de modo a criticar a relação de dependência dos menos favorecidos entregues à própria sorte, denunciando que o poder dos coronéis não tinha limites nem emanava da justiça.

A relação de desavença entre os personagens Benjamim e Arorobá se dá por conta de uma mulher, prometida a um filho de Fibrônio que perde sua pureza com Arorobá. Benjamim, tomando as dores da família arma uma tocaia para honrar o noivo traído. O primeiro ímpeto de Arorobá foi fugir da casa de seus aliados e tramar a vingança.

“Os grandes da vila, simplesmente estavam perdendo o poder, o feudo, e não tinham como continuar a exploração e o domínio do povo atrasado e analfabeto. Era preciso mantê-los no cativeiro, na escuridão, para continuarem a crescer as suas riquezas, as fazendas e os imensos rebanhos de gado.”

“O candidato do major Fibrônio perdeu a eleição. Mas o poder político da vila ainda lhe pertencia, pois era o representante do governo. Com a derrota as hostilidades cresceram de ambos os lados, e caminhavam para um desfecho de sangue” (Lima, 2002, p. 29/30).

A intriga estava instaurada na vila e o caminho levava à violência, que vem a ser um filão fundamental do romance de Moura Lima, que apresenta uma

postura ideológica acerca da ignorância e da forma brutal com que agiam tanto os grupos das pequenas cidades quanto os governantes do Estado.

Nessa mesma esfera, a voz narrativa, em terceira pessoa, apresenta o major Fibrônio Cavalcante Albuquerque, pseudônimo de José Gomes de Lima e Sá, adotado para que este pudesse dissimular os diversos cometidos nos fundões do Nordeste, chegando então à vila do peixe como representante político do governo.

“Os da terra sentiram-se ameaçados com o avanço do aventureiro e seu domínio cada vez maior. Passaram a nutrir um profundo ódio de morte contra o adventício, o grande soba, que, todo abusadão, mandava e desmandava. O balaio dos fuxicos, da intriga, da malquerença, do ódio acumulado se avolumou até as bordas” (Lima, 2002, p. 28/29).

O Brasil, numa esfera mais atual, guarda ainda resquícios de vícios do passado quando muitos governantes abusam de seu poder, praticando o nepotismo ou se apropriando do bem público, entre outros; dando outra “roupagem” ao nosso velho conhecido coronelismo.

Como se vê, a arte ficcional transfigura o mundo, torna-o imagético e sugestivo. A ficção com sua natureza simbólica confere beleza até mesmo a uma situação tão horripilante quanto esta, denunciada pelo autor. Mas, o leitor sempre descobre nas entrelinhas inúmeras sugestões que o levam a compreender essa malha complexa constituída pelas ações humanas.

Com personagens como o major Fibrônio Cavalcante, é constante e notória a presença do regime da década de 30 quando aconteceu o golpe ao poder dos coronéis da República Velha, destituindo-lhes da hegemonia política e do domínio resultante da imposição de suas próprias leis.

Há dois tipos de conflitos no romance: o externo e o interno. Segundo Renata Pallottini⁶, o conflito externo é o deparar-se com outra vontade, com outra personagem, que quer a mesma coisa ou que deseja impedir o protagonista de alcançar o seu alvo. Neste caso, duas pessoas desejam o poder e ambas confrontam-se em nome de um objetivo comum. O conflito interno resulta do impulso

⁶ Pallottini, pp. 77 - 82

que leva a personagem a crer se vale a pena o embate e que tipo de dificuldade encontrará.

Na estruturação do conflito interno destaca-se Noratão, um homem simples e sofredor com sentimentos nobres. Suas pretensões não se ajustavam às normas estabelecidas pelos poderosos envolvidos no confronto: estabelece-se aí uma divergência no fluxo do enredo. Quando todos os planos estavam tomando forma, entra em cena Noratão, um peão embrutecido pela vida, mas que tenta agir segundo o código de honra estabelecido no sertão.

“Viemos a mando do secretário Arorobá e do Gustavo Bananeira, que quer vancê no Peixe amanhã, para ajudar a moquear num barreado de chumbo o major Fibrônio e os filhos...Diga ao Arorobá que não vou, não. Não nasci pra jagunço e muito menos pra tocaieiro. Mas, se me mandar pegar um boi bravo, eu pego à unha, no maior prazer do mundo!” (Lima, 2002, p. 47).

Essa aliança com Noratão não pôde ser feita, revelando o desprezo desta personagem pelos demais. A essa altura do enredo, o narrador faz uma pausa retornando a esse assunto somente em capítulos posteriores para desvelar os ideais desse peão que não concorda com os modos estabelecidos nessa guerra e migra para outro lugar com sua família, fugindo de uma ideologia inadequada a seus valores.

As alianças entre as personagens são motivadas pelo narrador que sugere um cruzamento de forças adornando o enredo para melhorar o produto final. Uma aliança relevante é feita entre o feiticeiro da vila, que vira jagunço tornando-se aliado na tarefa que estaria para ser cumprida.

“O feiticeiro não passa de um símbolo das energias criadoras instintuais não disciplinadas, não domesticadas, e que podem desdobrar-se em oposição aos interesses do ego, da família e do clã. O feiticeiro, investido das forças sóbrias do inconsciente, sabe como fazer uso delas...” (Chevalier, 1989, p. 420).

Este aliado, dotado de poderes malignos é o responsável por “encontrar” os sobrinhos de Fibrônio, já que são os únicos que ainda não morreram e se acham foragidos. Através de visões e feitiçarias ele indica o caminho do mal.

“A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Deve-se definir um homem pelo conjunto de tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição” (Bachelard, 1990, p. 17/18).

A relação desse feiticeiro com a natureza – vínculo de base, de origem, como se vê – configura uma dualidade sólida e densa; neste universo, percorrem-se estradas de devaneios para além do convencional; uma vez que a imaginação comparece imbuída de propósitos voltados para a elaboração de sentidos novos. A imaginação afasta-se da situação em que, passivamente, apenas documenta o mundo; o que inviabiliza a possibilidade dela vir a assumir significações próprias e autônomas.

O narrador, através desta personagem, põe em evidência credices e superstições de um povo; intervindo como um agente capaz de usar as forças do mal a título de facilitar o morticínio. Não é o visível e palpável que norteiam as ações deste agente; mas sim, algo que ultrapassa a realidade e chega à imaginação.

Opondo-se ao mal, destaca-se Chica do Rosário com seus gestos de virtude. O desejo latente de pôr um fim naquela desgraça simboliza a fé em dias de trégua, em que as mortes estavam suspensas. Esta também, de alguma maneira, tem um fio condutor que a liga ao universo imaginário. Suas orações têm força e se transformam em energia positiva aos que a rodeiam.

É salutar destacar a focalização interna trabalhada pelo autor nesta etapa. Chica do Rosário com seu grau de envolvimento na intriga do romance estabelece uma posição ideal para favorecer a possibilidade de uma delimitação nítida do campo da consciência desta personagem e do narrador. Essa focalização de consciência abrange a interioridade de Chica realçando sua ligação com Deus e o apelo zeloso para com seu povo.

“Agora, Mãe Santíssima, mataram o major, o filho, o cabra Cazuza e estão caçando os sobrinhos para matá-los! ..eu sei, Virgem Santíssima, quem semeia morte e dor não pode colher alegria e felicidade na terra!” (Lima, 2002, p. 89).

Nessa passagem, pode-se captar a essência da consciência da personagem, sua interioridade, seus pensamentos acerca dos fatos ocorridos na vila. Essa oposição entre um homem que julga ter poderes para encontrar pessoas e entregá-las à morte e a devoção feminina representada por uma velha, nunca foi verdadeiramente significativa para os oponentes de Fibrônio, que também continuou enganado acreditando nas palavras do adversário, quando lhe propunha um acordo.

1.2 O pacto e sua ruptura

Antes da ocorrência do massacre, um pacto é estabelecido. O coronel Sansão, pai do Bentão, procura Fibrônio Cavalcante e lhe propõe acalmarem os ânimos de ambos os lados para que nenhuma desgraça aconteça. Como Fibrônio representa o lado fraco por ter um número de homens inferior ao seu adversário, consente com a proposta sem desconfiar das falsas promessas que o levariam à morte. Essa negociação constitui a forma pacífica de eliminação da personagem iludida. A aliança, que no fundo surgiu do medo, reforça o que Bremond diz:

“A negociação consiste para o agente em definir, de acordo com o ex-adversário e futuro-aliado, as modalidades de sua aliança. É ainda necessário que o próprio princípio desta troca seja aceito pelas duas partes... a intimidação é quando um sujeito esforça-se por inspirar o medo de um prejuízo que pode causar, mas igualmente poupar, e que pode assim servir de moeda de troca para o serviço que deseja obter” (Bremond, 1976p. 122).

O lado agressor tomou a iniciativa de propor o pacto, fingindo estar falando a verdade e levando o seduzido a ter a perspectiva de que não seria liquidado.

“Mande os seus homens armados deixarem a vila, que os meus farão o mesmo. Dou-lhe a minha palavra de honra... Esse compromisso foi o grande e último erro de sua vida, pois não passava de uma cruel traição, arquitetada pelos seus inimigos, os grandes da terra” (Lima, 2002, p. 39 e 40).

Este falso pacto propositalmente explícito é tratado sem muitos detalhes, visto que esta negociação era somente um pretexto para enganar o adversário e conseguir, de forma fácil, eliminá-lo.

O agressor opta por infringir sua conduta na negociação, ao levar a diante seus planos de causar danos ao agredido. O pacto estava desfeito, ou melhor, nunca existiu verdadeiramente. Porém, Fibrônio continuou enganado acreditando nas palavras do adversário.

Na perspectiva do agressor o processo de eliminação dar-se-ia atocaiando o inimigo, sem prejuízos ao seu bando e sem a intervenção da lei; visto que esta passava despercebida e era totalmente desprezada aos olhos dos poderosos e donos de terras. Já na perspectiva do agredido, o afastamento do perigo seria uma proteção ao fracasso, pois o mesmo tinha conhecimento de sua posição inferior no conflito.

“Fazer uma cilada é agir de modo que o agredido, em lugar de se proteger como poderia fazê-lo, coopera à sua revelia com o agressor (não fazendo o que devia ou fazendo o que não devia). A cilada desenvolve-se em três grupos: primeiro, uma trapaça; em seguida, se a trapaça tem sucesso, um erro da vítima; enfim se o processo de erro é conduzido até seu termo, à exploração pelo trapaceiro da vantagem adquirida, que coloca à sua mercê um adversário desarmado” (Bremond, 1976, p. 124).

A partir dessa proposição vê-se que a cilada perpassa a narrativa deste romance. Inicialmente, houve uma trapaça, quando se sabe que trapacear é ao mesmo tempo dissimular, dizer algo que não é verdade; mas, que a vítima reconheça como verdadeiro. Há a simulação de uma situação para enganar e seus mecanismos são empregados de forma que o dissimulador se posicione também como vítima para persuadir o agredido.

