

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ANDRIA DA SILVA OLIVEIRA

ÁGUA, FOGO, TERRA E AR: ELEMENTOS PRIMORDIAIS COMO  
ATMOSFERA NARRATIVA EM *LEVANTADO DO CHÃO* (JOSÉ SARAMAGO)  
E OS *FLAGELADOS DO VENTO LESTE* (MANUEL LOPES)

Tangará da Serra – MT

2023

ANDRIA DA SILVA OLIVEIRA

ÁGUA, FOGO, TERRA E AR: ELEMENTOS PRIMORDIAIS COMO  
ATMOSFERA NARRATIVA EM *LEVANTADO DO CHÃO* (JOSÉ SARAMAGO)  
E OS *FLAGELADOS DO VENTO LESTE* (MANUEL LOPES)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de concentração em Estudos Literários (Letras), sob a orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Tangará da Serra -MT  
2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

O48◆ OLIVEIRA, Andria da Silva.  
Água, Fogo, Terra e Ar: Elementos Primordiais como Atmosfera Narrativa em Levantado do Chão (José Saramago) e Os Flagelados do Vento Leste (Manuel Lopes) / Andria da Silva Oliveira - Tangará da Serra, 2023.  
180 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.  
Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Elementos Primordiais.. 2. José Saramago.. 3. Levantado do Chão.. 4. Manuel Lopes.. 5. Os Flagelados do Vento Leste.. I. Andria da Silva Oliveira. II. Água, Fogo, Terra e Ar: Elementos Primordiais como Atmosfera Narrativa em Levantado do Chão (José Saramago) e Os Flagelados do Vento Leste (Manuel Lopes).

CDU 81

TESE DE DOUTORADO: *ÁGUA, FOGO, TERRA E AR: ELEMENTOS PRIMORDIAIS COMO ATMOSFERA NARRATIVA EM LEVANTADO DO CHÃO* (JOSÉ SARAMAGO) E *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE* (MANUEL LOPES)

AUTORA: ANDRIA DA SILVA OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT  
(Orientador)

Professora Doutora Jane Fraga Tutikian  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
(Membro externo)

Professora Doutora Veridiana Valente Pinheiro Castro  
Universidade da Amazônia - UNAMA  
(Membro externo)

Professor Doutor Isaac Newton Almeida Ramos  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT  
(Membro Interno)

Professor Doutor Edson Flávio Santos  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT  
(Membro Interno)

Tese aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

## **DEDICATÓRIA**

Dedico infinitamente a

Meu pai, Francisco e a minha mãe, Maria de Lourdes. Substâncias de minha alma;  
Minhas irmãs Alandimá (Dima), Ângela (Anginha) e Andrea. Abrigos em qualquer das  
estações;

Meus cunhados Rones e Weliton. Essências de irmãos;  
Aos amores da minha vida: Isadora, Ruama, Abner e Aime;  
A Deus por ser (em mim) pelo todo e o tudo.

## AGRADECIMENTO

Todo texto exige de seu autor, por um lado, o esforço terrível de torná-lo compreensível ao leitor e, por outro, é continente de um aglomerado de ideias e concepções daquilo que borbulha dentro do escritor. Essa via de mão dupla nem sempre alcança seus objetivos, mas com certeza, fica infinitamente melhor com a colaboração das muitas pessoas que se empenham em transformar o dia a dia dessa tarefa em um processo sereno. Pelas atitudes, ações e favores ao texto que ora se apresenta, gostaria de agradecer a todos aqueles que, direta ou indiretamente, não mediram esforços para colaborar em sua realização. De modo especial agradeço:

\_\_ A minha família por me apoiarem nos momentos de dificuldade e inquietações. Pela paciência com minhas ausências nos almoços de feriados e nos encontros das férias... gratidão por me esperarem! Conseguimos, chegamos ao final!

\_\_ A tia Lindomar pelas orações e a Dinete pelo olhar cuidador para com os meus pais!

\_\_ Ao professor Agnaldo Rodrigues da Silva, que aceitou prontamente me orientar. Obrigada pela paciência e respeito com o meu tempo!

Minha dívida para com os diversos professores que me ajudaram direta ou indiretamente na elaboração do texto, não só na consecução do meu doutoramento, mas na formação tanto acadêmica quanto humana da minha pessoa. Meu imenso obrigada!

Aos amigos que fora da academia tornaram meus dias menos sofridos: seu Isaque, pelas singelas conversas ao portal nas tardes de domingos;

A Dinahmara pelo cuidado e abraço acolhedor nos momentos de muito cansaço e desânimo;

Ao professor Ricardo pelas leituras das primeiras linhas dessa escrita;

Aos meus colegas de trabalho da DRE/COFOR pelas palavras de incentivos!

De modo especial deixo um cumprimento aos membros que compuseram a banca de qualificação que aceitaram dialogar comigo sobre a

escrita desta tese e abrilhantarem o processo dela com suas opiniões e orientações.

Ao Departamento do PPGEL/UNEMAT pelo apoio em todos os momentos a que precisei recorrer a seus auxílios.

Deixo, finalmente, uma nota aos nomes não constantes dessa lista e que participaram de alguma forma da composição desta tese. Gratidão!

Temia meu regresso como temera minha partida; as duas coisas faziam parte do desconhecido e do inesperado. O que me fora familiar agora era desconhecido; o único que mudara era eu... Regressei com “nada” para ensinar de minha experiência. Através da compreensão da minha viagem, obtive a confiança para fazer as necessárias – e difíceis – separações de minhas antigas estruturas de vida... Regressei da viagem para começar outra.

(Gilgamesh)



## RESUMO

Esta tese de doutorado investiga os elementos primordiais nos romances *Levantado do Chão* (1999), de José Saramago e *Os Flagelados do Vento Leste* (1959), de Manuel Lopes, a fim de identificar a presença da água, da terra, do fogo e do ar, bem como suas influências sobre o caráter e conduta dos personagens. Esses elementos, nessas narrativas, são entendidos como substâncias primárias que transcendem a simples materialidade e se tornam uma espécie de ponte entre o ser e o mundo, ou seja, os quatro elementos fundamentais são apreendidos em suas intimidades simbólicas e concebidos na imaginação ativa de suas essências. Desse modo, o elemento terra é tomado como matéria dura que, pelo embate, ensina a permanecer. A água é analisada na sua substância inquieta e densa, muitas vezes violenta. O ar, elemento aéreo da liberdade, é discutido no desapego da matéria. O elemento fogo, por sua vez, é percebido nas duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Como referencial teórico, para elucidar as discussões, tomam-se os estudos de Gaston Bachelard (1988), (2001), (2008), (2018) e (2019), balizamento teórico necessário à compreensão da imaginação material desses elementos e a percepção de suas ações como possível atmosfera narrativa nos romances em estudo.

**Palavras-chave:** Elementos Primordiais. José Saramago. *Levantado do chão*. Manuel Lopes. *Os Flagelados do Vento Leste*.

## ABSTRACT

This doctoral thesis investigates the primordial elements in the novels *Lifted from the ground* (1999), by José Saramago and *The Scourges of the East Wind* (1959), by Manuel Lopes, to identify the presence of water, earth, fire, and air, as well as its influences on the character and conduct of the characters. These elements, in these narratives, are understood as primary substances that transcend simple materiality and become a kind of bridge between being and the world, that is, the four fundamental elements are apprehended in their symbolic intimacies and conceived in the active imagination of their essences. In this way, the earth element is taken as a hard matter that, through impact, teaches us to remain. Water is analyzed in its restless and dense, often violent substance. Air, the aerial element of freedom, is discussed in detachment from matter. The fire element, in turn, is perceived in two opposite valuations: good and evil. As a theoretical reference, to elucidate the discussions, the studies by Gaston Bachelard (1988), (2001), (2008), (2018) and (2019) are taken, theoretical guidance necessary to understand the material imagination of these elements and the perception of their actions as a possible narrative atmosphere in the novels under study.

**Keywords:** Primordial Elements. José Saramago. *Lifted from the ground*. Manuel Lopes. *The Scourges of the East Wind*.

## LISTA DE ABREVIATURAS

FVL..... *Flagelados do Vento Leste*

LC. .... *Levantado do Chão*

## SUMÁRIO

<b>1. ARGUMENTOS INICIAIS.....</b>	<b>13</b>
1.1 NOTAS SOBRE O GÊNERO ROMANCE.....	22
1.2 NARRATIVA NEORREALISTA.....	28
1.3 AMBIENTAÇÃO E ÂTMOSEFA NARRATIVA.....	33
2. PERCURSO DA IMAGEM POÉTICA.....	36
<b>2. OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE.....</b>	<b>43</b>
2.1 CABO VERDE E OS CLARIDOSOS.....	43
2.1.1 MANUEL LOPES E OS <i>FLAGELADOS DO VENTO LESTE</i> .....	50
2.1.2 O FIO CONDUTOR DA NARRATIVA.....	55
2.1.2 O TECIDO NARRATIVO.....	61
2.2 JOSÉ DA CRUZ: IMAGINAÇÃO MATERIAL DO FOGO.....	73
2.2.1 O VENTO E O ESMORECIDO FOGO JOSÉ DA CRUZ.....	81
2.2.2 ISÉ E AS TRÊS PEDRAS DO FOGAREIRO.....	88
2.3 LEANDRO DIANTE DA IMAGINAÇÃO MATERIAL DO AR E DO FOGO.....	96
<b>3. LEVANTADO DO CHÃO.....</b>	<b>102</b>
3. 1. JOSÉ SARAMAGO E <i>LEVANTADO DO CHÃO</i> .....	102
3.1.1 O FIO CONDUTOR DA NARRATIVA.....	108
3.1.2 O TECIDO NARRATIVO.....	113
3.2 DOMINGOS MAU-TEMPO: IMAGINAÇÃO MATERIAL DA ÁGUA.....	122
3.2.1 ÁGUA: PROFUNDIDADE QUE INTIMIDA.....	128
3.3 JOÃO MAU-TEMPO: IMAGINAÇÃO MATERIAL DA TERRA.....	133
3.3.1 A TERRA JOÃO E O MUNDO FAUSTINA.....	139
3.3.2 JOÃO E SEUS OLHOS AZUIS.....	147
3.3.3 JOÃO E OS DEVANEIOS DO REPOUSO.....	152
<b>4. À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>162</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>174</b>

## 1. ARGUMENTOS INICIAIS

Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã. Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é o movimento linguístico criador.

(Bachelard)

A tendência da mente é organizar o pensamento, mas esse processo não é linear nem contínuo. A mente é constantemente surpreendida, ela mesma, por lance de criação, por informações que, inesperadamente, estabelecem relações nunca, antes, imaginadas e instaura uma desordem no conhecimento dominado. O que a faz reorganizar-se em busca de uma nova ordem.

Mas falar em criação significa abordar o universo da mente em sua potencialidade de relacionar e de gerar informações. Significa situar-se em um espaço de comportamento que é comum tanto à arte quanto à ciência. Segundo Bastarzin (2006), as técnicas associativas concentradas em um diagrama científico identificam-se com aquelas que podem ser detectadas numa obra de arte.

Para a autora, toda a criação artística ou descoberta científica realiza-se pela conjugação da habilidade cognitiva e da sensibilidade. No entanto, nesta escrita acrescenta-se ainda, ao processo artístico, outros fatores a saber, a observação, a memória e a imaginação. É no entremeio destes e daqueles elementos que situam o combustível do novo, denominado de iluminação, luz interior... Não importa exatamente qual o termo.

O certo é que no lapso de tempo, numa fração de segundo, uma menor parcela de informação permite combinar, relacionar e integrar ideias que, apesar de na maioria das vezes existirem, encontram-se distantes uma das outras. Essa sensação de efemeridade nos interstícios da ciência e da arte coloca o indivíduo no jogo e nos riscos do fazer, do se perder e/ou se encontrar. Se por um lado uma resguarda, desvenda os mistérios, preveni

contra intervenções ilógicas, por outro, a peripécia na e pela língua desconstrói verdades, encoraja recomeços, torna ínfimo articulações absolutas.

A propósito, Barthes (1978) afirma que a mente humana quando liberta da tirania dos condicionamentos e esquemas pré-estabelecidos vaga num estado de liberdade que lhe abre espaço para descobrir analogias ocultas. Por meio de operações complexas, ela rearticula, decompõe e recompõe ideias que, em movimentos contínuos, possibilitam-lhe combinações ousadas, que podem culminar no imaginário. Ressalta-se que essas combinações que originam o imaginário, se distinguem da fantasia.

Para o estudioso Bloch, citado por Albornoz (2021), fantasia é um mero impulso da consciência mitológica, não disciplinada, que é um movimento da agitação que não se tornou tendência. A imaginação, como discutido em parágrafos anteriores, é a tendência disciplinada de uma consciência antecipadora e intencional que combina, relaciona e integra ideias. Nessa linha de pensamento, a fantasia, segundo o autor, aliena num conjunto de imagens exóticas nas quais se busca uma compensação de insatisfação vaga e difusa.

A imaginação tende a criar obras imaginárias e a construir um imaginário que seja uma alternativa a uma realidade que se julga insatisfatória. Insere a habilidade cognitiva, a sensibilidade, a observação e a memória num movimento do real e os impele para a realização do possível e asilado contido nesse real. Outros estudiosos que se aproximam desse entendimento de imaginação, serão mencionados nos demais capítulos desta pesquisa.

Porém, torna-se necessário esclarecer que a concepção norteadora da análise desta tese está amparada no entendimento de imaginação poética, não como imitação da realidade, mas como criadora de mundos, como forma de conhecimento em si mesma. Entendimento possível, segundo Bachelard, quando se estuda a imagem poética como evento de linguagem criadora, acontecimento objetivo que, liberto dos sentidos, deixa de ser simplesmente memória e favorece ao devaneio resultante da imaginação.

Nesse aspecto, ao reproduzir ou elaborar formas de comunicação, o indivíduo visa objetivos imediatos: conseguir alimento, conquistar território, perpetuar a própria espécie, mas a ação humana não se esgota aí, ao contrário, estende-se para as chamadas formas de expressão, que cumpre uma necessidade primária do homem.

Qual seja aquela que se realiza não simplesmente para saciar sua necessidade imediata, mas antes para converter em criação, que deve ser manifesta independentemente do tempo, do espaço ou da cultura em que está inserido. Como aduz Bastazin (2006), a criação é uma necessidade existencial, é produto e produtora da própria espécie.

Nesse sentido, pode ser considerada uma aura que sustenta fazeres humanos que, muitas vezes, não são explicados pela dualidade do certo ou errado. E nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado pelo leitor, diante do devaneio do artista. Há nesse encontro uma consciência de maravilhamento, perante o imaginário nascido do que antes era do autor, e agora também, do devaneio do leitor. Chega-se à impressão de que se toca a palavra nova, uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro.

É como se a imagem poética, em sua novidade, abrisse um porvir da linguagem; o leitor é liberado de suas preferências — essas preferências que transformam o gosto literário em hábito — e colocado pronto a abrigar imagens ofertadas pelo devaneio posto sobre a obra.

Dessa forma, a arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do material para o aparente, por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres e as emoções. Nela, se combinam elementos de vinculação à realidade natural ou social e elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração.

Essa combinação de elementos é que resulta na linguagem classificada por Barthes como literária, pois, para ele, apenas a literatura consegue promover a busca constante pelo “sabor”, “cor” pela forma das palavras, motivando as instâncias do desejo, o que, de certo modo, é encarado como uma prerrogativa utópica.

Nesse entendimento, discutir arte é lidar com conteúdo que dizem respeito ao mundo, à organização social de épocas distintas e, sobremaneira, às crises existenciais que acometem o homem no decorrer da existência. Antonio Candido em seu livro *Literatura e Sociedade* (2006), aduz que a obra de arte é social por ser da sua natureza, independente do grau de consciência dos artistas ou de seus receptores.

O artista age sob o impulso de sua necessidade interior e manifesta seu conteúdo de maneira particular, o que o crítico chama de “forma e conteúdo”: “os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma.” (ibid. p.40). Assim sendo, na medida em que o autor busca traços sociais para transpor em sua obra, acaba por apresentar particularidades de um tempo, mesmo que de maneira inconsciente.

Devido aos fatores sociais e existenciais estarem inevitavelmente impregnados na obra literária ou artística, ela produz sobre os indivíduos um efeito prático, que modifica sua conduta e sua concepção do mundo. Assim, a literatura passa a ser percebida como eficaz no processo humanizador do homem.

Acerca do sistema de humanização, Candido diz que “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção [...]” (2004, p. 177). Desse modo, a leitura do texto literário ultrapassa o simples gozo do prazer estético, indo muito além: “Ela não corrompe e nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (ibid. p. 176). Sobre isso, Compagnon ressalta que:

Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária proporciona. Seríamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, [...] (COMPAGNON, 1999, p. 35).

A citação esclarece que a literatura humaniza o homem, pois, este em contato com o texto literário torna-se capaz de refletir sobre si e sobre o outro, e compreender a complexidade do mundo. No entanto, ainda segundo Compagnon, esse modelo humanista do conhecimento literário trazia as concepções de mundo de grupos particulares, sendo usada também como uma moral social, ainda que provisoriamente, pois “a partir da metade do século XIX e da voga do artista maldito” (COMPAGNON, 1999, p.36), a literatura confirma um consenso, mas agora passa a assumir outro papel, o de também discordar da sociedade, apresentando aí sua função subversiva.



Na concepção de Candido, a literatura ajuda a formar o homem de forma diferenciada, na qual o imaginário faz parte e a instrução se dá na aproximação com a própria vida e com os impasses que nela se incluem. Isso se confirma nas palavras que seguem:

A literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras (CANDIDO, 1972, p.5).

De acordo com o crítico literário, através da ficção, o homem é instruído não para aceitar o mundo como se apresenta, mas a perceber suas falhas, suas necessidades, que são contadas através da mistura de ficção e realidade, o que vai fazer com que o sujeito passe a observar melhor sua própria realidade, tirando-o da posição de comodismo e levando-o ao questionamento.

Assim, para compreender o romance, objeto de estudos dessa escrita, como um gênero literário, é necessário, antecipado, refletir sobre as concepções de arte, que a literatura faz parte de um universo amplo e generalizado que é o mundo artístico.

Alfredo Bosi, em sua obra *Reflexões sobre a arte* (1995), considera-a como um conduto que possibilita a interação do indivíduo consigo mesmo, com outros seres humanos e com o mundo. Para analisá-la, estabelece três características fundamentais: arte como construção, conhecimento e expressão. Aduz que: “A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura.” (BOSI, 1995, p. 13). Nesse contexto, qualquer atividade humana, desde que seja orientada para um objetivo, pode ser considerada artística. Pois, considerou-se ação e, conseqüentemente, trabalho, manipulação e organização de elementos para a criação.