O bando do secretário Arorobá, na posição de trapaceiros, simula intenções pacíficas propondo uma aliança. Seduzem sua vítima enquanto preparam clandestinamente a vingança e o ataque. Alimentam-se de intenções agressivas, ao passo que a família Cavalcante Albuquerque encontra-se pacata sem se preparar para contra atacar.

“Uma voz de taboca rachada ergueu-se do meio da cabroeira: - Ninguém vai te fazer mal, meu compadre!... Abra a porta! Pode confiar no seu compadre velho... o major, como um morto-vivo, de olhos esbugalhados, com a roupa suja de sangue, abriu a porta e, de mãos postas, caiu de joelho ao chão, em súplica... Meu compadre, ninguém vai te matar, sou eu mesmo, seu compadre, que vou fazer o serviço!” (Lima, 2002, p. 59/60).

O objetivo de atacar o adversário desarmado deu certo e, somente no momento da morte é que o adversário percebe que foi enganado sem ter chance de defender-se. Assim, a cilada toma forma no romance.

Nessa mesma linha de abordagem, instauram-se duas emoções: a realista e a estética. Embora, a realidade efetiva nos seja transmitida por meio de uma configuração sumária, é ela que representa o objeto imediato e direto do interesse estético; isto é, da expressão, da intuição e da interpretação. O real é modificado, contribuindo para a interpretação daquilo que se quer descortinar. Assim, vê-se que:

“o real não é somente o que se pode designar o que se pode mostrar, e portanto reconhecer, é também o que, por ainda não pertencer ao modo do presente, deve ser antecipado e, por sê-lo, constituir-se em correlato de um autêntico discurso de descoberta ou revelação” (PITA, 1997, p. 148).

O estético recria a emoção realista e, a partir disto, desencadeiam-se as relações e questionamentos internos das personagens. *Chão das Carabinas* é, antes de tudo, um romance que se desenvolve do interior para o exterior e a partir da experiência humana. É no encontro, aparentemente corriqueiro, das personagens, que afloram todos os desdobramentos crítico-sociais. As emoções

realistas contemplam a coletividade. Mais que trabalhar o indivíduo, esta estética busca desenvolver-se partindo do individual, trazendo à superfície um grito coletivo.

1.3 Desfecho

A trama chega ao final em *Chão das Carabinas* revelando a face cruel da vingança: uma dissimulação do plano que se apresenta em forma de amizade e um acordo pacífico rompido com o inimigo levando-o à eliminação.

A recompensa esperada era a obtenção do poder na vila, ter os moradores nas mãos, roubando e impondo a todos uma nova força. Porém, ocorre neste momento um processo de recompensa negativa causada pelo dano, o narrador cria um estado de nova tensão e para isso, introduz novas forças de oposição.

“Em uma manhã de céu claro, a vila tremeu outra vez, com a chegada da tropa da comissão de inquérito, acompanhada de mais praças e do sargento Jerônimo Valões, procedente de Natividade, onde fora colher um depoimento de Herculano Valadares, que andou na vila no auge da questão... para apurar o bárbaro massacre dos Cavalcante Albuquerque” (Lima, 2002, p. 107).

Esses agentes que iniciam o declínio dos poderosos conduzem a história a um final satisfatório pela instauração da justiça. A vingança obtida corresponde agora à degradação do castigo recebido. Todos foram presos, porém o capitão Bentão (líder político da vila) que viaja no início da narrativa deixando Arorobá conduzir o massacre, retorna a sua terra e aos antigos costumes.

Novamente todos estavam amedrontados com a resistência do coronelismo e com a possível volta do único filho ainda vivo de Fibrônio, que escapou da morte e estava reunindo jagunços para vingar a traição que fizeram a seu pai.

Percebe-se, assim um erro (Bremond, p. 128), uma tarefa cumprida ao contrário quando as ações chefiadas por Arorobá restringem seu poder induzindo-o

a desvantagens futuras. A violência trouxe consequências, a presunção tende aqui à humilhação.

Na obrigação de limpar a honra da família, o agredido usa dos mesmos meios agressivos para fazer justiça. Na perspectiva do órfão, a liquidação do agressor reforça o compromisso de creditar uma dívida causando outro prejuízo: outras mortes. A vingança, que consiste não mais em liquidar a vítima mas, em infringir ao agressor o equivalente ao prejuízo causado constitui uma tendência ao castigo. “Era preciso abafar e silenciar o terrível morticínio. Desta forma triunfava feroz o feudalismo sertanejo dos coronéis arrogantes do sertão. Era o regime social da sujeição e da humilhação” (Lima, 2002, p. 138).

O castigo marca o fim da narrativa, quando o narrador escolhe determinar os sacrifícios e a queda de suas personagens. O bando do secretário Arorobá foi preso, retornando o poder às mãos do capitão Bentão. Este, sem ter adversários políticos, impõe-se calando a todos acerca do morticínio. Com a notícia da tentativa de vingança; o filho de Fibrônio arma um plano para impedi-lo, atocaiando-o no caminho obrigando-o a retornar ao nordeste. A exaustividade do campo narrável traz à tona, consequências de todos os atos dos sujeitos que compõem a tessitura combinando condutas humanas, imaginação e um encadeamento organizado de ações que são indispensáveis na estrutura do romance.

Esse modelo estruturante da linguagem para comunicar-nos fatos integrantes do jogo ficcional, dá à literatura um estado particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. “Ela tem a linguagem como ponto de partida e de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível” (Todorov, 1976, p.54). Seu papel não é o de somente transmitir informações através da narração mas, o de mostrá-las.

Há os elementos que estão num nível mais elevado dos códigos narráveis, auxiliando na organização do discurso romanesco: a abordagem ideológica e comportamental das personagens, que estão sendo analisadas nesta tese.

2 – FUNÇÕES DAS PERSONAGENS

A finalidade da arte é dar corpo à essência secreta das coisas, não uma simples cópia sem aparência.

Aristóteles

Como vimos no capítulo anterior, *Chão das Carabinas* inicia-se com um conflito entre membros de grupos rivais. Estes membros correspondem a tipos distintos de personagens que têm por função representar e ilustrar variadas unidades de narrativa. Essas unidades são apreendidas numa perspectiva funcional, observando a composição e o acabamento da obra. Essa estrutura dá a essa obra o caráter de romance-tragédia, uma nova forma narrativa realista que nasceu a partir do protótipo da tragédia grega. *Chão das Carabinas* representa a tensão trágica e épica do sofrimento e do infortúnio de seus personagens, desencadeado em sucessivas catástrofes. Assim, o romance em questão é uma obra que pode ser classificada como romance-tragédia. Nesse sentido, Ivanov fez também algumas observações:

“Na Odisseia a tensão trágica que até então era o elemento básico da poesia épica alcançou sua exaustão e a partir de então houve um lento declínio do herói épico em geral. A forma do romance, por outro lado se desenvolveu numa direção contrária. Na modernidade evoluiu com um poder e impacto ainda maior, tornando-se mais diversificado e compreensível até finalmente na sua urgência de adquirir as características da grande arte [a forma do romance] capaz de transmitir a pura tragédia” (Ivanov, 2007, p. 311).

Surge, contudo, uma renovação, uma nova idealização de romance mais abrangente do cotidiano quando aliado às tragédias provocadas pelo próprio homem. O romance mouraniano, na concepção de romance-tragédia, realiza uma fenomenologia do niilismo, tão presente na obra de Dostoiévski⁷. Por isso, as

⁷ Na ficção romanesca dostoiévskiana, o tema do niilismo está presente de tal maneira que constitui talvez o mais importante material onde se apresenta o cenário filosófico completo de modalidades alternativas de manifestação do niilismo ainda presentes no homem contemporâneo neste início de século XXI. Uma crítica ao capitalismo nascente na paisagem dos centros urbanos ajuda Dostoiévski

emoções de terror e compaixão estão condicionadas pela experiência da morte que é a expressão máxima do niilismo. A obra ao ficcionalizar o conflito permanente entre o homem e o mundo, faz uma crítica àqueles que vivem alheios aos problemas constantes da realidade, entregues passivamente às determinações sociais. Outra forma niilista no romance é o rompimento com os valores morais ao reproduzir a presença constante de ações destrutivas negativas no seio social.

A partir desses conceitos, a história narratizada oscila entre o natural e o sobrenatural, tema estudado, por Todorov. Segundo o teórico,

“o fantástico exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados.” (Todorov, 1976, p. 152)

Com efeito, em *Chão das Carabinas*, o leitor⁸ se vê enredado numa situação diante da qual também ele é convidado a interagir. Ele se vê diante de uma narrativa em que convivem imagens nebulosas do imaginário com a realidade mais cotidiana e banal, pois é possível observar que o dia-a-dia dialoga com abordagens identificadas com o absurdo, com o fantástico e com o surrealismo.

Através da noção de absurdo⁹ pode-se afirmar que os personagens agiam ironicamente demonstrando falsidade acerca de suas proposições. Estabeleciam acordos para ludibriar o inimigo, e seus planos se concretizavam. A ação dos grupos

a circunscrever o campo social dos “humilhados e ofendidos” no qual a meditação sobre o mal e o niilismo adquire sentido.

⁸ A obra literária é condicionada pela relação dialógica entre literatura e leitor, o que acarreta, necessariamente, em processo de interação entre os mesmos, cujo grau de perenidade depende dos referenciais estético-ideológicos que os configuram, isto é, em face da natureza dialógica dessa relação, a obra literária só permanece em evidência enquanto puder interagir com o receptor, sendo o parâmetro de aceitação desse o horizonte de expectativas, composto pelo sistema de referências que resulta do conhecimento prévio que o leitor possui do gênero, da forma, da temática das obras já conhecidas/lidas, e da oposição entre as linguagens poética e pragmática.

⁹ Teve origem na Grécia antiga com os filósofos eleatas. O mais famoso discípulo de Parâmedes, Zenão de Eléia (século V a.C), já introduzia o absurdo aparente como princípio de raciocínio filosófico, ao provar matematicamente a impossibilidade do movimento, que seria uma ilusão dos sentidos. Diógenes Laércio identificou em Zenão o criador da dialética, isto é, da lógica entendida como redução ao absurdo.

inimigos parece, muitas vezes, destituída de significação, pois está condicionada a uma potência invisível e imprevisível: a noção de fracasso diante da passividade.

O fantástico, tal como se define no século XIX, seria resultante de um conflito entre o mundo da plausibilidade, próprio das formas realistas e o maravilhoso. Todorov definiu-o como uma hesitação entre o estranho, onde fatos aparentemente sobrenaturais recebem uma explicação racional e o maravilhoso, em que o sobrenatural é tomado como norma.

Às vezes fantástico, outras absurdo, o fato é que, *Chão das Carabinas* perpassa pelo real e pelo imaginário motivando situações muitas vezes incompreensíveis aos olhos do leitor.

Uma intriga bem elaborada, por exemplo, provém do processo integrativo dessas funções em que a sequência e a dinâmica da ação orientam o enredo para certos modos de desenlace. No romance em exame, a ruptura do acordo conduziu as ações para o assassinato da família de Fibrônio Cavalcante.

Vladimir Propp trata das personagens enumerando funções que cada um assume na construção do enredo. São elas que dão relevância às ações, e que marcam a relação da obra com o contexto sociocultural da época, como ocorreu no romance em epígrafe.

“Para cada função dar-se-á uma breve descrição de sua essência, introdução de signos permitirá comparar de modo esquemático a construção dos contos. Os exemplos estão dispostos com a definição, da mesma forma que os grupos se relacionam com a definição, da mesma forma que as espécies com o gênero...Todas as funções se englobam...” (Propp, 2006, p. 26).

Após a definição do elemento que prenuncia o confronto: a luta pelo poder é necessário distinguir dois objetos de estudo: os autores das ações e as próprias ações como tais. Os atributos das personagens são grandezas variáveis neste romance, proporcionando visualizar qualidades externas em suas particularidades. Pouco a pouco, o corpo da história vai metamorfoseando-se influenciado pelas ações das personagens produzidas pelo narrador.

Antes de determinar as funções das personagens em *Chão das Carabinas*, destacar-se-ão duas funções que se agrupam, segundo determinadas

esferas. Essas esferas, representadas aqui pelas personagens que realizam ações, apresentam-se assim:

2.1 A esfera da ação do malfeitor

Na obra em tela, compreende o dano causado ao inimigo. Nesse sentido, é o personagem Arorobá que assume completamente essa função ao levar à morte os Cavalcante Albuquerque.

Arorobá ocupa várias esferas de ação. O homem covarde e maldoso que quer vingar-se usando as próprias mãos, escoltado por jagunços. Como mentor, arquiteta a perseguição e, finalmente, consegue aniquilar aqueles que lhe ameaçavam.

Começa pedindo clemência a Bentão que estava no cargo de representante da Vila. Ele procede assim para reparar a humilhação que lhe fora imposta anteriormente. Bentão, na posição de auxiliar involuntário (a contragosto, deixa claro que não quer saber de briga, mesmo tendo conchavos com Fibrônio) afasta-se da vila por motivos políticos, deixando o caminho livre a Arorobá. Este arregimenta uma legião de capangas para auxiliá-lo.

Para se chegar ao objetivo central, são inseridos alguns personagens no decorrer da história: Capitão Bentão é afastado, no início do relato, abrindo caminho para que os outros personagens pudessem tramocar a grande violência que ocorrer-se-á mais tarde, no decorrer do enredo.

O Coronel Sansão, pai de Bentão, por ser o representante do filho, propõe uma trégua tentando persuadir Fibrônio a não atacar o bando inimigo, por enquanto. Essa providência assume um significado indicial. Ela valida toda a simulação da violência que estava em andamento e que ocorrerá posteriormente, cujo andamento narrativo pode ser assim esquematizado:

- A negra Milota usa seus encantos para atrair um fugitivo ao leito da morte através do ninho do amor. Sua feminilidade e poder de sedução é bastante explorado pelo narrador ao demonstrar em quão tamanha armadilha os homens “cheios de artimanhas” poder-se-iam cair.

- O feiticeiro da vila, o velho Alexandre, utiliza seu conhecimento nas artes do demo para ajudar o bando do Arorobá a encontrar o inimigo e, no final, é o delator de todo o mal que acontece na vila. O sertanejo, apesar da descrença no progresso político e social, deposita seus últimos pedidos de salvação nas mãos de charlatões que, com poder de persuasão, adquire a confiança de um povo esquecido e analfabeto, denunciando que ali vigora a lei do mais esperto.

- Os diversos jagunços, cada qual descrito minuciosamente desde o nome até atributos físicos, tornam possível que se cumpra a função específica do falso-herói, aquele que busca a destruição, que pretendia aniquilar os Cavalcante Albuquerque.

Assim, pode-se perceber que a esfera da ação do malfeitor “compreende o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói, e a perseguição” (Propp, 2006, p. 77). O rol de personagens citados acima submete-se a auxiliar o malfeitor em troca de proteção e intenções materiais.

2.2 A esfera da ação do agredido

Fibrônio Albuquerque cai ingenuamente nas armadilhas de seu inimigo. Sabe-se desde o início da narrativa que Fibrônio era um foragido. Cometeu diversos crimes e estava usando nome falso. Através de conchavos, torna-se representante do governo enviado à vila do Peixe provocando o bando que detinha o comando local. O narrador apresenta suas facetas num capítulo dedicado a demonstrar quão difícil seria esse duelo entre dois lados que se apresentavam fortes. Alguns foram seus defensores, entre eles merecem destaque:

- Noratão representa o homem bom que foi procurado para se converter em jagunço. Este personagem foge dos padrões do homem do sertão, impedindo que a violência adentre sua casa.

- Jagunço Benjamim, descrito como um homem com problemas mentais, e que deve favores a Fibrônio;

- Cláudio Cavalcante, filho mais velho de Fibrônio, também jurado de morte que sobrevive e se refugia em outro estado;

- A esposa de Fibrônio, que somente após a aniquilação de quase toda a família, demonstra altivez para provar a bondade do marido;
- O juiz que se instala na vila após o morticínio para apurar e julgar os acusados.
- Chica do Rosário é a rezadeira que representa a devoção de um povo mesmo rodeado de escuridão e mortes. Esta reverencia Nossa Senhora, pede perdão e solução para os problemas que assolam a vila. É a visão da minoria que ainda tem fé na força divina e acredita num amanhã sem violência.

Essas personagens auxiliares na resolução de tarefas difíceis compreendem a esfera do agredido: “preparando o deslocamento do herói, o salvamento durante a perseguição e a transfiguração do herói” (Propp, 2006, p. 77). Estes defensores são como recompensa ao agredido que é eliminado, ajudam na mudança de ação do malfeitor e nas vontades das demais personagens.

Dessa forma, há neste romance, personagens que representam duas esferas. Suas funções ajudam a criar a coerência entre as partes envolvidas na ação: os agressores e os agredidos, sendo que estas são muito relevantes na composição temática da obra. Com ênfase nas funções das personagens, enumeram-se na ordem dos acontecimentos:

2.3 Um dos membros faz juras de vingança

Logo no início da narrativa, é apresentado o jagunço Benjamim “acompanhado de seu fiel cachorrão negro de olhos bugalhudos que atendia pelo nome de Satanás” (Lima, 2002, p. 17). Este jagunço com nome de gente bondosa e acolhedora é uma criatura um tanto misteriosa, capaz de matar, mas também de tratar com gratidão os amigos. Levou uma vida de sofrimento, como homem do sertão abrutado pelas mazelas do destino, tornara-se frio, talvez por sofrer de problemas mentais, por isso faria qualquer coisa para defender o amigo Major Fibrônio que o acolheu em situação difícil. Satanás, seu cão, o acompanha nas crueldades ajudando seu dono a cumprir planos escabrosos.

“O cachorrão, percebendo o dono em luta, abocanhou o fundo da calça do secretário, cravou, lá nele, os dentes afiados na carne macia da popa e segurou firme como se fossem as ventas de um boi” (Lima, 2002, p. 17/18).

Este animal representa as forças malignas que estimulam Benjamim em seus atos cruéis. Satanás está penetrado no mundo infernal, protegendo o seu dono que o instiga a fazer o mal. Este animal lembra o cão Cérbero¹⁰ que na mitologia também é o defensor do seu mundo, aquele que ameaça a todos, detentor de múltiplas cabeças que lhe dava a vantagem de observar diversos espaços ao mesmo tempo. Seu nome, Cérbero, vem da palavra *Kroboros*, que significa *comedor de carne*. Cérbero comia as pessoas. A princípio era acolhedor e dócil para que as pessoas entrassem no submundo; depois, com sua voracidade não as deixavam voltar.

A representação infernal do mito, presentifica-se nesta narrativa, conferindo ao jagunço Benjamim um enorme sentido de maldade, tanto é que este faz juras de morte ao Secretário Municipal Arorobá, prenunciando uma tragédia.

2.4 Um dos membros se afasta da trama impondo uma proibição

O afastamento do capitão Bentão, esteio moral da vila, ocorre logo nos primeiros capítulos, deslocando-se para a capital para resolver problemas políticos. Essa é uma forma habitual nos romances, segundo Propp, em que o distanciamento de certos personagens facilita as ações negativas de outros, que tendem à violência. Sem sua presença, o outro sujeito, aqui representado por Arorobá, põe em ação seus planos.

¹⁰ Na mitologia grega, Cérbero ou Cerberus (em grego, Κέρβερος – Kerberos = "demónio do poço") era um monstruoso cão de múltiplas cabeças e cobras ao redor do pescoço que guardava a entrada do Hades, o reino subterrâneo dos mortos, deixando as almas entrarem, mas jamais saírem e despedaçando os mortais que por lá se aventurassem.

“Amanhã saio de madrugada com minha tropa, para Corumbá, vou tomar providência junto às autoridades na capital. Vê se não faça besteira na minha ausência. Nada de violência, pois violência gera violência! E, batendo a mão no ombro do secretário, acrescentou: - Compreendeu?” (Lima, 2002, p. 21).

A proibição está aqui representada sob a forma de um conselho: não fazer besteiras na sua ausência. Houve o afastamento e o interdito preparando o campo narrativo para as adversidades.

Bentão também é descrito como um sujeito com características maléficas, possuindo um cão miúdo, de orelhas pontudas, chifres e patas bifurcadas, preso em uma garrafa. Segundo a linha de interpretação de Chevalier¹¹ esse tipo de apreço a objetos demoníacos representa uma proteção e inspiração interior, aqui visto com maior clareza pela atmosfera violenta que permeia todo o cenário do romance.

2.5 A proibição é transgredida

A forma de transgressão ocorre quando um membro não executa uma ordem, desviando normas impostas “*a priori*”, o que causa alguma reviravolta na tessitura do romance imprimindo-lhe mais profundidade. Arorobá propõe destruir uma família que se encontra feliz e despreparada a possíveis ataques. A parte contraposta é denominada de “o inimigo” aqui representada pela família de Fibrônio Cavalcante; aquela que vai receber um dano profundo.

“O secretário Arorobá, com a ausência do mandatado e munido nas intenções criminosas com o subpromotor Gustavo Bananeira, não perdeu tempo; botou em ação o plano sinistro para eliminar a família Cavalcante Albuquerque” (Lima, 2002, p. 38).

Penetra-se agora na ação não executada que corresponde na ruptura do acordo em permanecer no estado de ordem: proibido de agredir. “A transgressão corresponde à forma de interdito” (Propp, 2006, p.28), constitui um elemento par,

¹¹ Dicionário de símbolos, p. 329

necessita da ação I (proibição para matar) e da ação II (o desacordo) para existir e conectar a intenção de assassinar com o prejuízo causado.