O autor explica que a distinção entre artes liberais e artes servis surgiu no Império Romano como uma forma de delimitar as classes sociais. A separação entre artistas (que produzem poesia, teatro, por exemplo) e artesãos

(que criam peças de cerâmica ou tecelagem) continua vigente no pensamento popular até hoje, estabelecendo a diferença entre esforço intelectual e manual. Destaca-se, no entanto, que a perspectiva moderna correlaciona ambos os trabalhos na concepção criadora.

O pensamento moderno recusa não raro, o critério hierárquico dessa classificação. O exercício intenso da criação demonstra, ao contrário que existe uma atração fecunda entre a capacidade de formar e a perícia artesanal. No pintor trabalham em conjunto a mão, o olho e o cérebro. No mais humilde dos trabalhadores manuais, adverti Gramsci, há uma vida intelectual, às vezes atenta e aguda, dobrando e plasmando a matéria em busca de novas formas, ainda que, no jogo social, o artífice não receba o grau de reconhecimento prestado ao artista. (BOSI, 1995, p.14)

Bosi acrescenta a ideia intrigante de que, sendo uma transformação de algo, a arte pode ser oposta a objetos considerados 'naturais', ou como explicou o crítico: "o que é dado por Deus aos homens" (BOSI, 1995, p. 14). Esta contraposição se consolidou fortemente no texto barroco, quando a atenção se voltou para o aspecto artificial da arte.

Ao citar Kant, Bosi destaca a visão da arte como um jogo subjetivo, ligada a uma "verdade estética", não necessariamente correspondente à realidade objetiva. Mas Kant, segundo Bosi, não chegou a postular uma liberdade absoluta para o produtor estético. O Belo enquanto norma continuou "guiar a voz do poeta e a mão do pintor. Como em todo o jogo, também na arte a liberdade de formar atenderia a leis de necessidade interna; leis adequadas ao cumprimento de um objetivo universal; no caso da arte, a Beleza ou Harmonia. (BOSI, 1995, p. 16).

Para Kant, a criação artística teria uma liberdade com restrições, pois seguiria as regras internas, garantindo um objetivo comum. Em outras palavras, o jogo estético resolveria a contradição entre a liberdade de formar e o juízo relativo à beleza e ao bom gosto. Caberia à faculdade deste perceber quando a síntese foi alcançada, isto é, quando o artista produziu uma bela representação da existência por meio da forma e da harmonia dos elementos, ou quando fracassou no seu desígnio.

Refletindo sobre o processo criativo do artista, Bosi propõe que entre a arte e seu criador existe um conjunto de sentimentos, pensamentos e ideias que são moldados pela relação entre o artífice e seu contexto. Para entender

esse conhecimento pressuposto no fazer artístico, Bosi apresenta o vínculo deste com a ideia, oriunda das teorias tradicionais, de representação, isto é, a arte como mimesis.

Segundo ele, esse entendimento remonta à tradição clássica da Grécia antiga, em que a arte era vista como uma imitação ou reprodução da natureza. Nessa perspectiva, a obra de arte buscava reproduzir o mundo real de forma fiel, retratando os objetos e as pessoas de maneira reconhecível. Prática condenada por Platão, pois ao aproximar o objeto artístico da realidade, poderia iludir os homens.

Erich Auerbach, crítico literário e filólogo autor do livro *Mimesis*, publicado pela primeira vez em 1946, examina de forma detalhada como os escritores europeus, desde Homero até Virginia Woolf, representaram a realidade em suas obras.

A teoria de Auerbach (2002) sobre mimesis é profundamente intertextual e histórica. Para ele, cada obra literária está enraizada em seu próprio contexto histórico e cultural, e sua representação da realidade é influenciada por esse contexto. Como exemplo dessa percepção, argumenta que, com base nas teorias da retórica antiga, os estilos de linguagem "alto", "médio" e "baixo", são usados nas obras para diferentes tipos de conteúdo: o estilo alto para deuses e reis, o médio para cidadãos comuns e o baixo para pobres e humildes, como demonstra a épica de Homero.

Com o tempo, esta separação foi se desfazendo, e Auerbach aduz que na literatura moderna, esses estilos frequentemente se misturam, o que leva a uma representação mais realista e democrática do fato. E nesse sentido afirma que a mimesis não é simplesmente uma imitação do mundo real, mas sim uma interpretação e representação deste mundo através da lente do autor e da cultura em que se encontra.

O filólogo argumenta que há uma evolução na representação da realidade na literatura ocidental, desde as representações estilizadas e altamente formalizadas da realidade na literatura antiga, até as representações mais detalhadas, complexas e realistas na literatura moderna. Como exemplo desta última, analisa trechos do livro: *Ao Farol* (1927), de Virginia Woolf.

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito; num determinado instante. [...] nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. (AUERBACH, 2002, p. 482- 483)

Auerbach sugere que a literatura se tornou mais realista em sua representação da realidade, com mais atenção aos detalhes da vida cotidiana e à complexidade da experiência humana. Isso se torna evidente na tendência do realismo e do modernismo na literatura. Ele defende que a maneira como a realidade é retratada na literatura pode moldar nossa percepção da realidade e nos ajudar a compreender a complexidade da experiência humana. Cada obra literária, em sua opinião, oferece uma visão única da realidade que reflete tanto seu próprio tempo quanto o de seu autor.

Bosi (1995) argumenta que essa concepção de representação como mimesis não é suficiente para compreender a complexidade do fazer artístico. Ele sugere que a arte vai além da simples imitação da realidade e possui uma dimensão criativa e subjetiva. Para ele, a arte não apenas reproduz a realidade, mas também a transforma e a interpreta.

Nesta escrita, entretanto, toma-se como norte o processo criativo do artista, segundo a perspectiva de Gaston Bachelard, que em várias de suas obras, o considera uma jornada complexa e fascinante que envolve a exploração das armadilhas da psique humana e a busca por novas formas de expressão. É, no entanto, em sua obra *A Poética do Devaneio* (1988), que ele aborda temas como a imaginação poética, a criação artística e a relação entre o pensamento e a realidade.

Gaston Bachelard não se centrou explicitamente no conceito de "mímese" no sentido clássico da representação ou imitação da realidade na arte, ideia que remonta, como citado, a Platão e Aristóteles. Em mudança, Bachelard se interessou mais pela dialética entre a imaginação e a realidade, e como elas interagem na ciência e na poesia.

A ideia central do filósofo é que a imaginação poética não é uma simples imitação da realidade (mímesis), mas representa uma forma de conhecimento em si mesma, uma forma que pode desafiar e enriquecer a compreensão racional e científica do mundo. Como exemplo, em seu livro *Poética do Espaço* (1988), Bachelard explora como as imagens e metáforas poéticas podem revelar aspectos da experiência que não são facilmente acessíveis através da ciência e da lógica.

Nessa concepção, a arte não é mera representação do real, mas oferece uma visão única e essencial do mundo que pode ser complementar e desafiar a compreensão racional e empírica. No lugar de entender como a arte imita ou representa a realidade (o conceito de mímesis), Bachelard está mais interessado em como a arte pode transformar a percepção da realidade e abrir novas formas de pensar e sentir. Por meio da arte, e aqui toma-se a literatura, na perspectiva bachelardiana, pode-se explorar e desafiar a compreensão da realidade, em lugar de simplesmente refletir.

Para o filósofo, a imaginação e a criatividade são essenciais para a compreensão do mundo e a criação de obras artísticas. Elas são, segundo Bachelard, as chaves para desvendar os segredos do universo interior de cada indivíduo. Ele argumenta que a imaginação não é apenas um meio de escapar da realidade, mas sim um meio de explorar as barreiras do ser e compreender as múltiplas camadas da existência.

Entende-se, a partir dessa concepção, que a criatividade é um processo de transformação da imaginação em realidade. O artífice, portanto, desempenha um papel fundamental nesse processo, sendo capaz de traduzir as experiências internas em formas tangíveis e possíveis. Ele deixa de ser apenas um observador passivo do mundo, e assume a função de agente ativo que transforma o fato através de sua visão.

Nessa concepção, o processo criativo ocorre em um nível mais profundo do que a mera imitação da natureza ou reprodução de objetos. O artista mergulha nas passagens do seu próprio ser, explorando memórias, sonhos e fantasias para revelar novas formas de expressão. Por isso, a importância dos devaneios, da contemplação e da reflexão na vida do artista.

Pois, na introspecção o mundo exterior não representa uma objetividade válida enquanto tal, no mergulho do homem nas águas silenciosas do ser, o

externo constitui-se em um pretexto, que impulsiona a revelação da criatividade. O mundo exterior se projeta na interioridade do artífice, enquanto se transmuda nas “galerias da alma”. (AGUIAR e SILVA, 2006, p. 584). Assim, a criação artística não se resume apenas ao ato de produzir uma obra acabada, mas sim a todo o processo de imersão na imaginação.

Bachelard afirma que é na solidão e no silêncio que o artífice encontra a liberdade para explorar os recantos mais íntimos do ser e criar algo verdadeiramente original. O artista é capaz de recriar a visão do mundo através da sua, rompendo com os acordos protegidos e abrindo novos caminhos. Através da imaginação, ele é capaz de questionar as estruturas existentes, desafiar as normas e criar possibilidades. No entanto, esse processo criativo também é permeado por desafios e obstáculos.

Assim, após refletir nos conceitos de arte discutidos, como também, sobre o processo criativo na perspectiva de Bachelard, pode-se considerar que a arte é uma forma de representação efetiva à vida humana, pois é através dela que o indivíduo busca o essencial a alma; ou seja, conforme o pensamento grego, a quintessência, o quinto elemento.

O mais sutil e evoluído, pois está além da água, da terra, do ar e do fogo, sendo a matéria pela qual se produz os corpos célicos. A arte, portanto, é um mecanismo pelo qual aperfeiçoa-se o espírito, pois somente de tal modo consegue-se ter a percepção para interpretá-la, em tempos e lugares distintos.

## **1.1 Notas sobre o gênero romance**

Na evolução das formas literárias ao longo dos últimos séculos, destaca-se o progresso e a crescente relevância do romance. Este gênero literário ampliou o escopo de seus temas, explorando a psicologia, os conflitos sociais e políticos, e experimentando continuamente novas técnicas narrativas e estilísticas. Ao longo dos últimos séculos, mas principalmente a partir do século XIX, o romance se transformou na forma de expressão literária mais complexa e vital dos tempos modernos.

Partindo de uma mera narrativa de entretenimento, desprovida de grandes ambições, o romance mergulhou no estudo da natureza humana e das dinâmicas sociais, incorporando reflexões filosóficas e se tornando um veículo

para testemunhos polêmicos. O romancista, anteriormente pouco considerado na comunidade literária, transformou-se num escritor prestigiado, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência sobre eles.

Lukács, filósofo e crítico literário húngaro, postula que o romance é a principal forma artística da modernidade. Em sua obra *A Teoria do Romance*, escrita entre os anos de 1914 e 1915, Georg Lukács não só oferece uma taxonomia do romance, mas também integra as análises literárias com as condições sociais e históricas que dão origem a essas obras.

Para isso, primeiramente, verifica as formas da epopeia, suas relações com o contexto cultural grego, bem como as formas da tragédia e do drama, tecendo comparações destes gêneros com o romance, a fim de firmar conceitos e características do gênero romanesco.

A partir da reflexão sobre a ideia helenista de perfeição dos gregos, Lukács expõe a necessidade de se pensar esta pelos olhos culturais dos próprios gregos. Pontua que muitos estudiosos contemporâneos fazem uma comparação entre a literatura de sua época e a literatura grega e, nesse processo, já se delinea a fragmentação e a angústia do homem contemporâneo.

Reforça o crítico que, ao invés de se pensar em como o indivíduo contemporâneo conseguiria produzir as formas helênicas e se aproveitar delas, dever-se-ia pensar em como era a vida e a pessoa grega, que conseguia criar sua arte. Explica que o mundo grego era homogêneo, não havia separações entre ser e mundo.

Afortunados os tempos para o quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e, no entanto, próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela (LUKÁCS, 2000. p. 25).

O grego não se via sozinho, mas pertencente ao todo. Há, sem dúvida, uma trajetória de experiências e diversidades de situações em sua vida, porém

estas existiram para purificá-lo a fim de chegar em seu objetivo, e isso sem o que Lukács chama de “abismos”, isto é, o distanciamento entre o ser e o mundo a seu redor. “O fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”. Ou seja, aquilo que cada homem leva na alma é compatível com a estrutura social em que ele vive.

Distingue-se a diferença entre o mundo e o homem, mas jamais haverá uma cisão tão grande entre eles, pois o homem age de acordo com a sua alma e a sociedade não o divide nem o destina a caminhos que sejam de todo incompatíveis com a sua natureza. Todo o ato da alma é significativo e integrado, “porque a alma repousa em si durante a ação”. Essa é a era da epopeia, ou ainda, essa foi a era que permitiu a construção de um gênero como a epopeia.

Na estrutura épica, identifica-se um mundo fechado, regido pela imanência e a totalidade, onde os heróis e os deuses compartilham de um destino comum e indivisível. Em contraponto, o romance nasce da fragmentação da modernidade, onde predominam a transcendência e o individualismo: “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 31).

Os personagens das obras romanescas são seres em busca de um significado, de uma comunidade que deles são inerentemente inacessíveis devido à complexidade e ao caráter multifacetado da sociedade em que vivem. Assim, o romance se torna uma “epopeia de um mundo abandonado pelos deuses”, nas palavras do próprio Lukács.

Essa transição da imanência para a transcendência não é apenas uma questão literária, mas também um reflexo de mudanças profundas na estrutura da sociedade. Lukács vincula o surgimento do romance à ascensão do capitalismo, à secularização e à atomização da vida social.

Essas condições tornam o romance um meio especialmente adequado para explorar as crises da individualidade. O crítico observa que, as epopeias são predominantemente sociais e coletivas em seu foco e os romances são frequentemente introspectivos, atendo-se aos dilemas morais e existenciais dos personagens.



O conceito de “forma” também é crucial para Lukács. A forma não é apenas uma estrutura externa que contém o conteúdo, mas sim um elemento que revela a verdade mais profunda da obra. Isso é particularmente relevante na sua discussão sobre o "realismo", que para ele não é apenas uma representação fiel da realidade, mas uma interpretação profunda das relações humanas e das suas condições subjacentes.

Destaca-se que, conforme a perspectiva de Lukács, o cerne do romance reside na ação presente na narrativa, e todas as demais estruturas e técnicas da obra devem estar em sintonia com esse aspecto fundamental. A ação é concebida como o meio pelo qual o romance estabelece um elo mais estreito entre a literatura e a realidade. O teórico húngaro acredita que ela possibilita uma análise abrangente das relações sociais, das lutas de classe, da vida cotidiana e do individualismo social.

Esta centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário, da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade. Tratando-se de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza [...], o único caminho adequado é a representação da ação. (LUKÁCS, 1999, p. 207).

As reflexões de Lukács, marcadas por um viés histórico, contribuem para se pensar o vínculo da forma romanesca, já consagrada nos séculos XIX e XX, com o desenvolvimento socioeconômico do ‘homem moderno’, no contexto burguês, isto é, como o gênero romanesco firmou-se na representação do indivíduo em sua realidade presente.

Após a percepção deste liame entre ser humano, sociedade e romance, destaca-se outros aspectos sobre o gênero, que se refere a uma diferente abordagem das especificidades do texto romanesco: a questão do dialogismo presente no discurso do romance. Para essa discussão, recorre-se às assertivas de Mikhail Bakhtin, que o considera um gênero em formação constante, mutável, imprevisível e o mais apto em expressar o dialogismo da linguagem.

Essa abordagem revela o romance como um espaço onde diversas vozes, perspectivas e linguagens convergem e interagem. O caráter plurilíngue do romance reflete sua natureza aberta, onde as múltiplas vozes dialogam, muitas vezes em contradição, enriquecendo assim a experiência de leitura.

Seguindo as ideias de Bakhtin (1988), pode-se resumir as considerações iniciais sobre o romance da seguinte forma: ao contrário de outros gêneros que têm uma natureza oral e declamatória, o gênero romanesco está intrinsecamente ligado à escrita, à leitura silenciosa e à perspectiva individual. Ele não possui uma estabilidade definida em suas variações, sendo caracterizado por sua natureza autocrítica.

Além disso, o romance traz consigo a ideia de incompletude de sentido, mantendo um vínculo com um presente em constante evolução, o que o torna capaz de acompanhar a transformação da sociedade. “não se pode colocar a linguagem do romance num único plano, estendê-la numa única linha. Trata-se de um sistema de planos que se entrecruzam” (BAKHTIN, 1988, p. 370).

Portanto, ainda não foi possível encontrar uma descrição definitiva para o gênero romanesco, e nenhum traço característico invariável e fixo foi identificado nessa forma literária. O autor está na organização central do intercruzamento de planos estilísticos: “Por isso, não existe uma linguagem e estilo únicos no romance. Ao mesmo tempo há um centro linguístico verbal-ideológico do romance” (BAKHTIN, 1988, p. 370).

Com o romance, perde-se a imutabilidade do objeto, permitindo que ele seja reinterpretado e que seu sentido e significado se renovem de acordo com o contexto em que se desenvolve. “A linguagem literária é representada no romance não como uma linguagem única, inteiramente acabada e indiscutível, ela é apresentada justamente na sua contradição expressiva, no seu devir e em sua renovação.” (Idem)

O teórico russo conclui que todo romance é dialógico, pois traz representações das linguagens, tornando-se representante da língua e objeto de representação. Assim, há certos elementos que caracterizam o romance, como as imagens (representações) de linguagens e estilos, relações inter-dialógicas de vozes e linguagem, entre outros, os quais dificultam a definição da teoria do romance.

Os problemas para o desenvolvimento de uma teoria do texto romanesco estão justamente no seu aspecto de inacabamento, de processo em evolução. Ele acompanha o momento histórico atual, nasce e se compõe pela história: “o estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio

objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Lucien Goldmann, em sua obra "A sociologia do romance", escrita entre 1963-1964, apresenta uma perspectiva distinta sobre o romance em comparação com Mikhail Bakhtin. Enquanto Bakhtin situa o romance no âmbito da linguagem do discurso e discute a estratificação social, Goldmann, por outro lado, mergulha na arena das ciências sociais, conduzindo uma discussão para o terreno das disputas de poder.

Em sua análise, categoriza o romance, em sua fase primeira, como uma forma de biografia e crônica social. sustenta a ideia de que o romance, na sociedade moderna individualista, deve explorar a relação entre sua forma literária e a estrutura social em que é concebida. Ou seja, o romance é resultado da criação coletiva e social, não apenas da invenção individual. O autor destaca a importância de um estudo dialético da narrativa, a partir da transposição do plano literário para a vida cotidiana em uma sociedade individualista.

Goldmann (1967) ressalta que o romance é uma expressão das classes sociais. Ele vai além da visão de Lukács, que via o romance como uma epopeia burguesa, e questiona o individualismo do teórico húngaro. Para Goldmann, os sujeitos são classes sociais, não indivíduos isolados. A construção de um romance é, na verdade, uma exploração da estrutura social subjacente.

O romance é um gênero flexível, moldável, que se adapta à dinâmica social. Na construção de personagens, suas histórias sociais e econômicas são entrelaçadas. Enquanto Bakhtin se concentra na ideia de que cada personagem traz sua ideologia de mundo ao falar, Goldmann trabalha com o conceito de representação da realidade, mantido dentro das fronteiras das estratificações sociais.

Na fortuna crítica de: *Levantado do Chão*, de José Saramago, e *Os Flagelados do vento Leste*, de Manoel Lopes, encontram-se produções que os aportam nas perspectivas linguísticas e discursivas Bakhtinianas, como também, no viés histórico, político e econômico da estrutura social discutidos por Goldmann.

## 1.2 Narrativa neorrealista

Realismo e romance sempre andaram juntos, o que muda ao longo do tempo são as formas de lidar com a realidade. O romance, desde o início, buscou se relacionar com o fato, muitas vezes de maneira equivocada, acreditando haver uma possibilidade de atingir a realidade concreta, objetiva.

Hoje, alicerçado na ideia de que a realidade objetiva é inatingível, o texto romanesco busca formas diferentes de dizer a realidade das mais diversas sociedades. Não obstante a nobreza que se atrela às formas que lhe antecedem, é no hibridismo e nas misturas que o romance se funda.

Ele é, pois, como discutido no tópico anterior, “Notas sobre o gênero romance”, um gênero bastardo, filho ilegítimo da epopeia, avesso a convenções, insubmisso aos limites, livre para se expressar, valendo-se da diversidade das experiências humanas, da vastidão das formas de expressão e aberto à impureza dos gêneros.

Romance e realismo, portanto, caminham na mesma direção, perseguindo a vida, no afã de analisar o humano. O romance apropria-se, pois, de discussões pungentes nas sociedades, sejam elas ocidentais ou não. Dessa forma, o gênero conecta-se a realidade, propondo maneiras para lidar com ela, caminhando, assim, ao encontro do que Candido (2004) diz ser uma das funções da literatura: a humanização.

Grande parte da literatura produzida, na década de 1930, caracteriza-se pelo arrefecimento dos experimentalismos de vanguarda, por força da urgência histórico-social que pedia, até mesmo no plano artístico, uma ação política efetiva. Em razão da necessidade de eficácia comunicativa junto ao público, o romance, numa retomada de sua vocação realista original, sob novas bases ideológicas, aposta majoritariamente em um conteúdo sintonizado com os impasses sociais e transfigurado em formas estéticas mais convencionais, mas não necessariamente antiquadas. Tal realismo reformulado, em atendimento ao movimento da História, que combatia o modelo econômico capitalista e burguês, expandiu-se por diversas partes do Globo, encontrando ressonância, inclusive, nas literaturas dos países de língua oficial portuguesa. (BERGAMO, 2015, p. 334)

O romance social brasileiro de 1930, refletindo a grave crise econômica do período, redefiniu os parâmetros da produção romanesca em língua portuguesa. Parte da produção literária dessa geração caracteriza-se por um

movimento estético e ideológico que visa conhecer, representar e condenar os males nacionais, tais como a predominância do latifúndio, a exploração aviltante da mão-de-obra rural ou urbana assalariada, as ações dos donos de poder caracterizadas pelo mandonismo local, o imobilismo social nas relações de classe, nas adversidades da seca e nos traços arcaicos das formas de produção e de trabalho etc.

Esse movimento em curso na literatura brasileira, em vista da tomada de posição que contextualizaria as graves pendências da sociedade, encontraria em Cabo Verde a mesma expectativa. O que serviu de arrimo ao interesse, dos cabo-verdianos, de aprofundarem a relação de seus escritores com os dilemas mais urgentes do arquipélago castigado por longas estiagens e ventos devastadores.

Daí a criação literária, tanto da poesia quanto da narrativa, tematizar uma realidade cada vez mais problemática, sobretudo a partir do que no Brasil se convencionou chamar de segunda fase modernista, quando a realidade da seca no Nordeste passa a ser o tema principal de uma série de escritores preocupados em colocar a literatura a serviço das causas sociais do país.

As ilhas mergulhadas na miséria das secas e da fome, o índice de mortalidade elevado e a situação de abandono teriam estimulado o nascimento de um movimento de insatisfação e denúncia dos problemas sociais diante do descaso da metrópole. A absorção desses elementos, por Cabo Verde, concorre para a confirmação do que logo a seguir corresponderia à publicação de revistas<sup>1</sup>, poemas, como também o romance de Manuel Lope: *Os Flagelados do vento Leste*. Narrativa neorrealista, rica em metáforas, símbolos e alegorias, revela personagens resilientes, à medida que decorre o entrecho, mostra da sensibilidade do escritor. Para Jorge Alfama, o romance:

[...] constitui um verdadeiro libelo acusatório em que o autor [...], mantendo-se rigorosamente nos parâmetros da realidade, descreve os horrores que testemunhou na sua ilha [...]. de cariz neorrealista,

---

<sup>1</sup> *Claridade*, Revista de Arte e Letras foi lançada em 1936, na cidade de Mindelo, Ilha de São Vicente, e os principais dinamizadores do grupo eram Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa. Sob a liderança do primeiro e o lema de “fincar os pés na terra”, o grupo assumiu uma atitude crítica perante a realidade cabo-verdiana e passou a produzir uma literatura que se dedicava a refletir sobre a realidade do arquipélago, o caráter e o sofrimento do povo cabo-verdiano, assumindo uma perspectiva de literatura como função social. O movimento em torno da revista *Claridade* é considerado pelos críticos o maior acontecimento do panorama literário cabo-verdiano.

retrata a catástrofe das secas de Santo Antão quando a chuva não abençoa a ilha, a seca a todos atemoriza obrigando a trocar por alimentos tudo o que se pode e, no desespero, a vender os magros haveres e, por último, a própria casa, os animais e a terra que representam o pão do quotidiano (ALFAMA, 1998, p. 241).

Escrita que, a exemplo dos romancistas brasileiros, traz em seu bojo uma busca por dar voz aos desfavorecidos das ilhas do arquipélago, e nessa vertente a prosa neorrealista se desenha no romance.

Em Portugal, nas décadas de 1930 e 1940 do século XX, testemunha-se o agravamento da crise econômica, que trouxe sérios problemas sociais, como desemprego, fome e miséria. Nesse cenário, assiste-se também à ascensão do salazarismo, que circulou um rígido aparato de censura como principal meio de inibir a expressão contestatória no campo artístico.

Dada a intensa censura que imperava, o movimento neorrealista surge como um veículo para transmitir, na literatura, informações sobre a realidade portuguesa que a imprensa periódica não podia publicar, tornando-se uma forma de resistência ao regime totalitário. Assim, os escritores se comprometeram com uma nova orientação e sentido para sua prática artística, marcada por um profundo senso de fraternidade social, pois estavam envolvidos particularmente no destino coletivo, especialmente o das classes subalternas.

O movimento neorrealista, inaugura uma tendência de engajamento social na arte. Ele apresenta uma literatura que se opõe veementemente à ideologia do fascismo, trazendo à cena personagens literários do mundo operário e rural com uma visão independente de qualquer atitude paternalista.

Influenciado pelo materialismo dialético, esse movimento busca superar o realismo do século XIX, abandonando o fatalismo biológico dos personagens naturalistas em favor de destacar o condicionamento político do ser humano pela opressão e injustiça social.

Impulsionado por ideias sobre o papel social da arte, o campo intelectual se caracteriza por uma defesa doutrinária de uma arte engajada, em contraposição a uma visão idealista do público artístico, em estreita correspondência com as situações históricas que afetaram a sociedade europeia nos entreguerras.

A literatura portuguesa da década de 1940 do século XX propõe que a arte não deve ser apenas um prazer estético, mas também deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e o aperfeiçoamento da ordem social. O escritor vê-se como alguém comprometido com a sociedade, subordinando o seu "eu individual" ao "eu social".

Assim como no Brasil, há uma forte certeza de que o papel do escritor é tornar a literatura um instrumento a serviço da sociedade. Portanto, a maior parte da produção artística portuguesa desse período expressa um claro posicionamento partidário que rejeita qualquer forma de conformismo, postulando um direcionamento ideológico que desafia a ordem política opressiva.

Devido à sua postura antifascista e ao seu papel na denúncia e conscientização dos problemas nacionais nas áreas social, política e econômica, o neorrealismo propõe que o escritor intervenha como um elemento fundamental no novo empreendimento estético, em que a dimensão ética da obra literária é predominante.

O movimento surge em meio a uma atmosfera de convulsão, trazendo consigo a missão de servir a um propósito de luta política e cultural.

As tensões sociais mais típicas desse período ocorreram entre a grande burguesia (associada ao capitalismo estrangeiro, ao clero e à Monarquia) e as classes médias cidadinas, de Lisboa e do Porto. O clero continuava a ter grande peso ideológico na vida do país, apesar das grandes restrições que lhe foram impostas pelos governos republicanos. (ABDALA JÚNIOR, 1982, p. 133)

Essas tensões quando aplicadas à literatura, pressupõe um conteúdo filosófico e estético que se torna uma atitude adequada para interpretar a realidade objetiva em suas múltiplas contradições, orientando e moldando a obra de arte neorrealista, em especial o romance.

A temática da miséria do povo e da exploração do trabalhador rural se torna quase uma obsessão dentro do neorrealismo das décadas de 1940 e 1950 em Portugal, em paralelo à resistência a um regime ditatorial de longa duração. Daí a necessidade que se fazia então imperiosa de acreditar na arte como instrumento de conscientização social das massas, numa possível reversão de tal realidade.

Postura evidenciada no romance: *Levantado do chão*, de José Saramago, que narra, a história de três gerações de uma família alentejana, os Mau-Tempo, ao longo do século XX, num contexto social de fome, ignorância, desemprego, exploração, por parte das instâncias repressoras do poder constituído, mas relata também o despertar da conscientização política, o germinar da motivação revolucionária e da necessidade de reforma agrária, nas terras do centro-sul do país. Sobre o romance, Teresa Cristina Cerdeira, aduz:

(...) os ecos da história portuguesa no romance não se colam artificialmente nem são fornecidos pelo narrador como meio de criar um pano de fundo, de modo a justificar para o livro a denominação de romance histórico. Não é essa a sua perspectiva: a de criar um cenário histórico onde a ficção se pudesse desenrolar. O que parece muito mais sério é a nova maneira de ler a própria ficção como um agente recuperador da História. Não é pelo facto de os Mau-Tempo não terem um registo civil que a sua história se torna menos real. Não há que se forjar uma ambiência histórica, com um volume de informações adensado para dar historicidade ao romance, pois os homens são a História. É através da sua história que chegam ao leitor os ecos da situação portuguesa e europeia, com os seus atrasos, a sua distância e as dificuldades na percepção que dos factos poderia ter um camponês alentejano, preso à terra e sem acesso à cultura e à informação. Por isso, se a História é relida em *Levantado do chão*, ela é-o, antes de tudo, na perspectiva do homem rural diante dos acontecimentos que compõem a história oficial (CERDEIRA, 2018, p. 208).

Saramago valeu-se de uma experiência histórica localizada na realidade portuguesa para compor o mencionado romance. É na presença da História, em termos de resgate, representação e problematização do passado, que a prosa neorrealista se desenha na narrativa. No capítulo três, desta tese, será apresentado o contexto histórico e social em que *Levantado do Chão* está inserido.

Adianta-se nesta introdução, que os capítulos posteriores desta escrita, diz de Manuel Lopes e José Saramago, considerando-os neorrealistas que como compromisso de homens e literatos, sempre foi denúncia das estruturas sociais opressivas e da miséria do homem do campo. O labor literário era considerado por eles uma arma para lutar contra a angústia existencial, causada pelo meio físico e hostil e pelo sistema social injusto e competitivo que afastava dos bens de consumo básicos a grande maioria do povo.



### 1.3 Ambientação e Atmosfera narrativa

Uma investigação sobre os emblemas telúrico, ígneo, aéreo e aquático circunscreve-se na observação da paisagem e esta, por sua vez, mobiliza percepções diversas ao ser transformada pelo escritor em tecidos textuais/ficcionais. Desta maneira, a literatura conforma um cenário distintivo por meio da palavra, arranjo estético, ainda que referencie um lugar específico.

Essa composição de ambiência exerce diversas atuações; e uma vez situado tal procedimento, assinala-se que o entendimento geográfico insta referências para além do aspecto físico e envolve a imaterialidade da experiência humana, isto é, o imaginário e a subjetividade, alarga perspectivas de convergências e diálogos.

Casemiro (2020) no artigo: *Por uma história do telurismo na literatura brasileira*, busca reconhecer como, a partir de meados do século XIX, surge um conjunto de expressões literárias na poesia brasileira que se pode definir como poesias telúricas. O autor discorre que telurismo se diferencia das demais representações de natureza nas expressões literárias anteriores justamente porque nele há um sentido da terra, ou seja, com o telurismo a natureza ganha voz própria e deixa de ser simplesmente coadjuvante do heroísmo humano.

[...]. Podemos passar a reconhecer na poesia brasileira a presença de poesias telúricas, ou seja, de obras poéticas que não condicionam a natureza à posição de coadjuvante, mas que a toma como protagonista da experiência com a linguagem, da construção de si mesma e da própria experiência humana como vivência de um ser de natureza. Nas diversas manifestações literárias, reconhece-se a terra (o planeta e/ou a substância) como força primordial, juntamente com seus seres materiais e imateriais, em detrimento do homem como protagonista (CASEMIRO, 2020, p.106)

O homem (o humano) se torna um elemento que se integra nesse grande “sentido da terra”, o papel do ser humano renuncia a sua centralidade para imiscuir-se no protagonismo da terra.

Nessa perspectiva, toma-se a paisagem, o cenário, o lugar descrito na obra literária para além do redutor sentido comum do termo, mas como um modo de compreensão e harmonia com o mundo, leitura poetizada do ambiente onde se entrecruzam as artes e a ciência. E sobre o poético, Octavio Paz, na obra *O arco e a lira* (1982), discute-o enquanto estar diante; ou seja,

experiência difusa, transformadora e transcendente que caracteriza os espaços da arte, do texto, a vida.

Ainda, é possível entendê-lo como condição que ultrapassa as fronteiras das formas literárias, os aspectos formais. Desta maneira, pode-se falar de paisagens e pessoas poéticas. Ainda nesse sentido, o geógrafo Tuan (1983) sugere que uma possível função da arte literária seja a de propiciar visibilidades das experiências íntimas: “chamar a atenção para áreas da experiência que de outro modo passariam despercebidas” (p. 180).

As percepções, os valores e as representações absorvidas da ambiência do romance configuram a atmosfera narrativa, e esta desempenha papel crucial na construção e interpretação de uma obra literária, pois, às vezes não é a história o que fica da leitura de um livro, mas um sentimento, impressão ou emoção que se preserva depois da leitura.

A atmosfera, enquanto elemento subjetivo e imersivo, transcende as palavras escritas e se converte em uma experiência sensorial, que molda a percepção dos acontecimentos e personagens. Quando se é levado a reagir com emoção, sensação de um texto é provável que se dê pela construção da atmosfera narrativa. Essa dimensão é evidenciada nos romances: *Flagelados do Vento Leste* de Manoel Lopes e *Levantado do Chão* de José Saramago.

No primeiro, a atmosfera narrativa é percebida impregnada de um fogo arrebatador que mantém a fé e a esperança, do povo de Santo Antão, sobre as chuvas, mas, esse mesmo fogo, com a mesma força ígnea, em um outro momento da narrativa, consome os ânimos e a fé dos homens. Ainda em *Flagelados do vento Leste*, encontra-se a atmosfera narrativa aérea, evidenciada na ambiência da vastidão dos campos, do vento, das montanhas e do céu, significando mutação e liberdade.

*Levantado do Chão* traz a atmosfera narrativa impregnada de um enraizamento telúrico, ambientado pelo latifúndio e seus reflexos, porém, encharcado pela atmosfera narrativa aquática, sentida nas descrições meteorológica e geográfica (rio, tempestade, ponte, ribeira etc.) quando das viagens do protagonista Domingos Mau-Tempo.

A escrita de Manoel Lopes transcende a mera descrição física do ambiente, penetrando nas camadas mais profundas da conexão entre o homem e o cenário. A linguagem, por vezes, assume nuances poéticas,

destacando a atenção do leitor em um universo telúrico marcado por ventos impiedosos e uma paisagem que se torna personagem ativa na trama.

Já em *Levantado do Chão* de José Saramago, as atmosferas narrativas assumem contornos peculiares, característicos do estilo único do autor português. Saramago manipula a língua de maneira inovadora, desafiando as convenções gramaticais e criando uma atmosfera literária que transcende a mera observação do espaço físico. Nesse contexto, ela é impregnada de uma consciência coletiva, onde a terra se torna testemunha e participante das lutas sociais e políticas que permeiam a narrativa.

A terra, a água, o ar e o fogo, nessas obras, não são apenas cenários estáticos, mas sim agentes dinâmicos que influenciam as relações entre personagens, a evolução da trama e a percepção do leitor. A atmosfera, nesses contextos, é uma ponte entre o palpável e o simbólico. Pode-se ler e observar um rio, a terra, o vento e o próprio fogo, mas eles só serão percebidos à medida que outros elementos além dos visíveis e naturais são solicitados na experiência perceptiva do mundo.

Tanto a concepção realista de um ambiente fielmente representado, como a abordagem mais simbólica e metafórica encontrada em algumas correntes contemporâneas, são elementos que se entrelaçam nas obras em análise. As atmosferas narrativas em *Flagelados do Vento Leste* e *Levantado do Chão* transcendem a mera ambientação, tornando-se componentes essenciais na compreensão para além das palavras, explorando as conexões intrínsecas entre o homem e o meio que o circunda.

Embora se considere o possível diálogo das obras estudadas com narrativas ambientadas no sertão, não se pretende abordar a historiografia literária e nem a construção do espaço rural nesta pesquisa. É importante registrar ainda, que os romances não serão analisados à luz das teorias estruturais (enredo, tempo, espaço, narrador...), embora esses elementos sejam tomados, em alguns momentos, para as discussões.

Por essas obras apresentarem – enquanto conjunto – a pluralidade de olhares acerca das imagens telúricas, aéreas, ígneas e aquáticas, pretende-se uma análise quanto à imaginação poética que desce até as profundezas da terra, percorre a água, adentra os mistérios do fogo e capta ascendência e a

mobilidade do ar, objetivando o ponto de vista narrativo pela construção dos personagens.

O que concerne a paisagem será pensado na mistura com a submersão nos anseios e condutas dos indivíduos, ou seja, os conflitos são entremeados pela dialética dentro e fora. E a atmosfera narrativa nas obras será vista à luz do imaginário de Bachelard.