2.6 Um agente tenta ludibriar a vítima

Antes de tudo, o agressor e seu bando assumem feições traiçoeiras: os jagunços disfarçam estar abandonando a profissão, o inimigo propõe uma trégua, mulheres maliciosas fingem-se amantes fiéis. “O agressor assume feições alheias” (Propp, 2006, p. 30), por meio da persuasão, um sujeito oferece sua amizade propondo que abaixem as armas e permaneçam em harmonia.

“Mande seus homens armados deixarem a vila, que os meus farão o mesmo. Dou-lhe a minha palavra de honra!... Ninguém vai te fazer mal, meu cumpadre velho...” (Lima, 2002, p. 39/59).

Estavam prontos para atacar a vítima desarmada, pois o caminho estava seguro, sem contratempos. Há aqui uma vontade manifestada indicando que algo vai ocorrer, pois faz parte do código vigente naquela sociedade. A ação maléfica deixa de ser potencial para ser real.

O malfeitor age por meio da fraude e da coação enquanto a vítima muda de posição. Ele encontra o caminho a atuar.

2.7 A vítima se deixa enganar

A vítima deixa-se persuadir em tudo pelo agressor, ajudando assim, involuntariamente o seu inimigo, isto é, cede aos apelos de paz, abrindo a porta de seu casa, confiante de que não seria atacado.

“Estou de acordo coronel Sansão, porque sou homem de paz”... Meu cumpadre, ninguém vai te matar, sou eu mesmo, seu cumpadre, que vou fazer o serviço”(Lima, 2002, p. 40 e 60)

A proposta enganosa e a aceitação correspondente tomam uma forma particular no pacto ardiloso. Nestas circunstâncias o poder é obtido à força e o

inimigo se aproveita que a vítima está indefesa e a mata. Este elemento pode ser definido, segundo Propp ¹², como desgraça prévia.

As ações violentas revelam a mutilação que atinge a esfera social no mundo contemporâneo; um mundo constituído por círculos fechados em que a maioria vive premida em espaços desfavoráveis à realização plena da humanidade do homem.

2.8 Um membro da família sofre um dano ou prejuízo

Aqui, essa função torna-se extremamente importante, porque é ela que dá movimento ao romance. A ação de atacar primeiro um membro da família é parte preparatória da intriga, quando o nó desse dano está ligado ao objetivo final, que é matar o patriarca.

“O filho do major Fibrônio, delegado de polícia da vila, Cláudio Cavalcante, o mais corajoso de todos, saiu à rua para verificar o tiroteio, foi alvejado de raspão no braço; correu de volta para a sua casa, e recebeu outro tiro na virilha, em riba dos quibas, do próprio companheiro Zenóbio Ramos, já de tramoia com os criminosos, alegando engano” (Lima, 2002, p. 55).

Inflingir danos corporais à um parente representa “roubar” um bem da vítima, assim como é saqueada sua mercearia causando dor e tristeza. Atacar as pessoas queridas do inimigo provoca neste uma dor maior, visto como sucesso pelo malfeitor que se vê ainda mais instigado pela sede de vingança.

Esse tipo de atitude é reflexo da desumanidade do homem que aparece governado por forças desumanizantes alienadoras e geradoras do medo e da angústia, que levam o homem a uma existência confusa e sem perspectivas.

Todos esses procedimentos constituem manifestação da lógica da verossimilhança, pois a ação danosa já constituía uma probabilidade naquele

¹² Propp, p. 31

cenário de violência; o que confirma a lógica da estrutura do discurso da narrativa nesta obra.

2.9 A vítima é vencida pelos inimigos

Fibrônio se esconde em sua casa e apela para orações, sabendo que não tem como se defender, pois todos os jagunços bandearam-se para o lado do secretário Arorobá. Seguindo seu rastro, os assassinos o encontram e o eliminam por considerarem-no uma ameaça.

Ao ser vítima do disfarce e do ataque, o coronel Fibrônio se torna um personagem fundamental na elaboração estrutural do texto, conferindo-lhe o aparato formal necessário para manter o fio paradoxal da intriga, que se faz por meio do jogo de forças opostas.

Esse jogo de ações antitéticas é que causa a expectativa no processo do desenrolar dos fatos, que se desenvolveram do equilíbrio para o desequilíbrio de modo a desencadear o suspense da narrativa.

2.10 A família da vítima é exterminada, restando somente o primogênito

Todos os membros da família deveriam ser exterminados para que não sobrasse ninguém que desse continuidade às intrigas na vila.

“O secretário Arorobá pegou a sua carabina de boca amarela e caminhou na frente dos seus cacundeiros para matar o segundo filho do defunto major, o coletor Rafael Cavalcante, também os sobrinhos do morto, Adolfo e Henrique” (Lima, 2002, p. 73).

O primogênito de Fibrônio, Cláudio Cavalcante, consegue fugir para Porto Nacional, obtendo lá proteção dos representantes políticos. Posteriormente, isso desencadear-se-á num processo de vingança compilando o desfecho do romance.

Cláudio refugia-se e trama a sua volta com outros jagunços para vingar a morte de seu pai.

Essa ação “é o resultado de um fracasso na realização da tarefa”¹³ (o filho mais velho de Cavalcante consegue fugir da emboscada). Essa situação apresenta-se como uma narração, cujo Arorobá é visto como o malfeitor.

2.11 Demais membros que compõem o romance demonstram resignação acerca dos acontecimentos

Personagens que não concordam com atitudes violentas criam um momento de paz, fazendo alusão aos antigos costumes do povo como as rezas e histórias populares. Com isso, o autor ironiza as atitudes geradoras de maldade, fazendo com que a arte se contraponha ao sistema decadente vivenciado pela sociedade.

Primeiro, tem-se o personagem Noratão, que não se entrega às ameaças de se tornar jagunço, indo morar com a família na Ilha do Bananal; lugar em que encontraria paz. Posteriormente, a rezadeira Chica do Rosário, pratica seus rituais implorando a Deus dias de trégua.

Segundo Propp, esses indícios realistas refletem o modo de viver das personagens que apresentam suas carências e necessidades. Neste romance, há o desejo de lutar pela igualdade e os direitos humanos, seguido de um ato cruel: a morte de Fibrônio e seus filhos.

2.12 O inimigo é castigado

O castigo dos malfeitores do morticínio se dá com a prisão dos participantes do crime, pois alguns jagunços do bando fugiram. O mandante Arorobá

¹³ Propp, 2006, p. 59

também é punido, reestabelecendo dias de descanso aos moradores da Vila do Peixe.

“Considerando que os fatos marcados na denúncia foram confirmados exuberantemente, ao longo dos autos, além do morticínio, que por si só basta para arrepiar os cabelos de quantos lerem esta decisão, ainda se não contentaram os assassinos, e ao tempo em que davam cabo às vidas dos infelizes, iam-lhes carregando tudo quanto possuíam em mercadorias de comércio, objetos de uso, como se não ficassem muitas vidas ainda necessitadas daqueles meios de manutenção. As confissões dos acusados não dicam a desejar em matéria probatória. Assim sendo, julgo procedente a denúncia, para pronunciar, como efetivamente pronuncio, os acusados: Gustavo Bananeira e Arorobá Vaz Rodela, como mandantes dos assassinatos do major Fibrônio Cavalcante Albuquerque, Rafael, Adolfo e Henrique Cavalcante...” (Lima, 2002, p. 109).

Os condenados pagariam pelos crimes, porém, o coronelismo continuaria abatendo a todos através dos mandos de Bentão que, retornando à Vila após uma viagem para tomar providências acerca da tocaia inicial feita contra Arorobá; dá continuidade ao seu “trabalho” de capitão local, impondo ordens e causando medo nos moradores. “Em geral, são castigados apenas o malfeitor”¹⁴ que paga por todos os seus crimes excluindo do castigo às personagens sem muita expressão. Em Chão das Carabinas, Arorobá e Bananeira são presos, porém, Bentão retorna à vila do Peixe para dar continuidade ao ciclo de maldades.

2.13 O retorno de um membro da família para vingar-se

Cláudio Cavalcante refugiado após o ataque, tenta retornar à vila para vingar a morte de sua família. Traído por um jagunço que leva a informação aos inimigos, Cláudio consegue fugir novamente prometendo um dia retornar.

Era mais uma vez o espírito feudal que imperava naquele lugar, isto alude ao fato de que é muito difícil mudar as regras reguladoras de uma sociedade, neste sentido a arte instiga à necessidade profunda de mudança no seio social. “Desta

¹⁴ Propp, 2006, p. 60

forma triunfava feroz o feudalismo sertanejo dos coronéis arrogantes do sertão. Era o regime social da sujeição e da humilhação” (Lima, 2002, p. 138).

A expectativa deste personagem, retornando para vingar-se, dá novo ânimo ao romance, mesmo próximo do seu desenlace. É a reflexão acerca da morte retorna novamente. É como se Cláudio “recebesse nova aparência”¹⁵, maltrapilho e circulando entre os jagunços que contrata, demonstra ter poderes de tramar um ataque para destruir os assassinos da família. Essa transfiguração logo é desmascarada, mas, o desejo de vingança permanece em seu pensamento.

Dentro do contexto narrativo de *Chão das Carabinas* – coronéis, peões e boiadas – o valor simbólico da morte e da potência metafórica da própria palavra sugere a inevitabilidade do destino humano, aponta para um fim injusto, visto pelos personagens como a única maneira de lavar a honra e marcar território. Essa imagem como resolução de todos os conflitos é a visão dos jagunços, do homem hostil determinado a vencer, fazendo uso de mecanismos brutais. Obter o domínio de uma sociedade, metaforicamente, exprime a morte para estes jagunços; ela ronda, está presente em expressões e atos.

O homem, na visão mouraniana, não tem medo do desconhecido. Mergulha num mar interior de emoções que se revelam ao exterior enfrentando todas as adversidades; até mesmo a morte, como uma viagem inexorável a que todos serão condenados. Os perigos enfrentados pelos jagunços como a escuridão, a mata, as tocaias e os seres mágicos, que serão tratados posteriormente, é a visão que se projeta para um desconhecido; uma viagem sem volta.

¹⁵ Propp, 2006, p. 59

3 – O DISCURSO: SUJEITO, TEMPO E ESPAÇO.

Contando história, os homens articulam suas experiências do tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado de suas ações reais. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a consciência das coisas humanas que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros.

Paul Ricoeur

A leitura da obra *Chão das Carabinas*, de Moura Lima, põe em evidência uma experiência extraordinária: desvelar um tempo em que coronéis imperavam determinando a situação que se manifesta tanto na análise da produção da escrita, quanto na sua recepção pelo leitor. Esses fatores encaminham o narrador a uma busca intensa, levando-o a um embarque cheio de emoções, decorrentes de experiências que trazem à tona cicatrizes profundas, seja pelas características da temática, das cenas expostas com violência, seja pela pluralidade de personagens que dão vida às páginas do romance.

Naquele espaço físico desenvolveu-se uma sociedade agressiva; mas, ao contrário de um sentimento de repúdio, por parte do leitor, nasce uma necessidade de compreensão das ações daquele povo destemido que povoava as margens do rio Tocantins. O homem se apresenta como um animal que luta pela sobrevivência.