## 2. Percurso da Imagem poética

“O artista caminha por atalhos e desvios, longe da estrada principal. Então, ele descobre o que falta na estrada principal, o que falta aos homens”. (JUNG, 2000, p.71). É assim, sem mapas e sem itinerários, trilhando caminhos incertos e inusitados, na penumbra da imaginação, que o autor faz ecoar por meio da palavra consciente as imagens simbólicas, construindo elo com um cotidiano admirável ou recuando a fontes distantes do agora

No olhar demorado para a natureza, não para reproduzi-la, porém, deformando-a, já o dissera Mário de Andrade no *Prefácio interessantíssimo*: todos os grandes artistas são deformadores da natureza<sup>2</sup>, o artista insere uma direção simbólica extensiva a todos os homens e assegura a perenidade da arte. Quando o romancista, poeta, artista lança sobre sinais o fenômeno simbólico da imaginação, está fazendo da poesia um “patrimônio do imaginário da humanidade” (DURAND, 2001, p. 25).

O signo poético ganha simbologia quando o leitor entra com a experiência subjetiva e as forças sociais que vão encorpando as palavras com a gestação simbólica acumulada em cada época. “A polissemia da linguagem poética é o dicionário ideal para quem quer aprender a olhar o mundo como um conjunto de sinais porque, uma vez a palavra convertida em símbolo, o sentido não se esgotará e a imagem nunca cessará de significar” (FREITAS e SOUZA, 2016, 574)

---

<sup>2</sup> “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório - questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural - tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis de Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico, tanto mais subjetivos quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.” (ANDRADE, 1987, p.59)

Observa-se que a imagem literária se torna eixo essencial da criação e recepção poética. Poeta e leitor participam da experiência em sua novidade trazida pela imagem reinventada pelo labor da linguagem. Ambos acessam, dialeticamente, compartimentos de mundos diferentes.

Ao tocar as novas imagens, poeta e leitor exploram, infinitamente, outros símbolos, dinamizando a existência de outros significados, evocando sempre o potencial e a importância da imagem poética, que nem sempre foi tomada como um artifício de valor na solidificação de pensamentos e na própria criação poética.

Gilbert Durand (1989, p.36) constata que a valorização da imagem alcança o apogeu com os estudos do psiquiatra Carl-Gustav Jung, que reinterpreta a imagem, pluralizando o seu conceito. Jung liberta a imagem, desconstruindo a ideia de concepção única, obsessiva, transformando as imagens em estruturas plurais que compõem as estruturas do imaginário. As palavras poéticas revelam esquemas arquetípicos do artista, como de todo o imaginário coletivo, e na plurissignificação serão as traduções arcaicas e espirituais do sujeito e da cultura, segundo o psiquiatra.

A partir do reconhecimento das imagens, o poeta ganha o título de visionário, profeta, mago e guia. A imagem passa a ser reconhecida em suas ambiguidades, o que possibilitou as inúmeras maneiras de imaginar o mundo concreto por meio das análises poéticas e dinâmicas das palavras.

Tal expectativa de estudo da imagem em seu campo simbólico faz ampliar até mesmo o conceito de mimesis clássica, como afirma Luiz Costa Lima ao discorrer sobre a representação moderna no capítulo intitulado “A explosão das sombras: mimesis entre os gregos”:

o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. A situação histórica funciona, portanto, como um possibilitador do significado que será alocado no texto. A obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado. Ela permanece tomada como artística enquanto a situação histórica permite a alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe. Esta conclusão torna, pois, forçoso o desenvolvimento, aqui não praticado, do conceito de ficção e de seu papel nas sociedades humanas como agenciador de imaginário (LIMA, 2003, p.81)

O estudo das imagens possibilita o trajeto antropológico do poeta e o contato com seu imaginário, concedendo ao leitor inclusão na criação poética. Assim como o poeta pôde selecionar e acessar as imagens, libertando-as de seu estado denotativo e de inércia, os leitores, por meio do devaneio poético, também, têm a autonomia de libertar as formas aprisionadas.

Na poesia, Octavio Paz salienta a intraduzibilidade da imagem: a imagem não quer dizer, ela diz; a imagem é o próprio sentido. Quando explicada, ela perde a sua riqueza. Se na prosa há várias maneiras de se dizer uma coisa, na poesia há só uma. Desta forma, a linguagem perde sua “mobilidade”: “a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. (...) O poema transcende a linguagem” (PAZ, 1982, p.134, 135)

Na fruição, as imagens são tocadas, são interpretadas e, como afirma Costa Lima, o leitor acessa o inconsciente do poeta com o seu próprio inconsciente. Há um imbricamento de arquétipos, mistura de experiências pessoais e de situações históricas por meio das releituras das imagens poéticas.

Gaston Bachelard afirma que toda imagem literária em sua novidade se torna um texto original da linguagem, uma tessitura poética nova. Portanto, o poeta e o leitor devem conceber a imaginação como a “faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção” (BACHELARD, 2001, p.1), porque imaginar “é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*” (BACHELARD, 2001, p.1).

Segundo Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, se existisse uma filosofia da poesia, a ênfase desta deveria ser o êxtase da novidade da imagem, porque ela possui um ser e um dinamismo próprio se existe nela a ressonância de um passado longínquo.

Não se pode pensar em causalidade, quando se pensa em imagem, esta, segundo o mesmo autor, está intrinsecamente ligada aos problemas da imaginação. Daí a necessidade de uma fenomenologia da imaginação, o que quer dizer um estudo do fenômeno da imagem poética. Estudo este que requer certa flexibilidade na metodologia, tendo em vista que o objeto de análise é extremamente variacional.

O filósofo francês cria uma sistemática de investigação da gênese da imagem poética – do imaginário literário – a partir do arquétipo e quatro elementos, quais sejam: fogo, água, terra e ar. Ressalta-se que na poética bachelardiana arquétipos são “reservas de entusiasmo”, possibilidades de devir.

Ele afirma que é possível estabelecer uma espécie de lei dos quatro elementos no reino da imaginação – e isso é chamado por ele de imaginação material. O teórico compreende-a como a “faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (2018, p.18).

Ou seja, não é simplesmente inventar imagens da realidade: com efeito, o imaginário e a imaginação consistiriam na habilidade do ser humano de desfigurá-las, pois, caso elas continuem como imagens tradicionais, não haverá imaginação nem ação imaginante, e a imagem será simplesmente algo de presente que não nos faz pensar em uma outra imagem ausente. A ameaça disso reside no fato de uma imagem estável, acabada, “[...] cortar as asas à imaginação” (BACHELARD, 2001, p.2).

Nesta linha de compreensão, ressalta-se a importância da função da imaginação, pois “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão” (BACHELARD, 2018, p.18). Portanto, o imaginário é capaz de desestabilizar o homem, de tirá-lo de sua vida comum e de apresentá-lo a realidades complexas e conseqüentemente, tem o poder de “[...] nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos” (BACHELARD, 2018, p.18).

Se estudar a imaginação material permite perceber, por exemplo, que os devaneios, “são sobretudo uma *vida imitada da matéria*, uma vida fortemente enraizada nos elementos materiais” (BACHELARD, 2018, p. 135), os quatro elementos são igualmente necessários para se ascender da realidade e criar mundos novos.

Amparado por esse pensamento, Bachelard organiza as imagens a partir do que ele chama de “lei dos quatro elementos”, aquelas matérias que, segundo ele, são fundamentais.

Muito mais do que matérias, a água, o fogo, a terra e o ar configuram-se, cada um, como um “sentimento humano primitivo”, “uma realidade orgânica

primordial” e “um temperamento onírico fundamental” (ibidem, p. 5), e a imaginação depende obrigatoriamente desses quatro elementos. Assim, uma obra do imaginário será adequada caso apresente um deles como principal:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 2018, p. 4).

Cada elemento material apresenta dois lados, dois aspectos: um relaciona-se com o *Animus*, aquele polo masculino, relacionado à luta e à vontade, e o outro com a *Anima*, o feminino, conectado com a reconciliação e com a paz. Aspectos que na análise dos romances de Manuel e Lopes e de Jose Saramago, são evidenciados ao leitor já na contradição fundamental dessas matérias: as águas podem ser claras, amorosas, paternas, ou profundas, pesadas e violentas; o ar pode relacionar-se tanto com o voo, com a liberdade, quanto com a queda; o fogo, por fim, indica idealização, aconchego, mas também condenação.

Eles são elementos que, na narrativa literária, transmuta o fixo, atêm o volátil e, ao mesmo tempo, solidificam o imaginário, e essa materialização significa dar estabilidade, garantir permanência às imagens poéticas. Bachelard afirma que a palavra essencial que corresponde à imaginação, não é a imagem, mas sim o imaginário. Desta forma, o valor de uma imagem se mensura pelo tamanho de sua aura imaginária, o que possibilita que a imaginação se torne aberta e evasiva.

O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A poesia é sempre um vocativo. [...]. Assim a Lua, no reino poético, é matéria antes de ser forma, é um fluido que penetra o sonhador. O homem, em seu estado de poesia natural e primordial, não pensa na lua que vê todas as noites, até a noite em que, no sono ou na vigília, ela vem ao seu encontro, avizinha-se dele, enfeitiça-o com seus gestos ou lhe dá prazer ou dor com suas carícias. O que ele conserva não é a imagem de um disco luminoso ambulante, nem a de um ser demoníaco que se ligaria a esse disco de alguma forma, mas antes de tudo a imagem motriz, a imagem emotiva do fluido lunar que atravessa o corpo. (BACHELARD, 2018. p.126).



Nesse contexto, o elemento material é definido como o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante. Mas para esse entendimento, é preciso compreender que a imaginação material é uma imaginação primordial. “Ela imagina a criação e a vida das coisas com as luzes vitais, com as certezas da sensação imediata, isto é, escutando as grandes lições cenestésicas dos nossos órgãos”. (op. cit)

Por ser padrão abstrato, depende da elaboração consciente para se converter em imagem, ou seja, é preciso pensar, sonhar ou viver a matéria, para alcançar o imaginário. Graças a isso, o devaneador cria mundos. Como aduz:

Tomada em sua vontade de trabalhar a expressão, a imagem literária é uma realidade física que tem um relevo especial; mais exatamente, é o relevo psíquico, o psiquismo em vários planos. Ela grava ou eleva. Reencontra uma profundidade ou sugere uma elevação. Sobe ou desce entre céu e terra. É polifônica por ser polissemântica. (BACHELARD, 2001, p.260).

O filósofo argumenta, ainda, que a imagem material busca a profundidade, a intimidade substancial que dá vida e movimento à realidade metafórica. É todo um mundo subjacente e, portanto, inconsciente, volumoso, em perpétuo movimento, que existe, nutrindo organicamente o universo poético, ou seja, a obra literária.

Pode se dizer que, nesse sentido, a imagem está presente no leitor, separada de todo o passado que podia tê-la preparado na alma do escritor. Sem se preocupar com os "complexos" do artista, sem esquadrihar a história de sua vida, o leitor está sistematicamente livre, para passar de um autor a outro, à vista de uma simples imagem e pela própria riqueza de suas variações. “Desde que uma imagem poética se renova, mesmo em um só de seus traços, manifesta uma ingenuidade primordial.” (BACHELARD, 1988, p.4)

É essa ingenuidade, sistematicamente despertada, que norteia o devaneio posto sobre os romances em estudo. Diante das imagens que o engenho artístico da obra oferece, diante das imagens que antes não se poderia imaginar, essa ingenuidade de maravilhamento é inteiramente natural. Mas ao viver passivamente esse maravilhamento, não é possível a imaginação criadora.

Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele está diante do grande universo que é a página em branco, onde as imagens se compõem e se ordenam, por meio da palavra escrita. Frisa-se que a imagem que aparece à consciência é discutida a partir de quatro substâncias que regulam o real e o imaginário enquanto matérias do inconsciente, alimentando pensamentos e sonhos.

São como que formações simbólicas vistas em diferentes dimensões. Suporte teórico necessário para compreensão, da ação da água, do fogo, do ar e da terra, sobre o caráter e costumes dos personagens protagonistas de *Os Flagelados do vento Leste* e *Levantado do Chão*, como possível atmosfera narrativa.

## 2. OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE

Sim! Somos os flagelados do vento leste!  
Morremos e ressuscitamos todos os anos  
para desespero dos que nos impedem a caminhada.  
Teimosamente continuamos de pé  
Num desafio aos deuses e aos homens.  
E as estiagens já não nos metem medo  
Porque descobrimos a origem das coisas...  
(Ovídio Martins)

### 2.1 Cabo Verde e os claridosos

Ao longo da história, a literatura sempre foi um meio de expressão para o ser humano, relação que, por muito tempo, foi vista sob duas óticas distintas: a metafísica e a sociológica. Pode se dizer que o homem metafísico é um ser universal, válido, em princípio, para a totalidade das contingências do ser e do existir. Por outro lado, o homem sociológico é a representação do engajamento do ente e do existir no momento histórico, em um contexto social específico.

Se no primeiro caso o ser se volta para a essência à procura de uma definição concreta de sua humanidade; no segundo, interessa principalmente o existir, marcado pelas relações com o outro enquanto determinante de uma conjuntura física e material, em que se evidenciam componentes ligados à existência, notadamente aqueles afetos à sobrevivência, ou ao status social.

Nesse sentido, a literatura nem sempre é fruto de uma imaginação individual e solitária<sup>3</sup>, visto que se considera “criador/sociedade em indissolúvel unidade na escrita, efetivada pela práxis do sujeito”. (ABDALA, 1981, p.8). Constata-se que, a realidade social, em muitos casos, pode ser vista como um elemento interno da própria constituição da obra artística.

---

<sup>3</sup> Quanto à participação do sujeito, assinala o sociólogo da literatura, Lucien Goldmann, “a obra correspondente à estrutura mental deste ou daquele grupo social pode ser elaborada, em certos casos (muito raros, é verdade), por um indivíduo com escassas relações com esse grupo. O caráter social da obra reside, sobretudo, no fato de que o indivíduo jamais seria capaz de estabelecer por si mesmo uma estrutura mental coerente, correspondendo ao que se denomina visão de mundo. Semelhante estrutura só poderia ser elaborada por um grupo, podendo o indivíduo imprimir-lhe um grau de coerência muito elevado ao transpô-la para o plano da criação imaginária, do pensamento conceptual etc. (GOLDEMANN, 1967, P.19)

Abdala discute que se no plano da história o sujeito não muda o mundo, no plano da escrita, entretanto, muda a sua posição diante dele. O leitor, na dinâmica de sua práxis, ao tomar consciência de suas aspirações afetivas, intelectuais e práticas, sofre, pela escrita, um questionamento da passividade que lhe foi imposta pela sociedade sociocrática, o que o impede de ser simples consumidor cultural.

Neste contexto, a escrita assume um papel específico como um processo tangível de venda do texto, facilitando a inclusão de um leitor real que está implicitamente envolvido na própria criação textual. Essa dinâmica move o leitor de um papel meramente passivo, como um objeto na interpretação da mensagem, para um papel ativo na comunicação literária. Por isso, o interesse do campo dos estudos literários em discutir a relação entre a escrita criativa e a realidade social. Pois, verifica-se uma clara disposição à influência do meio social na literatura, bem como o efeito desta sobre aquele.

Ora, sendo a literatura resistência, resultado e reinterviniência no tempo histórico, pela sua força como matriz geradora e definidora do social, tomando-o aberto à ação, as narrativas transnacionais de migrantes, colonizados ou exilados, ocupam espaço cada vez mais relevante, criando uma nova (e mais real) imagem discursiva na confluência entre a História e a literatura, possibilitando que seja lida de um outro modo. É nesta confluência, a partir da própria confluência de espaço e de tempo, de diferenças culturais, marcada por inclusões e exclusões, colaborações e contestações, que a identidade nacional (política e cultural) ganha outra face, novos signos [...]. (TUTIKIAN, 2006, p. 174)

Assim, por “costurar” o que se discute em várias áreas do saber, a literatura também é teorizada por muitos campos. Sintonia evidenciada nas obras do escritor Manuel Lopes, que escolheu como matéria-prima de suas escritas, a vida e as tradições do arquipélago cabo-verdiano.

Oficialmente, a República de Cabo Verde é um país insular no Oceano Atlântico Central, situado a 455 Km da costa africana. O arquipélago possui 10 ínsulas que se estendem por cerca de 4033 Km<sup>2</sup> e foram formadas pela acumulação de rochas, resultantes de erupções sobre as plataformas submarinas.

As ilhas são divididas em dois grupos, o de Barlavento e Sotavento, de onde sopra o vento e por onde se escoia o vento, respectivamente. Assim, de Barlavento fazem parte Santo Antão, S. Vicente, Santa Luzia, S. Nicolau, Sal e

Boa Vista; enquanto Maio, Santiago, Fogo e Brava integram o grupo das de Sotavento. A cidade de Praia é a capital do arquipélago (situada na Ilha de Santiago).

Nas ilhas mais montanhosas, as paisagens são dominadas por vales profundos e estreitos, picos, cimos estreitos e alongados. Também se encontram em todas as ilhas formas vulcânicas: crateras, caldeiras e cones, evidenciando-se as crateras Pico e Chã das Caldeiras na ilha do Fogo, Topo de Coroa em Santo Antão, Fundo Grande na Brava, Calhau e Viana em S. Vicente. Não há rios no arquipélago. Com a época das chuvas, de agosto a outubro, embora de forma irregular, alguns ribeiros, habitualmente secos, apresentam água<sup>4</sup>.

A história desse país, segundo Tutikian (2008), se destaca por sua diversidade étnica e configuração multirracial, alicerçada em uma amalgama linguística que deu origem ao idioma crioulo. Quando os portugueses, em 1456, chegaram no arquipélago as ilhas eram desabitadas, no entanto, devido à sua localização estratégica entre a metrópole portuguesa e suas colônias africanas, a região se tornou um ponto de parada para navios envolvidos no comércio de escravos.

Desde então, seu povoamento e colonização tiveram um processo análogo ao que se verificaria depois no Brasil: a princípio por degredados, condenados, considerados mazelas de Portugal, judeus ibéricos expulsos, aventureiros e a tripulação de negros rebeldes e doentes, dos navios negreiros, que ali eram deixados.

Esse movimento de degredo contribuiu para a diversidade étnica e a miscigenação linguística, que obedecendo a uma necessidade imperiosa ligada ao anseio de sobrevivência, que diz respeito vencer o caos, forçaram os renegados colonos, detentores da língua de dominação, e os escravos, oriundos de mais de um grupo étnico linguístico, a adaptarem, criarem e recriarem suas línguas de origens, para estabelecerem comunicação entre si.

---

<sup>4</sup> Informações geográficas retiradas do site do Governo de Cabo Verde disponível em < <https://www.governo.cv/o-arquipelago/geografia/>>

ficaram frente a frente escravos e colonos. [...] impossibilitados, em tantas circunstâncias, de comunicarem, totalmente, entre si [...], duas coisas se tornaram fatais: aprendendo a todo o custo e rudimentarmente que fosse, a língua do dominador, houve de modificarem-na, segundo leis gerais da linguística (simplificação, redução etc.), sequentemente construindo um *sabir*, um *pidgin* transitando para um crioulo, que termina por se generalizar a toda a população. (FERREIRA, 1995, p. 140)

O clima do arquipélago apresenta outra dimensão desafiadora da vida em Cabo Verde. Caracterizado por chuvas escassas e imprevisíveis, o ambiente impõe condições árduas à agricultura e à sobrevivência humana. Em épocas de seca severa, a população é gravemente afetada, quando não dizimadas são forçadas ao êxodo em busca de oportunidades melhores.

Essa dinâmica de escassez e migração assemelha-se, em muitos aspectos, à situação no Nordeste brasileiro, onde o clima também desempenha um papel central na formação da identidade e cultura locais. Porém, como narrado no do poema *Você Brasil*<sup>5</sup>, de Jorge Barbosa, há diferença entre as duas geografias. Vejamos:

[...]  
Você, Brasil, é parecido com a minha terra,  
as secas do Ceará são as nossas estiagens,  
com a mesma intensidade de dramas e renúncias.

Mas há uma diferença, no entanto: é que os seus retirantes  
têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,  
ao passo que aqui nem chega a haver os que fogem  
porque seria para se afogarem no mar, [...].  
(BARBOSA, 1956, apud GOMES, 2008, p.113)

O eu-lírico enfatiza a questão do êxodo rural, provocado pela seca, revela que os limites territoriais e de fertilidade agricultável do arquipélago tolhem a migração dos trabalhadores para outras paradas-ilhas, pois ao contrário do Brasil, que tem outros espaços adequados a uma agricultura sustentável, mesmo que de subsistência, as áreas e bolsões de pobreza dos ilhéus, submetidos à ação implacável do vento Lestada, são muito maiores.

---

<sup>5</sup> Este texto está inserido no terceiro livro de Barbosa, *Caderno de um Ilhéu*. A obra foi publicada em 1956 e premiada com o Prêmio Camilo Pessanha da Agência Geral do Ultramar. *Caderno de um Ilhéu* é o último livro publicado em vida por Jorge Barbosa. *Você Brasil* está inserido na parte IV do livro, onde, fazendo referência ao Brasil ou a autores brasileiros, há ainda mais dois poemas: *Carta para Manuel Bandeira* e *Carta para o Brasil*, este último “aos cuidados de Gilberto Freyre”.

Essa escassez de recursos, a infertilidade do solo, o tamanho limitado das ilhas e a irregularidade das precipitações fizeram com que Cabo Verde não fosse um local de grande interesse para investimentos por parte dos portugueses. Contexto que favoreceu ao mestiço papel análogo ao que Portugal teve no Brasil, a eles coube administrar as terras, o comércio e a agricultura. Como discorre Gabriel Mariano na obra: *Cultura Caboverdiana – Ensaios*, (1991).

Parece-me ter havido em Cabo verde um certo desvio naquilo que o português realizou nas áfrias. Melhor dizendo um certo desvio na posição ou na situação do homem português perante a direção dos fenômenos que foram surgindo nas suas vicissitudes de contacto com os povos afro-negros. No Brasil, por exemplo, nota-se que ao branco coube sempre a função de líder, de mestre na evolução da sociedade brasileira. Em Angola, Moçambique, Guiné ou S. Tomé e Príncipe coube ao português o poder de comandar o fluir e o refluir dos acontecimentos locais. Em Cabo verde o problema parece-me de certo modo diverso, pois aí o mulato adquiriu desde cedo grande liberdade de movimentos e teria sido ele, mulato, quem realizou em Cabo verde o papel que o português reinol desempenhou no Brasil. Isto é: ter-se-ia transferido para o mulato a condição de mestre, de líder na estruturação da sociedade caboverdiana. Ou por outras palavras: a capacidade de assimilação do exótico e de recriação de formas novas de cultura que se aponta como faceta dominante da experiência africana do português parece ter-se transferido, em Cabo Verde, para o mulato, para o mestiço. Teria sido este quem se encarregou de receber e recriar elementos da civilização europeia. E teria sido o funco, e não o sobrado, o laboratório exato onde se processou a síntese de culturas e a apropriação pelo negro e pelo mulato de elementos e expressões civilizacionais portuguesas. A cultura fez-se de baixo para cima. Não se fez da Casa Grande para a sanzala como sugere G. Freyre. (MARIANO, 1991, p. 53)

Mariano aponta dois movimentos contrastantes na sociedade caboverdiana, e sobre eles, Tutikian (2008) observa ser um é ascendente e "aristocratizante", envolvendo a elevação social de negros e mulatos através do contato com a cultura portuguesa. O outro é descendente e "democratizante", caracterizado pela difusão cultural promovida pelas "elites da terra" locais. A propósito: "Se no arquipélago o africano era europeizado, assim era o europeu africanizado, [...]. O mulato era o ponto de encontro biológico e cultural do africano e do europeu. (MONTEIRO, 2013, p.18). Este cenário cria uma história complexa de unidade dentro da diversidade e de conciliação de antagonismos sociais e culturais, como bem aduz:

Se a terra trazida não é terra de origem, não é terra herdada, tampouco conquistada, seu povo termina assumindo características bem distintas daqueles das demais ex-colônias de língua portuguesa na África: é a terra do temperamento da amorabilidade, de um outro tipo de escravidão que ultrapassa a relação colonizador/ colonizado para sucumbir à força escravizadora da própria terra. É onde o sonho passa a força revitalizadora, dentro do princípio de Manuel Lopes, autor do primeiro texto ficcional caboverdeano (1936), de que o homem está ligado a fatores exteriores, os sonhos, às razões práticas. É onde se instaura o grande dilema do habitante do arquipélago: o ter de partir querendo ficar, porque se estabelece, entre a terra e o homem, uma perfeita simbiose, sem possibilidade de cisão. (TUTIKIAN, 2008, p. 45)

Hoje, Cabo Verde experimenta uma realidade política e histórica substancialmente divergente de sua fase colonial. O país se tornou república autônoma desde 5 de julho de 1975. No entanto, a dialética: permanecer nas ilhas ou emigrar, ainda assola o arquipélago: “Dividido, entre o apelo profundo de suas raízes e a perspectiva das secas, das lestadada – emissárias da miséria – enfim, vê-se o caboverdiano diante de uma situação-limite, de sua mais dramática necessidade de opção existencial.” (SANTILLE, 2007, p.40). Os dilemas geográficos, como o isolamento de algumas ilhas e a escassez de recursos naturais, ainda hoje forçam os caboverdianos ao êxodo em busca de trabalho e sobrevivência.

Dizer sobre a cultura na vertente que decorre do complexo eixo do conhecimento das ciências, artes, crenças, costumes, aptidões individuais e coletivas, comportamentos e práticas sociais de um povo, exige cuidado. Nessas vertentes são abordados, como assegura Mata e Silva: “saberes historicamente produzidos, bem como as tensões [...] vividas pela humanidade: são metamorfoses que geram mecanismos cumulativos que se enriquecem à medida que passam de geração para geração” (MATA; SILVA, 2018, p.10)

Em posse da sensível compreensão de que a literatura desempenha papel crucial no registro da identidade do povo, pois segundo os autores citados, ela “promove a representação linguística, social e cultural de períodos históricos específicos” (ibid), Jorge Barbosa, em união com Manuel Lopes e Baltazar Lopes (Osvaldo Alcântara, seu pseudônimo como poeta), que eram leitores de alguns escritores participantes da *Semana de Arte Moderna* (1922), e do realismo nordestino na década de 1930, iniciaram um processo de



fundação da moderna literatura cabo-verdiana, com o lançamento da *Claridade- Revista de Letras e de Artes*<sup>6</sup> (1936).

A revista tinha como objetivo a criação da "cabo-verdianidade" (nova identidade), com ênfase regional, por meio da análise das condições socioeconômicas e políticas locais, e publicação de três textos poéticos da tradição oral em língua crioula - *lantuna & 2 motivos de finaçom* (batuques da ilha de Sant'ago)", entre outros.

Publicada em Mindelo, Ilha de São Vicente, em março de 1936, *Claridade* trouxe à luz poemas, contos, novelas, excertos do romance *Chiquinho*, de Baltazar Lopes, bem como artigos de etnografia e de tema social: *Tomadas de vista*, de Manuel Lopes e *Estudos sobre o crioulo*, de Baltazar Lopes. Os três primeiros números saíram em 1936 e 1937, e os demais seis, nos anos 1947 a 1960. É notório que a revista tinha por ideário programático "fincar os pés na terra" como imagem lapidar da ascensão do real (social, cultural e antropológico) crioulo. Para isso:

a geração da *Claridade* preferiu imaginar-se não mais à luz do modelo colonizador ou de uma literatura colonial apologética da figura do herói navegador, e escolheu mirar-se em outro paradigma cultural, forte, irmão, independente: o Brasil dos mulatos, malandros e heróis ignorados, modelo de afirmação mestiça no qual a África busca(va) identidade. (GOMES, 2008, 113)

Segundo Simone Caputo Gomes, Cabo Verde cedo despertou para este amor dos africanos pelo Brasil e a geração da Revista *Claridade*, marco da modernidade crioula, dentre muitos méritos detém mais este: o de ter furado, com decisão e arte, o cerco salazarista que não permitia o acesso a textos brasileiros com posturas políticas definidas, como os de Jorge Amado e Graciliano Ramos, pilares da brasilidade.

Ao assumir a afinidade com o Brasil e sua cultura mestiça e autônoma, os escritores claridosos - em processo de emergência da consciência cultural e nacional, como os irmãos africanos de Angola, Moçambique, São Tomé e Guiné Bissau - evidenciaram a sua determinação em refletir-se em outros

---

<sup>6</sup> Edição disponível no plano de Curso de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa III – USP (2020), [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5775675/mod\\_resource/content/1/Claridade%20n%C2%BA1.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5775675/mod_resource/content/1/Claridade%20n%C2%BA1.pdf)

espelhos, mais próximos porque detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado.

[...] representar a “arlequinal” raça brasileira (no caso, representar o mundo que o mulato cabo-verdiano criou, como ressalta Gabriel Mariano), dar visibilidade às identidades que compõem o mosaico cultural, representar a fala do povo no discurso literário culto, democratizar a literatura e as artes. A construção de uma “identidade nacional” em Cabo Verde afirmava-se assim, nos anos trinta, à luz do espelho brasileiro, numa relação de afastamento e diferenciação do cânone português. (GOMES, 2011, p. 1901)

A transição de um modelo literário centrado na figura do colonizador para um que busca referências em uma cultura mestiça, como o Brasil, marca uma mudança paradigmática significativa na literatura de Cabo Verde. Este movimento pode ser visto como uma forma de ressignificar a própria identidade, escolhendo afiliações culturais que refletem um senso mais amplo de pertencimento e resistência, em vez de subserviência ao colonialismo.

O Brasil, com sua complexa tapeçaria de influências culturais - europeias, africanas e indígenas - oferece um modelo de "afirmação mestiça" que é muito atraente para escritores e intelectuais cabo-verdianos. Além disso, a literatura e a cultura brasileiras apresentam uma gama de figuras marginalizadas - mulatos, malandros, heróis ignorados - que contrastam fortemente com o "herói navegador" glorificado na literatura colonial. Este "modelo de afirmação mestiça" serve como uma lente através da qual a geração da revista *Claridade* poderia examinar e representar suas próprias experiências, histórias e aspirações.

### **2.1.1 Manuel Lopes e os Flagelados do Vento Leste**

O intuito dos escritores claridosos era produzir uma literatura que pudesse ser lida em todo o mundo e prontamente reconhecida como produto do arquipélago. Assim, Manuel Lopes, junto a outros claridosos, fez dos problemas reais objeto poético, levou ao debate o dilema entre o ter de partir contra vontade; a força arrebatadora da seca; a luta do homem contra o próprio homem; a visão cósmica do mundo e a fé no conhecimento dos antepassados,

sem perder, como fundamento maior nesses diálogos, a estética da obra em si. Como aduz Ferreira (1987):

Os romances de Manuel Lopes nascem da realidade concreta cabo-verdiana, profundamente desagregada em tempos de fome provocada pela estiagem. Chegamos a lamentar que à sua ficção faltasse uma perspectiva aberta ao futuro. Mas sejamos justos. Isso nada tem a ver com qualidade estética, com o trato narrativo, que é sabiamente conduzido. A obra romanesca de Manuel Lopes marca um momento alto da literatura cabo-verdiana, quer no plano do conteúdo quer no plano da expressão, não esquecendo que as suas personagens são cuidadosamente trabalhadas. (FERREIRA, 1987, p. 77).

Esse reconhecimento ou representatividade, deveria ser colocado como algo original e não como resultado de um grupo que buscava registrar, de forma descontextualizada, através de caricaturas, os elementos Ilhéus. Segundo os claridosos, o povo prisioneiro do mar, inventou para uso próprio, à custa de tenaz individualismo, o seu dialeto, culinária, dança que eram adaptadas à singeleza das suas exigências, e que deveriam ser retratadas por inteiro, no processo cultural sobre sua gente.

— o povo cabo-verdiano, repito, aprendeu a esvaziar até à última gota a taça da felicidade, e entrega-se todo a ela com a mesma desenvoltura do soldado que sabe escolher a hora propícia para um sono tranquilo, um sono apenas povoado de sonhos de esperança e generosidade, entre duas batalhas sangrentas. (LOPES, 1985, p. 7)

Tal afirmação de Manuel Lopes no Prefácio de *Os Flagelados do Vento Leste* (1985), confirma a consciência amadurecida dos jovens intelectuais que se agregaram em torno do projeto *Claridade*. Estavam então reunidas as condições para que, “fincando os pés na terra” (BAPTISTA, 2007, p. 23), essa intelectualidade começasse a conceber esteticamente as relações humanas e os papéis dos indivíduos e o seu próprio na sociedade cabo-verdiana.

Para tal empreitada, tiveram que lidar com um grande obstáculo: a língua. Durante certo período, os escritores questionam sobre que língua utilizar nas suas produções literárias. A dúvida surgia em função da utilização da língua crioula no cotidiano, no modo de ser do arquipélago, e da utilização do português como língua oficial.

Desafio, que segundo José Carlos Venâncio (1992), todas as literaturas provenientes de países que possuam passado colonial tiveram que enfrentar. No entanto, consciente da abrangência da língua portuguesa, Manuel Lopes representou a realidade de sua terra, escrevendo na língua oficial, mas como resistência, trouxe essa recheada de expressões culturais da língua de sua gente.

Edward Said (2011), aponta que sempre houve resistência por parte do nativo colonizado; às vezes a resistência foi armada, e outras vezes ela foi uma resistência cultural. A primeira concepção de cultura para Said (2011) é a arte, sobretudo o romance, pois segundo o autor, ele leva a uma fonte de identidade e preservação da tradição.

O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura, [...]. Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial. (SAID, 2011, p.13).

No resgate ou conservação de uma cultura, torna-se essencial que o povo colonizado consiga narrar as suas próprias histórias; caso contrário, tem-se a história contada pelos colonizadores e o colonizado é visto como um coadjuvante passivo e sem voz. E é justamente esse movimento de construção de uma literatura que representasse a realidade cabo-verdiana, que os claridosos iniciaram.

Considerando tais aspectos, e o recorte feito nas produções de Manuel Lopes, a obra eleita para análise, nesta escrita, é *Os Flagelados do Vento Leste* (1985). Pretende-se numa possível leitura do romance, cujos recursos simbólicos aguçam o devaneio e interesse da leitora, identificar a presença dos elementos naturais – Ar e Fogo –, perceber como eles agem sobre a conduta dos personagens e como se processam essas influências na narrativa.

Assim, com propósito de elucidar a gênese da pesquisa, os encaminhamentos metodológicos partiram da observação da fortuna crítica sobre o romance, que não se destaca em quantidade tendo como parâmetro as pesquisas realizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Esclarece-se, ainda, que a abordagem feita não pretendeu uma

revisão da crítica existente, antes, buscou um possível diálogo de modo a fundamentar os questionamentos sobre a obra”.

Ribeiro (2006) na dissertação: *Um itinerário de lutas e buscas: esperança e resistência em vidas secas, de Graciliano Ramos, e os flagelados do vento leste, de Manuel Lopes*, aborda o diálogo literário entre Brasil e Cabo Verde, sobretudo a partir de uma contextualização das obras em relação ao regionalismo da década de 30. Nesse trabalho o autor observa as manifestações e configurações utópicas propulsoras dos atos de resistência, na representação das personagens brasileiros e cabo-verdianos fixados em seus respectivos espaços.

Paraense (2017) na tese de doutorado: *Na raiz, a fome: uma leitura dos romances Vidas secas, de Graciliano Ramos, Os flagelados do vento leste, de Manuel Lopes e Famintos, de Luís Romano*, embora pondere os dois romances anteriores discutidos por Ribeiro (2006), investiga as estratégias discursivas dos autores, que se debruçaram sobre a fatia social menos favorecida daquele momento histórico. Em especial, as denúncias que trouxeram à luz temas que atravessavam as três prosas de ficção: a fome, o banditismo e a opressão.

A fome foi analisada pela autora, não apenas como flagelo, mas também como fato social passível de desdobramentos mais complexos. A perspectiva comparatista da tese tem como horizonte, o comparatismo de solidariedade proposto pelo crítico Benjamin Abdala Junior.

Freitas (2017) na dissertação: *Figuração da paisagem: percepção da geograficidade em Vidas secas e os flagelados do vento leste*, analisa a geograficidade nos dois romances. A análise é realizada a partir dos princípios e conceitos da Geografia Humanista Cultural, em que são discutidos os conceitos de paisagem, espaço e lugar. São evidenciadas as especificidades da Geografia e da Literatura, bem como os pontos de aproximação e distanciamento entre as duas áreas do conhecimento.

Araújo (2021) na dissertação: *Um Olhar Bakhtiniano Sobre as Narrativas Áridas de Vidas Secas, de Graciliano Ramos, e Os Flagelados do Vento Leste, de Manuel Lopes*, discorre sobre a envergadura dos autores dentro dos movimentos modernistas de seus países, e considera a importância

das obras para a construção de uma identidade nacional e a crítica social que elas tecem ao retratar as condições históricas reais.

A autora aponta nos estudos de Bakhtin considerando os aspectos linguísticos e extralinguísticos das obras, por meio dos diversos tipos de discursos imbricados nas vozes que perpassam as narrativas, e desvela as vozes sociais que constituem e interpelam as ações das personagens.

Nos recortes citados, as discussões dedicadas ao romance privilegiam o comparatismo com a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, exploram momentos históricos, políticos e econômicos dos países e discutem os elementos que sugerem uma aproximação entre a literatura brasileira e a cabo-verdiana. Tomam como análise a observação dos ambientes físicos, a psicologia dos personagens e as particularidades discursivas dos textos, como forma de identificar a presença da literatura brasileira no projeto literário cabo-verdiano.

E apesar das abordagens tocarem na questão dos aspectos das secas que castigam os campos, a lestada, as grandes chuvas que arrasam os solos frágeis, as pragas que cobrem e devoram o pouco que resta, não refletem especificamente a ação do telúrico<sup>7</sup> na diegese.