Com todos os registros da história, geografia e cultura de um povo, o literato vai tecendo o romance, narrando de maneira poética os conflitos ocorridos na vila do Peixe. A partir daí, o campo da realidade dá lugar à ficção; o território que inspirou o autor torna-se o espaço literário. Nesse lugar, encontra-se um sujeito onisciente que apresenta uma sequência de fatos e desdobramentos que compõem o tecido romanesco.

O romance, por retratar o cenário contemporâneo de nossa sociedade, tornou-se uma forma literária muito aceita por um grande número de leitores. Talvez porque consegue criar um cenário relativamente extenso propício à análise das ações humanas em âmbito maior. Ele é, assim, uma resposta a esse desafio. Sua

experiência ficcional é de grande alcance, Sua forma é elástica e permite complicações ou simplificações enormes, porque seus recursos estruturais são imensamente variados e ricos. O autor em exame serviu-se dessa elasticidade na composição de seu texto.

O narrador, em algumas ocasiões, dá voz à personagens que demonstram sentimento de compaixão. Esse sentimento provém dos acontecimentos brutais que ocorreram na Vila, cujos moradores estavam ameaçados: uma família fora massacrada e os assassinos continuavam ali prontos para novos massacres. Surgem vozes narrativas que participam das ações narradas, demonstrando suas angústias, medos, apontando erros e vislumbrando soluções.

Ao ficcionalizar aspectos fundamentais que afetam a vida em sociedade como a maldade, a traição e a morte, o autor lida com nossas emoções profundas, compondo um cenário propício à análise da intensa experiência humana daquele povo. Ao fazer considerações dessa natureza, o autor está trabalhando a construção da experiência virtual, completamente formada e inteiramente expressiva de algo mais fundamental que supera as mazelas rotineiras, fazendo deste, algo que represente o sentimento humano a natureza da vida humana em si.

A presença da morte é percebida logo na primeira cena, quando promessas são feitas, inclinando-se à atmosfera de violência que se instaurava naquele espaço. Evidencia-se o predomínio desse caráter violento que norteia todo o processo de escrita num deslocamento constante, que assusta e seduz. Esse conluio que se estabelece entre o jagunço e a morte é o reflexo do coronelismo, processo social dominante naquela espacialidade.

“O velho jagunço Benjamim, capengando de uma perna, acompanhado de seu fiel cachorrão negro de olhos bugalhados, que atendia pelo nome de Satanás, entrou na rua do Conselho, desconfiado...Daí a pouco surgiu o secretário Arorobá, o jagunço, de um salto, caiu-lhe em cima, agarrando-o pela ponta da camisa, sacou o longo punhal língua-de-peba e vociferou brabo: - Vou te sangrar, cabra covarde duma figa, como um porco!” (Lima, 2002, p. 17).

O tratamento dessa temática permite decifrar as senhas ocultas no interior da narrativa, além de reconhecer as vozes que preenchem esse jogo

conflituoso, percebendo suas cores (das alturas resbalou a lua cheia, tingindo a pradaria de uma cor prateada), odores (cheiro de morte e carniça dos corpos) e sons (um canto agourento e fúnebre... Crá crá crá-tchum da boiúna) que fazem com que as trilhas do romance sejam percebidas e compreendidas.

3.1 O olhar da narrativa

No cenário da ficção, a figura do narrador é entendida como categoria textual à qual cabe a tarefa de enunciar o discurso. Determina os pontos de vista, articula a narração, relewa ou esconde determinadas ações; enfim, é a voz que comanda a narrativa.

A percepção do narrador em *Chão das Carabinas* é privilegiada pela visualidade. Com isso, percebe-se que este enunciador se relaciona e controla o campo perceptivo. É a partir de seu olho que o leitor acompanha os eventos narrados. Esta visão onisciente (visão por detrás)¹⁶, que sabe tudo sobre as personagens, controla, acompanha e dirige todas as ações.

“Em lugar de situar-se no interior de um personagem, o autor pode tentar distanciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior, para ver os seus gestos e ouvir simplesmente as suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica” (Pouillon, 1974, p. 62).

Nessa visão, o narrador é heterodiegético¹⁷, ou seja, relata uma história da qual não participa e, portanto, não integra o universo da narrativa.

No exemplo a seguir, é possível observar o modo como o narrador descreve os personagens Fibrônio e Bentão:

¹⁶ Segundo Jean Pouillon, p. 62

¹⁷ Segundo, Gérard Genette

“O coronel José Gomes de Lima e Sá saiu corrido dos fundões do Nordeste, para não morrer, a conselho do padre Cícero, depois de ser incriminado com o coronel José Rodrigues Lima, chefe político de Piranhas...como mandante da morte de um grande da terra... troca seu nome para Fibrônio Cavalcante Albuquerque, tendo sido bem recebido pelos principais chefes políticos de Goiás... Passaram a nutrir um profundo ódio de morte contra o adventício, o grande soba, que, todo abusadão, mandava e desmandava...”¹⁸ Do capitão Bentão diziam, à boca pequena, que ele possuía um cão miúdo, de orelhas pontudas, chifres e patas bifurcadas, preso na garrafa, que ia lhe dando a sua riqueza e as mulatinhas da vila, para o seu prazer... Tinha lá os seus conchavos com o treteiro do cramulhão, isso era verdade. Agora, quanto às mulatinhas, era mesmo no agrado, um pedaço de chita aqui, outro acolá, e as bichinhas eram fumadas na maior safadeza. O resultado era o horror de filhos adotivos. Já o major Fibrônio Cavalcante era abusado, pegava era na marra, e o povo ficava com raiva dos seus atos de fulejo e deitava a falação. Mas os dois eram farinha do mesmo saco, um queimava pra riba, e o outro por baixo, como fogo de monturo!” (LIMA, 2002, pp. 35/36).

Aqui temos as descrições psicológicas demonstrando o estado de espírito, os pensamentos e a história de vida dessas personagens, por meio da qual podemos perceber como agiam e o que tramavam. O narrador tem total conhecimento do fio condutor da história e descreve cada ato, revelando o lado negativo das personagens violentas, que impunham medo aos outros.

Em determinadas situações, o narrador dá voz às personagens introduzindo o discurso direto e dando-lhes a capacidade de percepção; muda o ponto de vista. “O romancista afrouxa e aperta o cinto deles”¹⁹, manipulando às vezes as peças do jogo. Um exemplo disso é quando a personagem Chica do Rosário toma a voz e faz um relato em primeira pessoa, estabelecendo um contato direto com o leitor.

“Virgem da luz, socorrei-nos, o cão está solto na vila! O sangue rega a terra, há choro de órfãos e viúvas! A traição e a perversidade são a cantilena das mentes criminosas”.... Por que tanta maldade, Virgem Santíssima?” (LIMA, 2002, p. 85)

Às vezes, o discurso provém da interioridade das personagens dando colorido e variedade às situações narradas, manifestando seus sentimento e experiência. Mas, logo o narrador volta ao processo onisciente que abandona a

¹⁸ Lima, p. 25

¹⁹ Forster, p. 103

intimidade das personagens e impõe sua visão novamente. “A piedosa rezadeira findou o seu desabafo espiritual. Lá fora rompiam, pelo firmamento, os clarões do amanhecer que sinalizavam uma aurora de eternidade” (Lima, 2002, p. 89).

Percebe-se que o extermínio, até então questionado por Chica, é declarado posteriormente pelo narrador sucintamente.

3.2 O tempo

A relação entre o passado e o presente liga o que aconteceu na vila à dicção narradora, projetando uma história ocorrida num tempo atual, respeitando os caracteres do tempo sem dissolvê-los num passado inatingível.

“... é nesse momento que eu volto a ligar-me ao que fui, é neste momento que projeto realizar mais tarde uma determinada ação, que permanece, aliás, como ação projetada, pois, justamente, será apenas mais tarde que, uma vez realizada, me será dado em um novo presente...” (Pouillon, 1974, p. 114).

Chão das Carabinas é uma história ocorrida em 1936 e portanto, transposta para o campo ficcional no pretérito, tornando possível apresentar a ação como um espetáculo que não se distancia do tempo do leitor.

A segunda relação está entre o presente e o futuro. Indiscutivelmente, ao descrever o presente, o narrador passa a sensação de previsibilidade intuindo o desfecho das ações. Percebe-se esse caso no final do capítulo V quando se diz que “esse compromisso foi o grande e último erro de sua vida, pois não passava de uma cruel traição, arquitetada pelos inimigos, os grandes da terra (Lima, 2002, p. 44). Pode-se intuir que seu futuro será a morte. O presente determina o passado e o futuro, visto sua reformulação, oscilação, previsão e conversões que envolvem o tecido do romance.

“Se não, minha gente, isso aqui, a essas alturas, já era uma tapera. Um fogo morto. E é bom não esquecermos, o Claudio Cavalcante foi embora, graças a Deus, com a jagunçada, mas jurou, de pés juntos, que um dia volta aqui, para vingar a morte do pai, do irmão e dos sobrinhos!” (LIMA, 2002, p. 121).

A análise temporal deste trecho consiste em observar a mudança de posição de tempos da história. O agora e o antes estão representados por dois segmentos (isso aqui já era uma tapera) e (foi embora, mas jurou voltar aqui). Nota-se a ligação entre o presente e o passado e também do passado com o futuro.

O jagunço tem suas raízes na violência, na pobreza, no abandono; e seu passado transborda em ações negativas no presente. O tempo deve ser captado do interior do personagem, pois o tempo da narrativa que está sendo tratado definirá o relacionamento com o passado e o futuro; sejam eles quais forem. Porém, em *Chão das Carabinas*, o narrador não se atém na análise psicológica das personagens, “faz ver a sua maneira o mundo em que eles vivem, as ações por eles empreendidas; é contar a história sem precisar deter-se para analisá-la” (Pouillon, 1974, p. 128). Nessa dupla impressão, as vidas assumem com facilidade o aspecto de um destino.

Neste romance, pode-se ver também um exemplo da impossibilidade de separar o que teria podido ser diferente daquilo que era inevitável. A atmosfera de vingança e acusações só poderia acabar em desgraças. O povo enclausura-se em suas casas para rezar, aceitando o destino da família jurada de morte e o seu próprio destino: ter alguém dominando suas vidas, mesmo sofrendo com essa situação. Este exemplo demonstra a imposição de um grupo (os grandes da vila) e a impotência do outro lado; porém, compreendendo e sofrendo com seu destino. Isso prova que os acontecimentos não se encadeiam mecanicamente, exigindo pelo contrário, que as personagens manifestem seus sentimentos e julgamentos.

Fibrônio Cavalcante e capitão Bentão nada podem contra um passado que não lhes pertence em sentido próprio; mas, por outro lado, a força desse passado deriva mesmo da maneira com que eles o assumem; vem dos juízos que sobre eles são feitos hoje; embora Fibrônio não se dá conta, Bentão é um falso amigo e inveja sua posição na vila, e no fundo, Bentão sabia que se afastando dali, abria caminho para Arorobá matá-lo, sem incriminá-lo.