Para dar conta dessa discussão, toma-se como referencial teórico, os conceitos de Gaston Bachelard (2001), (2008), que abordam elementos da natureza e diversas possibilidades associadas a eles, que podem transformar-se em valores que arquitetam a conduta e costume do homem, como também gerar imagens da essência desse ser humano.

Imagens que só serão percebidas e apreendidas a partir do devaneio da leitora, que deverá se soltar dos limites impostos pela realidade concreta presente na leitura de *Os Flagelados do Vento Leste*, e num mergulho silencioso na narrativa, trazer à tona possíveis associações e criação de

---

<sup>7</sup> O fator telúrico é entendido a partir da descrição da atmosfera narrativa. E nessa condição descreve as forças internas dos fenômenos naturais como elemento que determina o temperamento dos indivíduos. Assim, a paisagem árida em Santo Antão tem sua própria energia interna e essa força acaba filtrando-se nas relações humanas.

significados. Empreitada que exigirá da pesquisadora sutileza na busca de dizer aquilo que a obra guarda como enigma.

Informa-se que doravante, as citações da obra *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes (1985) serão desta edição, indicadas apenas pela abreviação FVL, seguida dos números das páginas.

### **2.1.2 O fio condutor da narrativa**

A presença do viés histórico no romance chama a atenção do leitor. Afinal, considera-se que nada se faz de maneira gratuita na ficção, tais índices é um convite há um olhar mais de perto para a maneira com que são tramados, pois, buscar, no texto literário, a sociedade, suas características, os fatos mais relevantes não se justifica por si só. O texto literário não é a sociedade e não se presta a fixá-la.

Voltar-se para ele, a partir de uma posição que privilegie o contexto social, significa valorizar a sua qualidade estética e rastrear indícios da sociedade que foram filtrados pelo narrador. A sociedade adquire relevância quando se torna parte integrante, interna, da própria narrativa, sendo possível revisitar as forças colocadas em choque na conformação social.

Assim, o olhar que se dispensa a questão se faz inspirado pelo pensamento de Antonio Candido. O crítico brasileiro chama atenção em *Literatura e Sociedade* (2006) para a importância de se misturar:

[...] texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, 2006, p.14)

Percebe-se, nas palavras do autor, que não se trata de adotar um ponto de vista segundo o qual o externo explica e atribui valor à obra, nem de tomar o texto como objeto cuja estrutura é completamente independente do universo exterior, mas sim de conceber texto e contexto como elementos necessários ao trabalho interpretativo.

Para Candido, o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na

constituição da estrutura tornando-se, portanto, interno. Assim, o que interessa a essa pesquisa é perceber de que forma a questão histórica é trabalhada esteticamente dentro do romance, de maneira tal a ser um elemento produtor de significados no texto.

A questão não é, portanto, a do contexto social enquanto veículo a conduzir a corrente criadora, fornecendo ambiente e costumes. É o que afirma Candido, ao apontar para a necessidade de fazer uma análise:

[...] em que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro a presença de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 2006, p. 16)

Semelhante discussão requer que o leitor esteja atento não apenas às obliquidades do discurso dentro da obra, mas também às artimanhas de transposição de um universo a outro, ou seja, do universo da realidade para o da representação. Esta interpenetração dá-se mediante a simbiose entre os fatores externos (os condicionamentos sociais) e os internos (o génio criativo do autor). Compreensão que norteia o olhar posto no romance em estudo.

Em *Os Flagelados do Vento Leste* (1985), as condições climáticas e geográficas integram em elaborada prosa neorrealista<sup>8</sup> ao desenvolvimento da narrativa, todavia, a caracterização do espaço, não é um aspecto isolado no texto. O cabo-verdiano, dentro da obra, tem papel fundamental, que interessa ao autor não só falar dos aspectos geográficos e sociais das ilhas, mas igualmente importa evocar os seus habitantes.

As paisagens dentro da obra artística mesmo quando breves são explicativas. Se fala do verão e do inverno, do fogo, do sol, da água ou das montanhas, é porque precisa desses elementos para dizer do comportamento psicológico do homem que fica visível, diante das implicações trágicas do

---

<sup>8</sup> Escrita que, a exemplo dos romancistas brasileiros, traz em seu bojo uma busca por dar voz aos desfavorecidos das ilhas do arquipélago. Para Jorge Alfama, *Flagelados do Vento Leste*: “[...] constitui um verdadeiro libelo acusatório em que o autor [...], mantendo-se rigorosamente nos parâmetros da realidade, descreve os horrores que testemunhou na sua ilha [...]. de cariz neorrealista, retrata a catástrofe das secas de Santo Antão quando a chuva não abençoa a ilha, a seca a todos atemoriza obrigando a trocar por alimentos tudo o que se pode e, no desespero, a vender os magros haveres e, por último, a própria casa, os animais e a terra que representam o pão do quotidiano” (ALFAMA, 1998, p. 241).



natural. Esta orientação de leitura coaduna com a própria visão de Manuel Lopes, proferida no prefácio do romance em estudo.

A diversidade de aspectos na psicologia e, mesmo, nos caracteres somáticos do homem caboverdiano não sofreu só com o fenómeno de adaptação ao seu meio ambiente, mas sofre, ainda, com as contingências pluviais, as estiagens periódicas, as fomes devastadoras que assolam o arquipélago e determinam fundas repercussões na maneira de ser, e conseqüente comportamento dos seus habitantes, e provocam anomalias e desvios que os períodos de normalidade agrícola nem sempre dispõem de espaço de tempo suficiente para corrigir. (FVL, p.5)

Assim, sobre o pano de fundo da paisagem surge o homem, envolvido, ecoando, em sua maneira de ser, o ambiente hostil. “...os homens vinham postar-se junto da paredinha do terreiro, [...] contemplavam os campos que se estendiam, nus, a perder da vista. Havia ansiedade nos seus olhos, mas também dureza e persistência. E havia coragem e medo.” (FVL, p. 12).

A conduta, a maneira de agir e viver das personagens, definia os costumes do povo de Santo Antão no conceito etnográfico do termo, que distingue o ser humano, uma vez que todo o homem, pelo facto de o ser, é um ser de cultura, e assim: “[...]. Um povo, por mais primitivo que se possa supor, tem os seus usos e costumes, a sua religião, a sua concepção do mundo e da existência, a sua técnica.” (BOSI, 2006, p.26).

O narrador, nos primeiros parágrafos, abaliza a vontade dos elementos naturais e seus efeitos sobre os moradores daquela terra. Esclarece também, como os personagens entendiam e aceitavam a cólera do que chamavam de destino. “Todos os anos era assim [...] Esperavam pela chuva como se espera pela sorte, no jogo. [...] Já estavam habituados. Vinha de trás, de longe, esta luta. Esperavam sempre: até o último momento. Até mesmo para lá do último momento”. (FVL, p.12).

E o destino, ainda segundo o narrador, “entretinha-se a escrever na cabeça de cada criatura um pensar diferente, e cada um agia segundo o impulso do seu coração.” (FVL, p.13). E nas horas do infortúnio, esse mesmo acaso encarrega-se de revelar a conduta dos sujeitos. “Depressa os homens exibiam a sua verdadeira natureza, e tornava-se fácil, então, apontar com o dedo e dizer qual a têmpera de cada um.” (op cit).

Nessa linha de reflexão, o mote do romance desnuda o confronto do indivíduo com as forças da natureza<sup>9</sup>, através de uma resistência e luta árdua levadas ao limite do suportável. Essa relação dialética vinculada à realidade concreta, permite que as relações humanas se evidenciem em toda a sua possibilidade.

A diegese da obra retrata a sociedade rural de Santo Antão, caracterizada por uma grande dependência em relação à terra, uma hierarquia social bem definida e uma simplicidade e pobreza de meios. Os processos rotineiros, a pobreza dos solos, a secura do clima são os grandes obstáculos enfrentados pelos trabalhadores da ilha.

O milho é a principal cultura, mas outras culturas são referidas na obra, como por exemplo a purgueira, que exerce várias finalidades: para atear o lume — “José da Cruz colocou o troço de purgueira entre as três pedras depois de raspar a cinza para o lado” (FVL, p. 33), para afugentar os corvos — “Jô corria para essa banda batendo o troço de purgueira no tampão da lata de petróleo” (FVL, p. 42), para iluminar, — “Zepa acendeu o cangabaixo – sementes de purgueira enfiadas num espeto – introduziu a extremidade num interstício da parede”. (FVL, p. 80), mas também para fabricar sabão e para fins farmacêuticos.

O cultivo das terras organiza-se segundo um sistema de parceria, que remonta ao regime feudal: Jaime Álvaro é o proprietário da terra onde José da Cruz trabalha, como meeiro, isto é, contribui com o seu trabalho e metade da produção pertence ao dono das terras. “Às vezes Nhô Jaime Álvaro, da Ribeira das Patas, dono de parte das terras que José da Cruz trabalhava a meias, vinha a uma vista de olhos aos seus domínios – possuía outras trinchas importantes no Cidrão – ou mandava o filho.” (FVL, p. 44).

O pastoreio bovino e caprino, atividade complementar à agricultura, também tem papel relevante na obra, uma vez que esta é a ocupação de Leandro, filho de José da Cruz. As personagens participam, assim, de valores identificáveis com aqueles que viveram as milenares sociedades agrícolas,

---

<sup>9</sup> A palavra natureza pode oferecer diversas acepções para o seu significado, como por exemplo, “[...] os homens exibiam a sua verdadeira *natureza*” (*op. cit.*), ou seja, algo que caracteriza qualquer ser vivo, que pode ter como sinónimo o termo essência. Mas toma-se aqui a definição que, tomada do termo em latim *natura* se refere ao mundo natural e seus fenômenos. Ao definir o termo *natura* encontramos o estado natural como base para essa definição.

todas elas dependendo diretamente da terra e da atividade agrícola em que os valores de uso primam sobre os de troca. As trocas eram de trabalho por milho ou sal ou milho por peixe seco etc.

Salta-Pedra desceu do seu casebre (...) para se oferecer a troco de milho (FVL, p.24);  
Por ocasião das colheitas, a troca de milho por peixe seco, do norte ao Tarrafal, tornava-se um negócio rendoso (FVL, p. 41);  
[Leandro] levou o buli de água e um surrão com dez litros de milho e um punhado de sal que lhe dera Nhô André em paga dos trabalhos realizados (FVL, p. 118)

Outras ocupações são secundárias, tal como as personagens que as representam: Maria Alice e Miguel Alves tipificam a pequena burguesia do arquipélago. A primeira é professora do Mindelo, tendo sido nomeada para uma escola do campo, em S. Antão. É considerada uma pessoa importante, com alguns privilégios como a ajuda em casa (nha Gaída), mas a sua sorte não é, de todo, invejável: vive isolada, longe da família, numa escola (que é também a sua casa) paupérrima e atormentada com a miséria dos seus alunos, sofrendo, ela própria, a fome.

Miguel Alves é funcionário no Mindelo e deseja adquirir uma propriedade na Ribeira das Patas. Alheado da condição miserável dos camponeses, vive a desilusão da sua fantasia com a professora Maria Alice, e segundo o narrador, ignora o infortúnio dos homens da terra: “Quase odiou esses dois esqueletos que se afastavam. Surgiam, assim, no meio das suas fantasias. Essa brutal intromissão da realidade mostrava, por momentos, a inconsciência dos seus sonhos” (FVL, p. 222).

O conflito social está, pois, subjacente à obra, não constituindo um primeiro plano: apenas se depreende o abandono imputado aos camponeses por parte dos senhores das terras e a quase nula intervenção do Estado, à excepção das obras Públicas em socorro dos flagelados, pois “Morte de povo não é sentida” (FVL, p. 111), denuncia Maria Alice.

Só uma carta desta é mais contundente na crítica, ao dizer à família que em casa dos grandes senhores não acaba o milho, mas também eles são enganados pelos comerciantes desonestos de outras partes da ilha ou de S. Vicente que:

Por umas quantas jardas de chita e algum garrafão de aguardente e uns patacos, levam navios cheios de milho debulhado, ou burros ajoujados de sacos. A fazenda é comprada em São Vicente e medida a metro e vendida aqui a jarda quase pelo dobro do preço, ou trocada por milho; assim, esses negociantes, além do lucro de aumento de preço da mercadoria e da desvalorização do milho, roubam ao povinho cerca de doze centímetros em cada metro de fazenda que vendem. (FVL, p.100)

As relações de solidariedade, próprias do mundo rural, estendem-se também à partilha da alegria e da esperança como se documenta nos serões do terreiro de nhô Manuelinho em que domina a música num ambiente festivo: “Nos dias de contentamento, [Nhô Manuelinho] virava o pilão no terreiro, sentava-se, e as cordas da sua viola enchiam aqueles campos de sons estridentes e alegres” (FVL, p. 21).

Além dos sons de viola, também as histórias e adivinhas, características da tradição oral, fazem parte das atrações das festas: “– Depois vieram zunzuns de vozes, risadinhas, talvez estivessem contando histórias engraçadas ou dizendo adivinhas — "história, história?" — "fortuna do céu, amém"— A lua muito branca parecia escutar também.” (FVL, p.57)

A religiosidade dentro do romance funda-se, antes de mais, na fé na natureza; e é profundo o respeito pela terra e dela apenas se pede, cooperação e equilíbrio para que a vida possa continuar. A chuva é considerada salvação, como confirma a voz do narrador onisciente: “A chuva era um símbolo de fé. Crer nela ou não crer nela, a enviada de Nosso Senhor. Entre esta e a escuridão, entre a coragem e o pânico, o povo escolhia a coragem e a fé porque eram tocadas pela luzinha da esperança” (FVL, p. 12).

Na primeira parte da narrativa, a trama está centrada em personagens que trazem à tona o projeto tipicamente neorrealista<sup>10</sup>. ou seja, não

---

<sup>10</sup> A literatura desse período se alia a um projeto engajado de denunciar o poder dominante: “A literatura deveria contribuir para a conscientização do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade.” (ABDALA, 2007, p. 157). E sobre o romance em estudo, Alfama (1998), aduz que mergulhando no neorrealismo com *Os Flagelados do Vento Leste*, Manuel Lopes assume uma posição militante, acusadora pela maneira com que despedaça as algemas do silêncio, na procura de novos rumos para a literatura de sua terra, criando um “[...]paralelismo amargo (a temática é a mesma) entre os escritores nordestinos brasileiros e os escritores caboverdianos, sob o denominador comum do enfoque maldito das Secas e dos Retirantes.” (p. 242). Cria-se assim uma atmosfera de profundas semelhanças, com as atenuantes relativas às diferenças típicas entre membros da mesma família humana, a fazê-los convergir para a mesma angústia e o mesmo conformismo ante os castigos das calamidades que se abatem sobre o homem desprovido de tudo, mas sedento de vida.

representam características específicas de individualidade, mas as circunstâncias, são personagens estereotipados, representando a pobreza, a persistência e denunciando o grave problema social trazido pelas secas. A segunda parte do romance, narra as consequências dramáticas das calamidades cíclicas em Cabo Verde.

Nesta parte da narrativa, há a inquietação em apresentar a implacável força dos elementos naturais sobre os personagens. Observa-se ainda, que o espaço telúrico evidenciado é capaz de propiciar a clara percepção da oposição semântica entre os fatores existenciais da vida e da morte. Espaço que segundo Bachelard:

Por razões muitas vezes bem diversas e com as diferenças que comportam os vários matizes poéticos, são *espaços louvados*. A seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e esses valores são, em pouco tempo, valores dominantes. O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. O jogo do exterior e da intimidade não é, no reino das imagens, um jogo equilibrado. (BACHELARD, 1988, p.19)

Essa vertente importa na discussão e análise dessa escrita, que é capaz de revelar a influência que a paisagem ficcional exerce tanto nas ações dos personagens, na relação homem-lugar, como na composição da narrativa como um todo. Pois, o imaginário, encontra-se ligado a imaginação literária embasada na realidade que liberta o leitor: “uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar. (BACHELARD, 2001, p.2).

### **2.1.2 O tecido narrativo**

A obra faz a representação da sociedade rural de Santo Antão que devido às condições climáticas conviviam numa simplicidade e pobreza de meios. Inclui personagens locais com uma psicologia relativamente simples, mas nem por isso menos profunda. Manuel Lopes, neste romance, preocupa-

se em recriar, de forma artística, as tragédias vividas pelos cabo-verdianos da primeira metade do século XX.

O autor diz em sua ficção sobre as tragédias que afetaram o arquipélago na década de 1940, uma vez que seu testemunho é embasado na experiência, conforme ele mesmo afirma:

Acompanhei um dos períodos mais sombrios da odisseia agrícola do povo mártir de Santo Antão. Compartilhei da sua luta com tal ansiedade e adesão, que ficou viva no meu espírito e gravada no meu coração para sempre a terrível tragédia. Desejaria mais, ainda, ter vivido as horas de desforra em que, na abundância e no lazer, a sua personalidade irrompe, exuberante, espontânea, rude e generosa, lá onde, um, dois ou três anos atrás, a seca roera até os ossos todos os humanos esforços, e esgotara toda a humana vontade e possibilidade de sobrevivência (FVL, p. 9).

O enredo narra a saga de duas gerações da família Cruz, José<sup>11</sup> da Cruz e seu filho Leandro<sup>12</sup>, na luta contra as condições adversas da ilha. Duas gerações de uma mesma família significando passagem do tempo e permanência dos flagelos: “A esperança nas águas e o temor da estiagem fazia parte de um hábito secular transmitido de geração a geração. Todos os anos era assim [...]” (FVL, p.12).

Além deles, há outros camponeses arrendatários juntamente com a professora Maria Alice que também vivem em grandes necessidades em

---

<sup>11</sup> José: Significa “aquele que acrescenta”, “acréscimo do Senhor” ou “Deus multiplica”. Tem origem no hebraico Yosef, que quer dizer “Ele acrescentará”, referindo-se a Deus. Foi um nome muito comum entre os judeus na Idade Média e no início foi pouco frequente entre os cristãos. Passou a ser popularizado na Espanha e na Itália no final da Idade Média, em razão da veneração a São José. Na Inglaterra passou a ser comum após a Reforma Protestante e, em Portugal, apareceu em documentos datados da primeira metade do século XVI, como Joseph. É nome de pelo menos três personagens bíblicos. O primeiro deles é mencionado no Antigo Testamento como o décimo primeiro filho de Jacó e Raquel, o qual mais tarde ficou conhecido como José do Egito. Os outros dois personagens com o mesmo nome são citados no Novo Testamento. Um é apresentado como José de Nazaré, foi o esposo de Maria e pai adotivo de Jesus, mais tarde reverenciado como São José, declarado em 1870 pelo papa Pio IX como o patrono da igreja universal. O outro era José de Arimatéia, um dos discípulos de Jesus. (Informações retiradas do *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/> )

<sup>12</sup> **Leandro**: Significa “homem-leão”. O imponente nome masculino Leandro tem origem no grego *Leíandros*, formado a partir da união das palavras *léon*, que significa “leão”, e *andros*, que quer dizer “homem”. Desta forma, carrega o significado de “homem-leão”. (Informações retiradas do *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>). O nome Leandro também é encontrado na mitologia grega como enamorado de Hero (sacerdotisa de Afrodite), e todas as noites o jovem nadava atravessando o estreito para encontrar-se com a amada, sendo guiado pela tocha que ela acendia no alto da torre onde habitava.

virtude da seca, causada pelo fenômeno do vento Harmatão, a lestadada ou suão, proveniente do deserto africano, causador da situação desoladora.

O pai José da Cruz e o filho Leandro têm destinos trágicos, um nas mãos da lestadada inclemente que lhe leva tudo; o outro não consegue provar sua inocência e acaba ironicamente vitimado por um crime que não cometeu.

Seguindo as indicações e observações do próprio narrador, as condutas de José e Leandro, são assim dispostas: O primeiro deles - um humilde e corajoso agricultor - é sábio e possui a capacidade para compreender o tempo e respeitá-lo:

José da Cruz era homem de bom pensar e de bom conselho, homem de sacrifício quotidiano; dessa raça de gente direita que sabia diferenciar as coisas pão-pão, queijo-queijo, e sabia também estudar no tempo e confiar no tempo. 'Milho de sementeira é dívida sagrada', dizia. 'Homem direito não põem a boca na dívida sagrada, pra não virar nem ladrão de Deus, nem ladrão da família'." (FVL, p. 14).

José da Cruz, de alcunha Isé, teve duas esposas. A primeira, mãe de Leandro, era forte, trabalhava e provia a dispensa, mas não era amorosa: "[...] a primeira mulher do José da Cruz, essa sim, nascera para carregos. Valia por duas, e durante a sua vida a casa tivera sempre a despensa cheia" (FVL, p. 35).

A segunda, por nome Josefa<sup>13</sup>, de alcunha Zepa, mãe de três meninos: Mochinho, o mais velho, Lela e Jó, o code; era delicada e não tinha forças para carregar ou plantar, no entanto, era uma mulher virtuosa: "em Zepa o que faltava em vigor e resistência sobejava em ternuras, boas maneiras e asseio." (FVL, p. 35).

Isé era respeitado pelos vizinhos devido a fé e esperança que transmitia em palavras e ação no trabalho, e por este, também era desejado pelos donos das terras: "És o José da Cruz, das terras do Álvaro. Hã? [...]. Cada um dentro da sua medida, hã? Mas eu queria ter duas centenas de

---

<sup>13</sup> Josefa é a variante feminina do nome de origem hebraica José, que surgiu a partir de yosef. O nome significa "aquele que acrescenta", "acréscimo do Senhor" ou "Deus multiplica". Todos estes significados fazem referência a Deus. Uma das personalidades históricas mais reconhecidas com este nome foi Josefa de Ayala Figueira, que também ficou conhecida como Josefa de Óbidos (1620-1684). Ela foi uma importante pintora nascida na Espanha e que viveu e produziu a maior parte da vida em Portugal. Além de produzir inúmeras pinturas sacras, Josefa também era uma das retratistas da família real portuguesa.

homens da tua casta nestes campos da ilha. Disse ontem, digo hoje e digo amanhã, ouviste?” (FVL, p. 196)

Entretanto, também sobre o homem bom, de boa índole e grande fé age o implacável destino. Com a lestadada, José da Cruz perdeu os bens materiais e a família: a companheira Zepa e os filhos Mochinho, Lela e Codê, estes morreram de fome devido à seca severa; Isé ficou solitário no mundo, perdido entre as lembranças do passado e as confusões da memória.

No final da narrativa, o então José da Cruz em nada lembra o personagem cheio de fé e vontade do início da obra. Por demorar em seu posto, por não querer deixar sua casa e terra, foi o mais molestado dos retirantes. Quando arrastado pela tristeza e desesperança se pôs a caminhar: “O seu aspecto era de morto descido das montanhas e que teimava em conviver com os vivos” (FVL, p. 181).

O jovem Leandro, por sua vez, é desprovido dos princípios de honestidade que norteiam, sobretudo, a conduta do pai. Em épocas de maior fartura, o rapaz ganha a vida como pastor de rebanho nas montanhas; trabalho que lhe agrada por mantê-lo longe das pessoas, “Afora os pastores, que viviam cada um para sua banda, e as carregadeiras e homens levando adiante burricos de carga e que mal se distinguiam na lonjura, aqueles ermos eram despidos de gente.” (FVL, p.93).

Era homem de poucos amigos, “arisco, rancoroso, desconfiado” (op. cit.). Quando tinha nove anos de idade, por acidente, recebeu um golpe de facão no rosto. O corte, causava estranheza, receio aos que lhe olhavam, mas, para além disso, a cicatriz marcou a sua forma de ver e lhe dar com as pessoas. “Aquela racha no lado direito do rosto dividira a sua vida em duas partes desiguais; tão diferentes quão dissemelhantes eram o lado esquerdo e o lado direito da sua cara” (FVL, p.97).

Nos períodos de seca e fome, Leandro era flagelo assim como a lestadada, roubava, como ave de rapina, silencioso, invisível, aos flagelados ainda mais pobres do que ele. por esse motivo, quando a tragédia desce impiedosa, ele consegue atravessá-la ileso. José da Cruz não aceitava a forma de vida do primogênito, e mesmo quando a fome era extrema em sua casa, mantém-se fiel a seus princípios de homem honesto, e não aceita a ajuda do filho, por saber que tais recursos eram provenientes do roubo.



Leandro percebeu uma implacável dureza na expressão do pai.  
— Olha — disse José da Cruz dando um passo para o filho. — Pega no teu sarrão, com tudo o que tem dentro, e vai de novo pelo mesmo caminho que vieste. Tu sabes tão bem como eu porque não quero pôr a minha boca nessa comida, nem eu nem a minha família. Sai da minha casa, desgraçado. Toma a bênção, e vai na paz de Deus. (FVL, p. 138)

O jovem evitava ir ao povoado para não atrair os olhares, não despertar suspeitas. A cicatriz do seu rosto constituía um alvo comprometedor. “Os olhares fixos, a curiosidade das gentes suspeitosas atingia-o, não no aspecto do rosto, mas nas verdades da sua alma, na insegurança da sua consciência; não na aparência, mas na realidade mais profunda do seu ser. (FVL, p.174).

Na descrição da conduta de Leandro, o narrador atribui-lhe características ambivalentes: é, por um lado, um bicho selvagem, solitário e sem consciência social: “Leandro habituara-se à solidão do Campo Grande. Um ror de anos, oito talvez, desde os dez ou onze anos de idade pastoreando gado – vacas, cabras, carneiros [...]. Era uma vida de bicho aquela de lidar com bichos... (FVL, p. 93).

Por outro lado, possui amor profundo e verdadeiro pela família composta pela madrasta Zepa, e os três filhos do casal, a quem ajuda no sustento com o fruto dos seus roubos: “Só queria bem ao pai, aos irmãos, à madrasta. [...]. Queria bem, também, ao seu cachorro castanho, o Picaroto, bicho feio, de pelo hirsuto, mas de alma pura, e inteligente.” (FVL, p. 94).

Protagonista da segunda metade do livro, Leandro vai formar com Libânia um casal excluído e isolado. A jovem foi encontrada desfalecida de fome e sede na estrada que o filho de José da Cruz percorria como salteador. Libânia, roubou uma lata de doce da professora Alice, e foi castigada pela mãe. Por esse motivo decidiu fugir de casa e foi salva por Leandro.

No alto de paredões de granitos, longe dos povoados e da fome, os dois viviam com a dispensa abastecida de mantimentos roubados por ele. E a gruta, segundo o narrador, se parece muito mais com um lar do que os “funcos” (habitação precária cônica) do povoado onde vive o pai.

No final da narrativa, o homem rude, quando se entrega à afeição pela jovem Libânia, desce ao povoado para comprar-lhe roupas novas. E no

povoado, o homem arisco, que rouba e lesa os outros, é atacado e ferido como justiça por um crime que não cometeu.

Em Santa Antão, os homens, as mulheres e as crianças precisavam trabalhar na escassez ou na fartura; a enxada era a arma de todo tempo “— Homem nasceu pra remediar o que tá estragado.” (FVL, p.37), essa convicção sustinha de pé João Felício, Manuelinho e Zepa, liderados por José da Cruz.

Entre os demais personagens do romance, havia os que ecoando a hora certa, viravam “daninhos” como o Saltapedra, cuja “Os pés não deixavam sinal como os pés dos outros homens”. (FVL, p. 13); os que se preocupavam mais com a vida dos outros e com o fazer o mal, como a viúva Aninha, tida como bruxa. Os mascarados, que viviam do roubo aos jornadeiros:

Havia os que viviam mais perto das rochas, vagabundos e pastores, que se iam abrigar nas montanhas junto dos trilhos ermos, e tornavam-se “mascarados”. Quando as calamidades assolavam a Ilha, os mascarados caíam sobre os jornadeiros como corvos sobre milharal. Em pelo dia apareciam e desapareciam no silêncio dos caminhos perdidos, disfarçados com peles de cabra, como espíritos de mau agouro.

Havia, também, os sem-coragem, receosos do castigo do Céu, que evocavam as tragédias sofridas, os flagelos anteriores, a fome que matara seus pais e dizimara seus irmãos, e que podia também descer como uma maldição, sobre os seus filhos, - e maneavam a cabeça, com medo de não acreditar, embora duvidando, no fundo, da palavra de Deus. (FVL, p.13)

Mas havia, também, corajosos voluntários, como Manuelinho e o João Felício que “faziam parte da raça de gente direita”, para quem “andar no caminho ruim é melhor que andar fora do caminho” (FVL, p. 14).

Além da luta contra os fenômenos naturais da ilha tem a luta do homem contra o próprio homem. Nem é a do empregado contra o patrão, sempre omissos, mas de abandonados contra abandonados, dos quais, se diz, de forma natural, “Cada um tinha razão naquilo que pensava e fazia [...] cada um tinha razão levando a vida consoante a criação de sua alma” (FVL, p. 124).

De um lado, os bons da casta de José da Cruz; de outro, os que como Leandro, tinham uma cicatriz no rosto e na alma — mas a fome trouxe à tona o avesso de todos. E nesses instantes a professora se mostra mesquinha; Zepa, desrespeita a palavra do marido e deseja um produto que sabe ser roubado; e até João Felício tenta furtar.

O tempo cronológico da narrativa é ressaltado na divisão dos meses e as condições climáticas que eles trazem. De acordo com o narrador, no arquipélago, se o “ano for de boas águas, não faltarão batatas, feijão, milho verde, os meninos estarão gordinhos, o porco a pedir faca, as cabras a abarrotar de leite, as galinhas pondo ovos onde quê no milharal e aparecendo com as ninhadas atrás.” (FVL, p.104). Previsões que determinavam o ânimo dos habitantes de Santo Antão.

Pois, o homem do ilhéu tinha como necessário aprender a interpretar todos os sinais emitidos pelo tempo, porque deles dependem a sua vida futura. O diálogo que se segue entre José da Cruz e João Felícia, exemplifica bem a vivência desse ritual:

- Eh compadre, bom dia. Que cedura é esta? Pensava mesmo em ocê nesta agorinha assim. Tava a olhar aqueles farrapinhos de névoa na linha do mar e a perguntar para mim: que é que compadre Isé diz daquilo?
- Pois eu vi também. Mas aquelas névoas não me dizem nada enquanto o vento não rondar pr’aquelas bandas. Não vejo sinal do vento rodar. Mas o que digo ocê é que sinto o ar molhado a roçar-me a pele. Venha donde vier, o tempo tá a tomar caminho. (FVL, p. 15)

A partir da chuva de setembro, criou-se uma grande expectativa. Segundo José da Cruz: “- Se tempo continuar de boa feição vamos ter uma colheita como poucas vezes tivemos na nossa vida. Se cai uma carga d’água no princípio de novembro, colheita vem mais tarde, mas com brabeza. — Mas o tempo [...] tem seus caprichos.” (FVL, p. 39). No entanto, segundo o narrador, outubro é que vem dizer ao povo se o ano é bom ou não é bom. As suas águas é que trazem a certeza das colheitas. Mas nesse ano as primeiras chuvas vieram tardias.

Este ano, Novembro é que engorda a espiga” diziam os lavradores. A meados de Outubro o vento entrou a amainar. Todo o mundo sabia. Todos esperavam a calma de Outubro. Normalmente Outubro era a encruzilhada que levava a dois destinos: fartura ou estiagem. Nesse ano não se sabia bem. Até meados do mês ventou. Agora o vento parara de repente. A calma significa: a ofensiva das monções, das grandes humidades do sul. Se caísse boa chuvada em princípios de Novembro, o mundo rolasse como entendesse que o ano estaria garantido. Até lá, qualquer chuva seria bem-vinda. (FVL, p. 59).

Depois de um outubro sem chuva, novembro encontrou o céu cerrado, imóvel, cor de cinza, e umas gotículas de água pairando no ar. “A primeira quinzena de Novembro foi assim: oras promessas, negaças e sorrisos, a mangar com os homens. Borrifos no ar que cheiravam pó.” (FVL, p. 60)

A partir daí, o tempo da narrativa intensifica a tensão entre a população, que começava a temer com o prenúncio de um mau ano agrícola. Na segunda quinzena de novembro, depois de o vento do nordeste ter lançado alguma esperança, no lugar das chuvas que trariam desenvolvimento da agricultura, todas as expectativas foram desfeitas, quando o que se tinha era uma presciência sobre a vinda de uma Lestada.

Sobre o mar choveu copiosamente, por vezes. Os rabos de água eram bem visíveis e causavam ansiedade e comoção em quem os contemplava. [...] Oh, nordeste, inimigo da chuva! Oh, nordeste, ventinho de feição para os navegantes! Oh, vento bom para quem vai mar em fora e deixa para trás a sua ilha!...

Com a mudança brusca do tempo, aumenta a certeza de tempos piores. Sem a chuva e com a fome instalada, a partir de dezembro, a voz da narrativa é sobre vários cenários entristecedores, em que a vida dos personagens se resume unicamente à luta pela sobrevivência.

Narrado em terceira pessoa e dividido em duas partes com seis grandes capítulos na sua totalidade, o romance opta como espaço ficcional, o próprio ambiente insular, especificamente a ilha de Santo Antão e seus arredores. Na primeira parte, a narrativa se ocupa em descrever a geografia e as condições climáticas desse espaço. Assuntos distribuídos na composição de três capítulos: “Chuva”, “Lestada” e “Os flagelados”.

Nesta parte, observa-se forte telurismo, pois, para além da influência do solo da região nos costumes e caráter dos habitantes, é notório a interiorização dos elementos culturais e paisagísticos, concorrendo para a existência de uma simbiose entre o homem e a terra. E essa fusão exerce um poder de elevação do ser ou de encontro do ser com a essência. Interno e externo dialogam e se complementam.

— Compadre, eu por mim tomo o sonho desta manhã como um aviso que vem dar força aos outros avisos que tenho tido. Às vezes sinto o tempo falar na pele do meu corpo. Assim, compadre — José

da Cruz bateu umas palmadas no antebraço —, como língua a falar assim. **Não é grego pra mim o que o tempo diz.** Deitei-me ontem com o sentido na força do tempo, mas eu precisava de um aviso de dentro. **Aviso de dentro tem de ajustar ao aviso de fora,** pra dar toda a sua força. Esse sonho, compadre, era o aviso de dentro que eu esperava. (FVL, p. 16) [grifo nosso].

Na segunda parte, também constituída por três capítulos: “Romance na montanha”, “Estrada” e “O crime”, a preocupação está voltada à expressa correspondência entre o homem de Santo Antão e a terra que habita. Verifica-se, nesta parte do romance, o apego dos personagens pela sua terra, apesar da adversidade da seca que tudo extingue.

Segundo Bachelard (2018), os elementos naturais, ou seja, o ar, a água, a terra e o fogo inspiram o nível de imaginação mais profunda do ser humano. Essas matérias não são simplesmente “matérias”, elas são substâncias originais que alimentam a força mental e emocional. É nesse sentido que os elementos transcendem a simples materialidade.

Eles fazem parte do humano no sentido de que lhe permitem apreender e entender o mundo e a si mesmo. Essa era a compreensão que Mochinho, filho mais velho de Zepa, tinha ao cavar a terra. “É preciso compreender que a mão, assim como o olhar, tem seus devaneios e sua poesia” (BACHELARD, 2019, p. 65).

Mochinho já dava a sua achega. Mondava e cavava como qualquer moço criado. “Ou oxalá!”, reforçava o pai com orgulho, [...]. Mochinho tinha uma enxadinha que o pai comprara no Porto Novo. Trazia-a sempre consigo, ora pendurada ao ombro, ora enfiada ao cinto de carrapato. [...]. O Mochinho, não soltava a sua ferramenta do carrapato senão quando ia para a cama. Chegou a dormir com ela, [...]. Aquela tira de carrapato era sinal de trabalho, símbolo de emancipação, na idéia do rapaz. Significava que nele se estava operando a passagem de menino para homem. Na verdade, era o começo da escravização do menino pela terra, sob o disfarce tentador da responsabilidade de homem. (FVL, p. 43)

Sobre as ferramentas de trabalho, Bachelard diz que elas trazem um coeficiente de valentia, um coeficiente de inteligência e um valor ao operário prestimoso. De mãos vazias, as coisas são fortes demais, mas com a ferramenta em mãos: “de imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando” (BACHELARD, 2019, p.19).

O jovem filho de José da Cruz, ao lado de sua enxada, sentia-se invencível: “sentia grandeza em ser tratado de igual para igual e em trazer aquele distintivo. [...]. Os meninos sonham com a bainha de cabedal, emblema de responsabilidade” (FVL, p. 44).

Para desenvolver a filosofia da imaginação, Bachelard submerge na relação íntima que existe entre o ser humano e os elementos primordiais do planeta: terra, água, fogo e ar. Evidencia que cada palavra pode ser uma porta para a abertura de um novo mundo.

Mas esclarece também, que elas nascem de uma imagem e essas, por sua vez, especialmente quando carregadas de força poética, têm ressonância nos elementos mais profundos e naturais do próprio planeta.

De pé, sobre o patamar, donde a vista abrangia a maior parte das suas propriedades, o lavrador de nhô Álvaro [José da Cruz], mordendo o canhoto, os punhos cerrados, os braços cruzados sobre o peito seminu e a expressão dura, deixou-se ficar, imóvel, o resto da tarde, recebendo o vento ardente do deserto africano, observando a implacável destruição das esperanças dos homens. (FVL, p. 79)

Não se está a falar do observador passivo que privilegia os olhos, mas do trabalhador ativo que edifica com as mãos e com o sentimento. Rompe-se aqui com a lógica ocidental cartesiana que privilegia o olhar, a imaginação bachelardiana é força devota em movimento, é energia psíquica ativa.