3.3 O espaço

Em *Chão das Carabinas*, Moura Lima constrói o espaço literário detalhando o uso da linguagem local, as questões geográficas, éticas e científicas. O pesquisador russo, Mikhail Bakhtin, trabalha a categoria do “espaço” representando duas posturas diferenciadas, que também evidenciam posições epistemológicas importantes na geografia. Nessa polaridade, Bakhtin aponta de um lado, a análise dos personagens nos seus respectivos espaços de ação (estéticos e vividos) tratando da temática individualista; e de outro lado, trata das transformações da unidade artística através da configuração estética do tempo e do espaço na obra literária.

Para Bakhtin, a temática do “espaço” parte do princípio da dissociação entre autor e personagem.

“(...) o autor e o herói não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social. A prática mais corrente consiste em extrair um material biográfico de uma obra e, inversamente, explicar uma obra pela biografia, contentando-se com uma coincidência entre fatos pertencentes respectivamente à vida do herói e à do autor. Opera-se com o auxílio de trechos que pretendem ter um sentido e, com isso, esquecesse completamente o todo do herói e o todo do autor, o que faz que se escamoteie o essencial: a forma da relação com o acontecimento, a forma como este é vivido no todo constituído pela vida e o mundo... Como ver-se-á mais adiante é impossível qualquer correspondência teoricamente fundamentada entre o herói e um autor, pois a relação é de natureza diferente” (BAKHTIN, 1993, p. 29 e 30).

Considerando essas reflexões, observa-se que a obra tem uma espacialidade complexa que influi, de alguma maneira, no acabamento da personagem. É o narrador que as descreve comentando seus comportamentos, atitudes e interesses, por meio de uma dialética que estabelece um contraponto entre suas virtudes e defeitos. Acompanhando os gestos e as ações dos personagens, o narrador consegue fazê-las externar seus sentimentos e interesses espúrios. A percepção predominante, entretanto, é a do narrador. A focalização é externa e a distância dos fatos é longa. Nesse sentido, a consciência do autor é quem domina a narrativa, englobando a do personagem e seu mundo. Observando a distância e exteriormente o personagem, o autor dá o acabamento à obra de arte,

que é o romance. Constata-se, assim, a importância do tecido interno da narrativa para a construção do romance.

“O autor sabe e vê mais do que ele, não só na direção do olhar de seu herói, mas também em outras direções inacessíveis ao próprio herói; é esta precisamente a postura que um autor deve assumir a respeito de um herói” (BAKHTIN, 1993, p. 34).

Assim, percebe-se o distanciamento entre autor e personagens e propõem-se dois tipos de espaços: o vivido pelo autor e o estético, construído ficcionalmente. Tem-se em *Chão das Carabinas* um narrador onisciente como foi explanado anteriormente; e para Bakhtin, essa visão excessiva chama-se exotopia, ou seja, o fato de o narrador saber mais que o personagem.

“Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar este outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes do seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto –, o mundo ao qual ela dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação que podemos situar são acessíveis a mim e inacessíveis a ele... o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim” (BAKHTIN, 1993, p. 43).

O narrador que vive no mundo exterior da ficção enxerga os espaços vividos pelos personagens, cria-os, reinventa-os e os transforma. Já estes seres que compõem o romance conhecem daquilo que está em seu campo de visão: a vila, o rio Tocantins, a vegetação, o medo. Um jagunço analisando outros, terá a impressão de características exteriores, pois o aprofundamento pertence à visão do narrador.

A análise espacial do cenário em *Chão das Carabinas* pode ser vista de duas formas: uma que parte de dentro do personagem e é seu horizonte e outra de fora que o narrador constrói e que constitui o ambiente como um todo. Este narrador tece um mundo fictício através do material verbal, que serve de elo entre esses dois espaços.

A exotopia é essa separação entre dois sistemas espaciais. Os trechos abaixo que iniciam capítulos, falam das transformações da paisagem que se operam na Vila do Peixe, então norte de Goiás, ao passo que os acontecimentos ocorriam. Essas descrições estão associadas à expressividade das personagens e seu campo emocional.

“No outro dia, ao romper da aurora, o capitão Bentão botou a tropa de quarenta burros gemendo com o peso dos mantimentos e outras mercadorias, a caminho de Corumbá. Foi uma saída alegre, com o carrilhonar dos cencerros da tropa, que enchiam de sons metálicos o espaço e o sertão agreste... A tarde morria no horizonte de céu limpo, e pela extensa baixada do rio Canabrava reboava, ao longe, o som metálico dos chocalhos da tropa de João Zunega... A vila do Peixe, naquela manhã... amanheceu preguiçosa... A tarde fechou-se num céu cinzento de nuvens carregadas, prenunciando aguaceiro... A noite chegou num crepúsculo rubro de sangue...(LIMA, 2002, p. 36/63).

A mutabilidade da paisagem, seu aspecto cinzento produz um efeito de imagem que lembra os acontecimentos, as mortes, as tocaias. É uma composição elaborada, influenciando na correlação dos efeitos que se estabelecem entre a natureza e os seres ficcionais que integram o contexto da obra.

Além da escolha de substantivos, o narrador beneficia-se de elementos poéticos como o ritmo e o movimento das questões naturais que serão tratadas no próximo capítulo.

Há também o espaço vazio que se instaura quando um personagem está em um plano diferente dos demais, criando uma incomunicabilidade entre ambos. É o caso de Noratão que sofre com a seca, com a falta de recursos, com o esquecimento político; mas não se rende aos coronéis, impondo seu caráter de homem correto e honesto. Os demais não acreditam em suas palavras, nem mesmo o próprio leitor que o destaca como um “quase herói” e apaziguador dos conflitos no desenrolar da narrativa.

Tanto o espaço interno quanto o externo são importantes neste romance em razão de seu caráter metafórico carregado de sentimento, em que a descrição da paisagem concorre para aprimorar esse fator ficcional de grande importância para a narrativa.

Os sons da natureza também exteriorizam os sentimentos das personagens, produzindo um conjunto de imagens e musicalidade de modo a relacionar o homem a seu espaço habitado.

“O dia amanheceu com o barulho agourento das aves ribeirinhas... cães rosnaram pra banda da gruta... A cobra grande deu uma rabanada violenta e o banzeiro subiu, barulhos de terras caídas se fizeram ouvir... (LIMA, 2002, p. 71 e 94).

Aqui, tem-se a construção de projeções materiais-ideais como elemento característico do romance que apresenta a natureza correlacionada com o indivíduo no seu habitat característico. Nesta descrição a paisagem aparece adjetivada num sentido negativo, querendo mostrar todas as desgraças que estavam por vir.

Diante de tanta tristeza e morte, os moradores da vila almejam viver num espaço diferente com peixes em abundância, dias ensolarados, noites com lua cheia; e a emotividade do homem se projeta no material, querendo romper com o local onde nasceu. Mas, no fundo não é a paisagem que quer mudar, mas sim o interior do outro, do jagunço que tem sede de vingança.

“Ao longe, no vasto cerradão, o verde era intenso e na mata ribeirinha, a acauã desatava o canto lúgubre e agourento” (Lima, 2002, p. 138). Este último parágrafo do romance demonstra a situação dos moradores diante do espaço habitado. As mortes tinham cessado; porém, o coronelismo teimava em triunfar.

Por essa análise do cenário, pode-se perceber que o autor quer ir além da visão natural da paisagem ao mostrar nela a participação humana que passa pela construção das sensações das personagens; mesmo quando demonstram ter sentimentos destrutivos. A paisagem também aparece como representante do feudalismo sertanejo, o abrutamento do homem (jagunços) e o regime de sujeição e humilhação que passavam os moradores da Vila.

4 – UM OLHAR POÉTICO: OS ESPAÇOS E OS SERES MÁGICOS

Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, demoradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges

Como se tem visto, as personagens constituem, por sua inserção sociocultural, o eixo fundamental de uma narrativa. Assim, passa-se a examinar a poetização do cenário por elas habitado, bem como o colorido específico de suas ações. A prosa mouraniana inclina-se a uma invisível corrente rítmica e como afirma Otavio Paz:

“o pensamento, na medida em que é linguagem, sofre o mesmo fascínio. Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias, e a marcha intelectual em fluir de imagens” (Paz, 1982, p. 42).

O narrador procura narrar situações com clareza e, mesmo aparentemente não se importando com o ritmo. Sua linguagem manifesta-se exteriorizando os devaneios das personagens. Neste sentido, as frases não são uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pela lei do ritmo e da produção de visões.

4.1 Os espaços

As paisagens do interior traduzem sentimentos e sensações, assim como uma pintura ou um monumento que exprimem muito mais do que as cores ou

feições, traduzem a sensibilidade do artista e sua visão acerca daquele objeto. O filósofo francês Gaston Bachelard vai lidar, justamente, com a ideia da imaginação como mediadora da experiência humana em relação ao espaço e fazer deste algo tributário da cultura, tomando imagens poéticas como ponto de partida de sua discussão.

Em *Chão das Carabinas*, a imagem marcante é a violência, decorrente da busca pelo domínio da estrutura social. Mas, mesmo neste cenário hostil, a beleza da natureza emerge significativamente exteriorizando esse fluxo de imagens que estão guardadas no imaginário, ou seja, demonstrando a forma que os jagunços inventaram para falar de si mesmos e de suas participações no mundo.

A sensação que a morte está rondando as personagens é envolta de percepções que podem ser detectadas a partir de algumas passagens como por exemplo: “o conduziria ao inferno pelas portas do paraíso”, “a mulher fogosa o deixou satisfeito”. Essas expressões de contentamento interior da personagem são diretamente construídas por um processo que parte do exterior, do acomodamento da personagem no espaço em que se insere, ou seja, é o espaço do seu entorno que funciona como porta de entrada para o espaço ficcional. A relação entre o externo e o interno que é explicada por Bakhtin, quando trata da exterioridade do espaço físico:

“Entre a minha percepção interna – de onde procede a minha visão vazia – e a minha imagem externa, é absolutamente necessário introduzir, tal como um filtro transparente, o filtro da reação emotivo-volitiva (...). É a visão que obterei através desse filtro interno de outra alma, reduzida à categoria de instrumento, que dará vida à minha exterioridade e a fará participar do mundo plástico-pictural” (Bakhtin, 1993, p. 50).

Como esta visão Bakhtiniana acerca do espaço físico fora explicitada anteriormente, agora adentrar-se-á o campo dos espaços poéticos, segundo Bachelard, num processo que vai penetrando num mundo que conduz as personagens por um fio, transportando-as ao espaço do seu desejo mais íntimo.

Aqui, nota-se a presença de imagens poéticas ao revelar os espaços, muitas vezes oníricos que se tornam lugares cheios de desgraças e medos em decorrência da ganância e do mau uso do poder, pois há ali o desejo de dominar o

outro, dominar o medo, a si mesmo e, outros “espaços” que foram reproduzidos pelo autor no romance.

Ao explorar esse campo de imagens poéticas em determinados trechos, o narrador penetra também, no domínio interior dos seres que habitam o romance, interpretando e descobrindo as projeções e limites do campo que cerca os refúgios e abrigos que constituem o real e o imaginário; conduzindo o leitor aos devaneios mais profundos do ser humano.

A habitação ou o lugar que guarda os tesouros da vida em sua complexidade são associados às lembranças do mundo exterior protegidas pelo mundo interior, “*o não eu que protege o eu*” (Bachelard, 1990, p. 24). Revelam-se através de cada personagem, seus medos e seus refúgios, seus pensamentos mais íntimos que estão protegidos das barbáries que ocorrem na vila, influenciando profundamente suas vidas.

Fibrônio Cavalcante, assim como os demais jurados de morte, abriga-se em sua casa em busca de segurança; mas também, procura abrigo nas palavras do inimigo que lhe propõe um acordo. Julgam ser poderosos e isso lhes proporciona um sentimento de tranquilidade, segurança. Para a análise de toda essa ambientação, vale destacar alguns elementos da topoanálise proposta por Gaston Bachelard. A casa (p.24) é o canto do mundo do homem, o seu primeiro universo, o espaço que lhe dá ilusões de estabilidade. Ela abriga, protege, abraça e acalma. É nela que o homem busca o equilíbrio e agasalha-se das diversidades da vida. Para uns, a casa pode ser o próximo, ele mesmo, a vila, o rio, ou até o imaginário. Essa esfera invisível que protege contra a morte e as desgraças que permeiam o local estão envoltas por uma atmosfera sombria, quando não se sabia o que iria acontecer nem os olhos visualizavam o perigo, quase sempre muito presente nos tumultos da existência.

A proteção dos agressores eram suas carabinas. Essas armas de fogo permitiam-lhes a sensação de segurança, de quietude, aconchego. Já os jurados de morte buscavam refúgio na palavra enganadora do seu assassino e seu subconsciente. Desse modo, estava repousando numa morada menos acolhedora. “A noite fechou-se, e das alturas resbalou a lua cheia, tingindo a pradaria de uma cor prateada” (Lima, 2002, p. 42).

A noite habita a lua cheia que ilumina a terra afastando a escuridão e permitindo-lhe o brilho das estrelas. “As estrelas do céu vêm habitar a terra. As

casas dos homens formam constelações na terra.” E pela luz da lua o ser humano se sente vigiado. “É um olho aberto para a noite” (Bachelard, 1989, p. 51). É sua casa, seu porto seguro que transmite paz.

A lua cheia representa um olho todo aberto, atento, astuto; porém, por iluminar e abranger muitos lugares, sua vigilância não é tão penetrante assim. Não poderia guardar a tudo e a todos. Os agentes, de noite, sentem-se comedidos tanto pelo terror como pela coragem de atacar sem serem surpreendidos. As hordas preferiam atacar em instantes menos iluminados, quando a vigilância contraposta estava menos atenta e suas “casas” estavam desprotegidas. “Lá fora, a noite era suave. As estrelas cintilavam nas alturas sobre a vila do Peixe que, de tão sossegada e solitária, parecia um campo-santo esquecido” (Lima, 2002, p. 99).

O universo conspira neste trecho para que, dentro da casa e também dentro do peito dos moradores, a tranquilidade e a proteção que a noite revela parem soberanas fazendo esquecer os massacres que estão acontecendo. Há um momento de devaneio que, segundo Bachelard, leva nossas lembranças mais pessoais a habitar o universo que se transmuta metaforicamente em nossa casa. Porém, nesta “não-casa”, que está fora do eu, ordenam-se as contradições. Muita coisa pode estar encoberta pelas impressões: é o desconhecido, o medo do que possa vir a acontecer. A vila parece um campo-santo esquecido, mas a realidade traz à tona um cenário de morte e desgraças.

Muitas estrelas hipnotizam a nossa sensibilidade assumindo um compromisso unitário de iluminar a escuridão. Mas, não se pode esquecer que cada uma, mesmo pertencendo a uma constelação, configura-se solitariamente no espaço sideral tal qual o homem na terra.

Os jagunços não podiam confiar uns nos outros o que muitas vezes lhes trazia sofrimento.

“O fugitivo entrou apressado, para o ninho do amor, com a morte rondando por perto, mal sabia que aquela mulher ancuda e de lábios carnudos, uma brasa na cama, o conduziria ao inferno pelas portas do paraíso” (Lima, 2002, p. 91).

Outro elemento estrutural de grande significado na composição deste romance é o ninho que se torna o espaço do amor. Este ninho que o fugitivo adentra é “o ninho bem quente em que os apaixonados se prometem” (Bachelard, 1989, p. 106) e que a confiança jamais é abalada. Há neste devaneio a segurança de estar num lugar protegido contra traições e emboscadas que estavam acontecendo na vila do peixe. No entanto, este ninho é traído por uma figura feminina como o pássaro é traído pelo homem quando rouba seus ovos e destrói sua morada.

A imagem de ninho está associada a algo simples, tranquilo, que se reproduz nas moradas humildes que constituíam o vilarejo sublimando nas personagens a vontade de voltar para casa, de poder sair da linha de fogo e regressar à sua tapera; que mesmo frágil, servia de escudo. Para Bachelard, o ninho nunca é novo, é um lugar natural onde se sonha com o retorno, como o pássaro volta com algo no bico para terminá-lo. Assim, são as casas de adobos e palhas no romance de Moura Lima que pelo signo do regresso, permitem às pessoas a tranquilidade e a paz, no seu ninho simples e aquecido. Isso se manifesta na vontade dos personagens de que os tempos de “criança” voltem a reinar num chão que naquele momento imperavam as carabinas. Os romances transmitem esse sentimento agradável. Esse ninho que jamais era visto como traiçoeiro.

A negra Milota faz uso da sedução para atrair Henrique à morte. Prepara-o um falso ninho, proporcionando-lhe prazer e tranquilidade enquanto ele adormece, é eliminado pelo inimigo que o aguarda ansioso do lado de fora.

“Por dentro das casas de adobos e dos tugúrios pobres, penetrava o cheiro nauseabundo, como se fosse o bafo macabro da morte.”²⁰ Essa casa, como o destino de muitos da vila, não protegia totalmente seus moradores das maldades que vinham do lado de fora, mas dava a falsa impressão que do seu interior tudo se amenizava; a morte não entrava, somente o seu bafo. O medo imperava no lugar e suas “casas internas” eram feitas de adobos e tugúrios, fracas e instáveis que mal acolhiam a esperança e a coragem.

Uma casa frágil gera medo e insegurança e o homem sentia-se como esta habitação que não possui subterfúgios resistentes para vencer o pavor de ser atacado a qualquer momento. Tudo era instável, qualquer um poderia ser surpreendido por um tiro de carabina e conhecer outra morada.

²⁰ Lima, p. 99 quando descreve o massacre na vila do Peixe.

“Pelas frestas das janelas e portas, os olhos assustados da reduzida população fitavam as trevas e se benziam apavorados” (Lima, 2002, p. 101). O homem que vela dentro de sua casa pode ser associado ao olho da casa, e, quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância (Bachelard, 1989, p. 50). Os olhos são como vaga-lumes que iluminam de dentro para fora, levando esperança à noite pelas frestas das janelas. Para Bachelard, a lâmpada é o signo de uma grande espera. A luz que não se apaga, a esperança de que o amanhã traga uma trégua entre os inimigos e tudo volte a ser como antes.

Mulheres que rogam pelas almas e pela paz com suas “velas internas” acesas incandescendo seus corações é a esperança que nunca falece. A velha Chica do Rosário mantinha sua luz firme, tentando se apegar à crença e pedindo assistência divina.

“Ao romper das barras, ao luzir da estrela d’Alva, com o coração batendo de alegria, Noratão e a família, montada nos cavalos, ganhavam a estrada, de rota batida pra fazenda na Ilha do Bananal... para trás deixavam a triste e pobre vila fantasma do peixe, que ia se escolhendo...” (LIMA, 2002, p. 124).

Sair, libertar-se de um lugar, deixá-lo para trás e remeter-se a espaços tão sonhados é como um molusco que abandona sua concha, sugerindo devaneios de refúgio. É o habitar outra “concha”, esquecer do sofrimento (lugar pequeno) e repousar o pensamento em outros espaços (amplitude). Assim, como Noratão, que vivia cercado de miséria e tentações contrapôs-se às investidas de se tornar matador libertando-se de medos e assumindo suas convicções. Este personagem é o avesso de todos que compõem a trágica história, causando admiração por ser o diferencial numa terra em que não se acreditava em atitudes nobres e sinceras.

A concha é tratada por Gaston como algo exteriorizado. O ser sai do pequeno para o grande espaço, expõe o que está guardado, liberta-se aos poucos, em “aspiral”, como o formato das conchas, fugindo dos perigos para encontrar outro lugar seguro.

Chão das Carabinas habita seres (personagens) que estão em guerra para tornar-se o dono do espaço, mandar e ter o poder nas mãos. Essa gana pelo poder os leva a exteriorizar seus sentimentos, primordialmente a maldade e se

perdem no mundo, não retornando ao seu interior. Este interior-exterior é o verdadeiro espaço e não tem limites para defini-los, porém, os dois são íntimos. Alguns dos personagens jogam com essas duas possibilidades de habitar-se internamente e exteriormente, ora com seus medos e desejos, e em outras abandonam a razão; ou como diz Bachelard, “o espaço íntimo perde toda a sua clareza. O espaço exterior perde o seu vazio. O vazio, essa matéria da possibilidade de ser!” (Bachelard, 1989, p. 221). O espaço criado pela imaginação é vivido, sentido, saboreado em toda sua plenitude, como se existisse um equilíbrio imagético entre o perceptível e o palpável.

4. 2 Os seres mágicos

O romance mouraniano traz, em sua essência, a construção do fazer poético, a representação da identidade cultural que evoca seres imaginários cultuados por um povo. Buscar entender a natureza de um símbolo ou do simbólico é bastante complexo. Muitos são os estudos que apontam tentativas de conceituação ao longo das civilizações. Na sabedoria hindu, um símbolo é entendido como a arte de pensar em imagens, perdida pelo homem civilizado. No entendimento de Goethe, o símbolo particular representa o geral não como um sonho nem como uma sombra, mas como viva e momentânea revelação do inescrutável.

Os seres mágicos atuam como reflexo da imaginação do sertanejo que vive nas barrancas do rio Tocantins. Presentificam-se no cotidiano do povo e sua crença faz com que se sintam protegidos do mal. A descrição poética da boiúna e do saci, ambos pertencentes do folclore regional, promove a relação do homem em desacordo com o real, visto seu abrutamento; mas, em consonância com o imaginário.

Dentre várias interpretações acerca do mito envolvendo a serpente, é salutar a de Esculápio, pertencente à mitologia grega que a tem como símbolo da cura da peste que abatia Roma.

“Os médicos da cidade sagrada de Asclépio mandaram uma das serpentes, símbolo do próprio deus, que operava curas incríveis em seu santuário grego. Quando a nau chegou ao porto romano, o réptil lançou-se à água e dirigiu-se para a Ilha Tiberina. De imediato, os romanos consagraram a ilha a Esculápio e construíram-lhe um santuário, onde se operavam curas segundo os médicos. Com a presença da serpente, a peste de Roma, ao que parece, mudou-se de cidade...” (BRANDÃO, 1993, p. 118).

A representatividade da serpente, ser envolvente e protetor é vista em *Chão das Carabinas* com uma tonicidade mágica. É protetora dos pescadores e moradores da vila; porém, quando resolve ir embora leva consigo a bonança e a fartura.

No decorrer do sangrento confronto, o narrador dá voz a um menino, chamado de mágico por se comunicar com a boiúna, cobra grande que habita o rio Tocantins. Esta cobra onipresente que assusta a todos domina as profundezas das águas, estabelecendo a quantidade de alimento que será oportuno à população.

“Logo no breu da noite fechada, apontou no meio do rio a cabeça reluzente de bronze da boiúna, com dois olhos de fogo, farolando as trevas. Era o êxito da linguagem do menino, comunicando-se com a boiúna, a guardiã do rio Tocantins” (LIMA, 2002, p. 67).

Bachelard refere-se à cobra como um réptil que produz uma imagem complexa, a imaginação que se funde em vários veios. Trazendo a vida e a morte, sendo maleável e dura, imóvel e rápida, calma e agressiva; assemelhando-se assim à própria imagem do ser humano. Ainda de acordo,²¹ a serpente, tão inerte na representação figurada em pintura ou em escultura é, portanto, em primeiro lugar, uma imagem literária pura. Ela necessita da discursividade desta imagem para que se atualizem todas as suas contradições para que se mobilizem todos os símbolos ancestrais.

A boiúna de *Chão das Carabinas* representa o homem numa visão abrutada da vida, alimentando-se da morte para gerar mais vida. Destruir para progredir. O jagunço precisa demarcar seus espaços, provar que o domínio de tudo está em suas mãos, ou melhor, na carabina que o acompanha.

²¹ Bachelard, p. 205

A serpente desafia, seduz, amedronta e encanta. Leva sempre o homem aos extremos de matar ou endeusar num “frenesi” intenso entre o sagrado ou sobrenatural e o profano, corriqueiro, mundano. Maria Caninana, irmã de Norato, segundo a lenda da cobra Norato²², representa um desses extremos. É o símbolo do mal, da opressão, do medo, enquanto Honorato é a imagem do bem, do homem bom.

Pode-se pensar também na serpente como um símbolo transcendente; um mediador entre dois modos de vida: o mundo das águas e das terras, o mundo dos igapós, o mundo das profundezas das águas e da aridez dos desertos. Em meio a tantas outras, encontra-se a serpente representada como símbolo terapêutico de Esculápio, deus romano da medicina. Há também as serpentes entrelaçadas da Índia antiga, na Grécia as encontra no bastão do deus Hermes; representando a sexualidade, a fertilidade, o mensageiro audaz que penetra mundos subterrâneos, ou ainda nas palavras de Vitor Hugo: “A serpente está dentro do Homem, é o intestino. Ela tenta, trai e pune.”

Na narrativa encontra-se esses extremos, essas “serpentes” que representam o bem e o mal. Arorobá com sua ganância e pensamentos vingativos se assemelha à Maria Caninana; e Noratão, com Norato, o homem de bom coração incapaz de compactuar com os crimes que estavam sendo arquitetados.

Os olhos da serpente são como faróis a iluminar. A luz brilha em todas as culturas como transcendência, sinal de saber, manifestação da beleza. A luz no fundo do rio Tocantins é uma hipnótica e releva o oculto velado das coisas. É uma espécie de olho brilhante do encantamento. É um ser das trevas que brilha num momento de um acaso. O paradoxo “luz e trevas” é o reflexo dos acontecimentos; o duelo entre o bem e o mal, duas serpentes sintetizando o pensamento mouraniano: os poderosos vencem, porém sua maldade recai contra eles próprios.

Outra expressividade folclórica presente no romance é a do Saci. Menino travesso. Sua história se enlaça com a dos jagunços, dando uma tonicidade mágica à vida sofrida do sertão, tão cheia de adversidades.

²² Pesquisado em Cobra Norato e outros poemas, de Raul Bopp.

“A cultura é também uma força, enquanto uma prática plena de significados. Ela demarca diferenças porque estas são produzidas no interior destas práticas de significações” (GOHN, 2008, p. 35).

Por isso, as lendas regionais possuem inúmeros significados para o sertanejo que vive diariamente envolto desses ditos folclóricos. No ambiente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, ligada a valores de sua história. A cultura está mergulhada num local em que predomina a imaginação.

Conforme Bachelard²³, a imaginação formal tem necessidade da ideia de composição e a imaginação material, tem necessidade da ideia de combinação. Dessa maneira, compondo e combinando aspectos do cotidiano desse povo que vive às margens do rio Tocantins, observa-se uma gama de expressividade folclórica, quando se alia naturalmente a imaginação e a composição.

A história do saci adentra o romance numa roda de prosa, envolvendo o personagem Vitalino Tropeiro que consegue capturar o negrinho pernetá e propõe um pacto com o mesmo.

“O tropeiro entendeu que chegava o momento de acertar as contas com o pé-de-pato e, esporeando o burro, correu no rumo do redemoinho, atirou o laço com firmeza, e lá veio o saci ajoujado. Vitalino puxou com força, o diabrete pinoteava e não tinha como escapular, pois o cordão bento de São Francisco o detinha; na destreza de vaqueiro, desceu do burro e tratou logo de tirar o barrete vermelho e o cachimbo do moleque traquina... encha meu alforje de pepita de ouro, que eu deixo vancê ir embora!” (LIMA, 2002, p. 45).

Desde esse instante do pacto, o saci passou a ser o protetor de Vitalino em suas viagens. A promessa é a principal maneira de se obter a proteção dos santos e neste caso, o menino mágico tornou-se uma figura de devoção.

A convivência com o sobrenatural é um dos traços comuns no romance, reflexo de uma espécie de aceitação de dois mundos entrelaçados no cotidiano (material e simbólico). Cruzamento do visível com o invisível, a lenda do saci é uma leitura contemplativa da paisagem, dentro do qual o homem se vê incluído. O imaginário se faz presente incorporando-se à vida dos jagunços. Os faróis que

²³ Bachelard, 1998

iluminam o rio escondido sob a pele da boiuna, a natureza que prega peças sob a forma do negrinho redemoinho. O mundo passa a ver o não visto.

Os jagunços pressentem o mal, veem as almas dos inimigos que partiram; dialogam com o sobrenatural.

CONCLUSÃO

Esta dissertação procurou mostrar tudo o que Moura Lima produziu tecendo o universo ficcional; mediante análise e interpretação que permitisse fazer com que a densidade narrativa e poética oportunizasse a percepção, valorização e, principalmente, fosse fruída pelos antigos e novos leitores da obra do romancista.

Na esteira dessas ponderações, esta pesquisa traduz o empenho para que se possa conhecer melhor uma obra que ainda não foi devidamente valorizada pelos meios literários acadêmicos. A abordagem da narrativa e sua íntima conexão com imagens poéticas elucidam uma rica multiplicidade de sentidos que poder-se-ão ser descobertos a partir da pesquisa proposta.

É salutar destacar o envolvimento das personagens na intriga que rege todo o romance; e como gladiadores, favorecem a composição de um cenário hostil, perigoso, com representatividade que engloba os tipos nordestinos, vivendo diante da lei de Deus e fazendo justiça com as próprias mãos. Na medida em que a narrativa permite outras análises, vai-se observando outros componentes precisos como o pacto, sua ruptura e a vingança; que elucidam sua semelhança com os romances regionalistas tratados nesta dissertação.

As ações dos agentes que compõem a trama foram minuciosamente retratadas, ressaltando os malfeitores e os agredidos. Os que clamam por salvação diante do Senhor e outros diante do Diabo; os que agem conforme seus instintos, enquanto há os que denunciam sua ingenuidade. As personagens foram vistas como peças de um jogo que vão encaixando-se à medida que os deslocamentos dos piões apresentam novas ações e a particular multiplicidade interpretativa que cada um comporta.

No tocante à liricidade explorada no romance, um olhar cuidadoso sobre essas passagens em *Chão das Carabinas* permitiu visualizar a poetização de cenários partindo da focalização onírica e devaneante, que se instauram com forte presença lírica a envolver os episódios que se fundem nessa prosa romanesca.

Para finalizar, abordou-se o discurso, seus desdobramentos que evidenciam o tempo e o espaço fundindo-se no eixo que rege toda a narrativa. O passado ficou marcado por uma história que se transporta para um presente

ficcional podendo ser intuído seu futuro. O narrador posiciona-se num tempo atual relatando fatos já ocorridos abrindo brechas para que o leitor intua o desfecho das personagens. Já no campo espacial, pode ser visto sob duas perspectivas: a interna (das personagens) e a externa (do narrador). Elas compreendem o cenário que compõe o romance mouraniano. Uma investe no plano psicológico como as personagens pensam e agem; a outra se preocupa em descrever os rios, a vegetação, a vila em sua totalidade. Sob a ótica da onisciência narratória, os espaços não foram explorados aleatoriamente; uma vez que a própria natureza descreve metaforicamente os sentimentos de um povo excluído.

Tendo em vista o exposto, acredita-se na pertinência do trabalho em pauta no sentido de contribuir para o aprofundamento dos estudos acerca desses pressupostos. Além disso, espera-se que a pesquisa contribua para que haja um maior interesse nos meios acadêmicos brasileiros; sobretudo os literários, pelos estudos dos elementos composicionais, conflitos e presença poética nos romances de escritores que ainda não brilharam no campo nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÁSICA

MOURA LIMA. **Chão das Carabinas**. Gurupi: Gráfica e Editora Cometa, 2002.

CRÍTICAS e COMPLEMENTARES

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A Água e os Sonhos**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994

BOPP, Raul. **Cobra Norato e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis: Vozes, 1993

BREMOND, Claude. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.

CHEVALIER E GHEERBRANT, Jean e Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meuer. 3 Ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política: Impactos sobre o Associativismo do Terceiro Setor**. 2 Ed. São Paulo: Cortez, 2001.

IVANOV, Vjacheslav, Po Zvezdam, Borozdy i mezi, Moskva: Lisboa: Vega, 2007. Disponível na internet no endereço <http://www.ifcs.ufrj.br>

PALLOTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Sagary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PITA, António Pedro. **A árvore e o espelho. Elementos para a interpretação da Heterogeneidade neorealista**. In: Encontro Neo- Realismo. Reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloisa Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Mario Pontes. Petrópolis: Vozes, 1976.

VIANNA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil: história, organização e psicologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. (vol. 1).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)