O apego, afeição à terra presente nas duas partes do romance, mantém de pé a esperança dos personagens mesmo diante da destruição. Os moradores acreditam, profundamente, que a chuva voltará a cair e a estiagem será vencida pelo verde que rebentará na terra. Ênfase em Isé da Cruz:

Digam o que disserem – afirmou José da Cruz de si para si – pensem o que pensarem, eu daqui não saio. Nem dado de vidro. Nem posto lume. Nem que viesse soldado com espingarda e baioneta. Não largo a ourela da minha casa. O tempo ainda vai virar. Eu digo ocês. O tempo vai virar. Ocês caminharam todos um a um. Só fiquei eu e a família. Ocês vão ver o tempo virar... (FVL, p. 123)

Essa afinidade entre as pessoas e o espaço da narrativa que as cercam, é discutida nas interpretações de Bachelard (1988), sobre as imagens reveladas na ligação do indivíduo com a sua própria casa. Para ele, as imagens do lar estão em nós tanto quanto estamos nelas. A casa é vista como

“nosso canto do mundo. Ela é nosso primeiro universo” (ibid., p. 24), é o abrigo primordial do homem, ela o acolhe.

O autor afirma que através do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, é possível conhecer a imagem em sua origem, em sua essência em sua pureza. Nesse sentido, a relação da personagem com o espaço geográfico não se limita apenas ao que se vê. Para além do mensurável, essa relação do ser humano com a Terra é íntima, profunda, “visceral”.

Na narrativa, o mar, as rochas, campos e estradas, portos e cidades, não estão simplesmente como símbolos ou metáforas; eles abraçam, ativam memórias e percepções, movimentam a vida psíquica e sentimental dos personagens. Isso acontece porque, segundo Bachelard, ideias e lugares, espaços e pensamentos são forças pujantes que se retroalimentam.

“Portanto é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo.” (BACHELARD, 1988, p. 24). A família Cruz, através da introspecção e do conhecimento real do espaço e dos agentes físicos e humanos que o rodeiam, faz desse espaço essência e continuação do ser.

Estava ali, diante dele, o lavrador de bigode austero, rosto chupado e cara mansa; os miúdos olhando para ele de olhos muito abertos e expressão amedrontada; a mulher, esguia, curvada, tinha um ar de fina delicadeza e resignação. Havia neles qualquer coisa de terroso, como se fossem raízes arrancadas à terra. Raízes insepultas que Deus, com toques de varinha mágica, tivesse transformado em homem, mulher e filhos... (FVL, p. 66)

O espaço influencia o homem ao mesmo tempo em que o homem molda o espaço, tem-se uma relação dialética, são dois polos de uma mesma ontologia. A família revela “concretamente os valores (e a forma) do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 1988, p.24). Esse é um espaço vivido, percebido, sentido, amado ou rejeitado.

A contemplação da grandeza do mundo e a fusão com seus elementos primordiais conduzem a contemplação da pequenez do outro, pois a imensidão leva a personagem ao devaneio e a solidariedade. José da Cruz, temia que a desesperança levasse os moradores a comerem os grãos de milho destinados à plantação, por isso, aconselha e incentiva os “fracos de espírito”: “Eh, nha

gente! Hora chegou. Toca a meter milho na terra. Cuspir da boca pró chão, vamos nha gente!" (FVL, p.14)

Diz Bachelard que a contemplação da grandeza determina uma atitude especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. Isé, mesmo diante do cenário de precariedade da seca e da fome, parece não sentir as desventuras anunciadas.

Ele, que “sabia também estudar no tempo, e confiar no tempo”, (FVL, p.14) age como se estivesse pisando em terra desejosa de gerar grãos, pois a chuva lhe dava de beber, e nenhuma adversidade aconteceria nesse mundo concebido. Por isso, “dava coragem aos fracos de espírito, e esperança aos desamparados”. (ibid).

Na linha do infinito, discutida por Bachelard, e da conseqüente simbiose em que se constrói o discurso narrativo, importa apreender, como registrado em parágrafos anteriores, que a vastidão do espaço não restringe unicamente ao exterior, mas se estende ao interior da personagem, incorporando a totalidade do ser, também no tempo. “Como esses tamarindeiros do caminho do Porto Novo que os vendavais não derrubam, assim era ele. (FVL, p.14).

A palavra ‘tamarindo<sup>14</sup>’ é de origem árabe, e em português significa ‘tâmara da Índia’, e segundo Chevalier (2020), a tamareira é árvore sagrada. Na bíblia, é um símbolo do justo, e no Egito, serve de modelo às colunas, que evocam o suporte do mundo, a árvore da vida.

Isé, raiz profunda, alicerce que conduzia o povo através das ciladas do caminho, simboliza a permanência do tamarindeiro como coluna de fogo à noite, e coluna de nuvem, de dia. No entanto, a coluna, no seu sentido de elo entre a terra e o céu, é, em certos casos, a pedra sacrificial.

---

<sup>14</sup> A árvore de tamarindo está associada a muitos mitos em todo o mundo. Algumas tribos africanas consideram o tamarindeiro uma árvore sagrada e há uma superstição de que é prejudicial dormir ou amarrar um cavalo debaixo dele. Poucas plantas são capazes de crescer sob a árvore, o que também suscita superstições. Na Birmânia, a árvore é considerada a morada do deus da chuva e alguns acreditam que a árvore aumenta a temperatura na área ao redor. No Brasil, é tido como sagrado e atribuído a Oxalá, alguns sacerdotes também associam o tamarindeiro a Xangô, utilizando suas folhas em banhos purificatórios.



É no seu cimo, na sua parte alta, que o animal é sacrificado. “Após os ritos de consagração, ritos de purificação são realizados em toda a volta da coluna. As leis são inscritas na coluna e sobre a coluna juramentos são proferidos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.322).

Estava tudo acabado. Não tinha interesse. Os olhos viam a vida passar; [...]. Mas nem sempre os homens resistem aos mandamentos do coração. O coração pensa, então, pela cabeça. O coração fala, faz perguntas, responde, monologa. [...]. Há quanto tempo Zepa o abandonou? Anos? Meses? Dias? Este homenzinho grotesco, miserável, deformado pela hidropisia, sentado à sombra do tamarindeiro perto da berma da estrada, de pernas estendidas e pés inchados seria o José da Cruz? Era lá possível? (FVL, p.181)

José da Cruz abraçou-se ao tronco da árvore. Uma grande nuvem negra abafou o sol. As montanhas, de repente, desabaram. Todas as luzes se apagaram e as trevas envolveram a ilha. E quando a **árvore tombou e o tronco se desfez** na escuridão, José da Cruz caiu desamparado...

Constância e permanência, tamarindeiro que não se abatia, eram as características de José da Cruz na primeira parte da narrativa. Na segunda parte, fragilizado pelo desenraizamento, a árvore Isé tombou e o tronco se desfez. José da Cruz sucumbe abraçado à coluna que representa sua força.

## 2.2 José da Cruz: imaginação material do fogo

A primeira configuração da imaginação poética que subsidia as demais é a imaginação material, modo de expressão do devaneio poético que propõe uma mediação substancialista do sujeito com seu mundo: “a imaginação é devolvida à sua função vital que é valorizar as trocas materiais entre o homem e as coisas” (BACHELARD, 1990, p. 51).

Assim, os subtítulos desta tese: 2.2 e 2,3 de *Os Flagelados do Vento Leste*; 3.2 e 3.3 de *Levantado do Chão*, assumem a função de materializar, dar suporte, concretizar, corporificar o devaneio poético da pesquisadora posto sobre os protagonistas das famílias Cruz e Mau-Tempo. Permite-se lembrar que no capítulo *Considerações Iniciais* foi discutido, sob o nome de imaginação material a espantosa necessidade de penetração que, para além das seduções da imaginação das formas, “vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na

matéria, ou então –o que vem dar no mesmo– materializar o imaginário. (BACHELARD, 2001, p.7)

Segundo Bachelard, a tradição de índole cartesiana concebia a imaginação como reprodutora, ou seja, que tinha por função formar imagens que se impõem como cópias do real anteriormente percebido. A imagem resultante da faculdade de imaginar era sempre inferior em termos do conhecimento do real.

Um exemplo que elucida essa perspectiva, é a concepção de Sartre a respeito da imagem: “Olho esta folha em branco, colocada sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição.” (SARTRE, 2008, p.7), frase que abre a introdução do livro do filósofo, intitulado: *A imaginação*. Em seguida, Sartre continua seu raciocínio dizendo que após fechar os olhos a imagem da folha permanece na memória.

Para Bachelard, apesar do intuito sartriano de fazer uma crítica à concepção de imaginação imposta pela tradição, ele cai na mesma armadilha e acaba por transformar a imagem num simples substituto do objeto percebido. “Para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido” (BACHELARD, 2019, p. 2).

Bachelard, contudo, para diferenciar essa imaginação reprodutora de uma criadora, propõe uma radical inversão: primeiro se imagina, depois se percebe. Essa inversão é decisiva para vislumbrar a noção de imaginação na obra bachelardiana.

Ao contrário do exposto por Sartre, ele inaugura uma perspectiva original ao procurar estudar a imagem a partir de um enfoque estético. Para ele, a imagem não deve ser apreendida, como uma construção subjetiva sensório-intelectual, nem como uma representação mental, mas sim como um acontecimento objetivo, como evento de linguagem, fundamentalmente criadora.

Marly Bulcão, (2003, p.13) ao citar o relógio pintado por Dali, ajuda a entender essa imagem criadora, pois para a autora, o relógio não é de forma alguma, o relógio que apreendemos pelos sentidos, é, na verdade, o resultado da coragem e ousadia, que caracterizam o artista, levando-o a assumir o devaneio.

Devaneio que é resultado de uma imaginação eminentemente criadora que, se libertando dos sentidos, deixa de ser simplesmente memória e inventa um mundo novo.

A mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada 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 leva 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. (BACHELARD, 2018, p. 14)

Bachelard exalta a imaginação demiúrgica, ou seja, a imaginação criadora que tira e dá alma, que tem o poder de organizar o universo com movimento próprio, cuja força de liberdade e criação somente o artista, seja ele o escultor, o pintor ou o poeta, pode compreender em toda sua profundidade. Nessa vertente poética, a imaginação material supera a imaginação formal.

O poético não diz respeito à propriedade das coisas, mas à linguagem e às imagens. “O devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura” (BACHELARD, 1988, p. 54). A riqueza do mundo provém da fecundidade própria do sonhador. É ele quem produz o mundo poético.

Segundo Felício (1994), a imaginação material ultrapassa a formal ao permitir a concepção dos símbolos como “símbolos motores”, que permite uma plurissignificação, onde os elementos naturais - água, fogo, terra e ar - aparecem como um sistema de possibilidades múltiplas.

Ou seja, cada autor se define pelo seu elemento específico, porque este o determina; mas por outro lado, esse elemento pode aparecer com várias significações, mesmo que sejam opostas. Assim, por exemplo, o elemento água pode surgir nas imagens das águas claras e mansas ou escuras e revoltas, determinando diferenças poéticas no interior da mesma essência elementar.

Os Quatro Elementos não se apresentam como uma lógica externa e mecanicista, mas como fornecedores de um diagrama para a leitura dos textos filosóficos e literários, de sorte que são indispensáveis para a compreensão das obras e de seus autores. Libertando-se de uma abordagem que toma a psicologia do autor como último fundamento, os Quatro Elementos funcionam como uma linguagem

primitiva universal. Ao aceitar essa universalidade dos Quatro Elementos, Bachelard chega a uma filosofia que apaga as diferenças enquanto diferenças individuais, transferindo o diferencial para o arquétipo. Os Quatro Elementos aparecem como o “inconsciente natural” das obras, onde já não há variação ou redução possível delimitando a Imaginação (FELICIO, 1994, p. 13).

A literatura é um exemplo típico dessa questão, na qual não há uma preocupação com os autores, mas com os elementos que os definem muito embora esses elementos, que funcionam como arquétipos, não sejam vistos enquanto elementos realmente existentes, mas somente enquanto trabalhados pelo onirismo que resulta no devaneio poético.

A poética de Bachelard inicia um trabalho de decifração desses elementos enquanto arquétipos inconscientes; e, portanto, enquanto formações simbólicas que nada tem a ver com os mesmos elementos considerados do ponto de vista de sua natureza física e química. Pois, a água, fogo, ar e terra poéticos se constituem como sentido, e não como dados para análise e compreensão da realidade, que deriva das observações científicas.

Os elementos são buscados em sua intimidade simbólica. Assim, por exemplo: descobrir-se pertencente ao fogo é sentir-se chama, impulso e brilho, ou seja, o elemento que induz os devaneios é uma disposição íntima tanto quanto realidade objetiva. O elemento natural se torna orientação, tendência, e o que orienta as tendências são as imagens primitivas. Compreensão que norteia o devaneio, da pesquisadora, que considera José da Cruz, elemento fogo na obra de Manuel Lopes.

O patriarca da família cruz é fogo, não devido à forma ou matéria deste, mas sim, por causa da intimidade simbólica que ele (fogo) tem. O esposo de Zepa era luz, brilho e ardor erigindo um psiquismo do aconchego, do aquecido, do que ilumina e aponta a direção aos outros.

– compadre Isé acaba de sair daqui agorinha mesmo – disse João Felícia falando para a mulher. Esta notou que ele tinha os olhos **iluminados** de alegria. – Aquele homem meteu-me uma grande **consolância no coração** pela-manhazinha, Concha.” (FVL, p.17) (grifo nosso).

Exausto, José da Cruz deitou-se no esteirado, ao lado da mulher, e adormeceu. A presença do marido junto dela **esconjurou o perigo**. Como se os fortes pulsos dele a substituíssem ao timão e o bote dominasse, por fim, a fúria do mar, e o temporal amainasse vencido pela **força do homem**. (FVL, p.25). (grifo nosso).

Embora a narrativa faça alusão aos quatro elementos, é perceptível o campo semântico do fogo permear o enredo, quando este se ocupa da personagem José da Cruz. O próprio narrador, ao descrever a aparência de José quando mais jovem, toma como adjetivos para esse fim, os que dizem do fogo. Vejamos: “José da Cruz, [...], chupava agora o canhoto, [...]. O luar batia-lhe em cheio na testa luzidia [...]. No rosto encovado, as órbitas pareciam duas cavernas escuras com dois pontos de lume dentro. O bigode ensombra-lhe o queixo. (FVL, p. 57)

Expressões como: “canhoto”, “ardente”, “luzia”, “fumaça”, “cinzas”, “crepitava” ..., caracterizam e fazem parte do espaço e ações do pai de Leandro, tanto quanto as sensações de proteção e calor aconchegante dispensados aos que estavam à sua volta. Enquanto a chama da purgueira, da vela ou mesmo do canhoto estavam a fumegar, devido a intervenção do patriarca ou mesmo de sua esposa Zepa, a narrativa diz do vigor, confiança e serenidade de José da Cruz:

A um canto, entre três pedras negras jazia um montão de cinza donde saía a extremidade de um troço de purgueira. Retirou o troço, sacudiu-o para libertar a cinza e assoprou a extremidade que estivera mergulhada, para reanimar a brasa. Pousou na brasa o canhoto, chupou pelo pipo até produzir fumo. Nos seus olhos fundos havia um brilho de satisfação e confiante sossego. (FVL, p.31)

É como se Isé (alcunha de José da Cruz) atrelasse a sua segurança ao renascer da chama entre as cinzas, e essas fossem como a luz do sol que “morre” toda noite, mas também, “renasce” toda manhã. E nesses lumes balizou seu destino e de todos os homens que nele confiavam.

Tinha contentamento em manter as chamas acesas, mesmo quando a chuva era torrencial. “O melador desaparecera. Só ficaram rocha descarnada, pedregulhos negros e lisos, seixos. Uma cascata, de água turva caía do alto, ziguezagueava, espumando entre penedos, corgo abaixo” (FVL, 36).

Ainda que o elemento água manifestasse tragédia na narrativa, José mantinha o domínio do fogo, como também transbordava a sua essência em forma de paz. “Em particular, a água e o fogo permanecem inimigos até no devaneio, e aquele que escuta o regato dificilmente pode compreender o que ouve cantar as chamas: eles não falam a mesma língua” (BACHELARD, 2008,

p. 132). No entanto, não era o que sucedia ao fogo José da Cruz, ele escutava as águas e entendia a sua língua.

A força da ribeira levava toda a terra de cultivo deixando a rocha nua e pedregulhos sem equilíbrio à beira da vertente O caminho já não existia. José da Cruz galgou o barranco, de gatas, e quando avistou a casa, entreparou uns segundos para **escutar** o marulho da cascata que vinha do fundo. Há quantos anos, naquele lugar, a água não **falava assim!** (FVL, 36). (grifo nosso)

E para o fogo Isé o devaneio era arrebatador; amplificava o destino humano; unia o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. “O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.” (BACHELARD, 2008, p.25). E ainda segundo o autor, a conquista do excessivo produz uma calma espiritual maior que a conquista do necessário.

José da Cruz colocou o troço de purgueira entre as três pedras depois de raspar a cinza para o lado, pegou num feixe de gravetos numa rima amontoada a um canto, encostou-o à brasa do troço e assoprou até levantar chama. [...] Nesse momento Zepa aparecia à porta da casa. — Sono apanhou-me esta pla-manhã, a mim mais os meninos — disse vendo o sol banhando os campos. Trazia uma caixa de fósforos. — Tava pensando que era difícil a gente ter lume em casa antes de sol aquecer, porque os fósforos 'tão umedecidos, e julgava que o tição tinha morrido com a força d'água da boca da noite. — Aquele castelo que tá lá — comentou o marido apontando para o funco com orgulho — tem pouca casa praí tão resguardada do tempo. Tá bem calafetado na ourela, e água não entra lá. (FVL, p.33)

A gratidão em ter visto os esforços de cavar a terra, antes sedenta, e depositar nela os grãos que, agora tendo resistido a força da água, germinará, não deixa a personagem se abater pela aparente destruição diante de seus olhos. E com calma de espírito afirma ser sua casa protegida e preparada contra a água, pois ali estava o fogo. E perto do fogo, é possível repousar sem dormir.

Enquanto objeto buscado pelo olhar, o fogo convida ao repouso, ao devaneio de olhos abertos enquanto mira-se as chamas. É como se o fogo, agressivo no toque, agisse como um entorpecente, um alucinógeno pronto a colocar quem o avista na rota dos pensamentos fugidios e das investidas sonhadoras.

Desse modo, são atribuídos ao fogo valores como velocidade e vivacidade que, por sua vez, simbolizam transformações que ocorrem na existência humana (BACHELARD, 2008). E ainda que não sejam fundamentais, é nas experiências ativas que a imaginação se ancora quando a referência é o fogo.

Na casa de José, o fogo sempre era atizado entre três pedras, e segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), são três também as virtudes desse substantivo: umidade, palpabilidade e a força ígnea. Virtudes que a faz corresponder à sua função e a responder à sua situação de pedra. Ela está no seu lugar na sua ordem própria.

Ainda segundo os autores, a pedra possui propriedade tripla, e essas, em um sermão sobre a consagração, representam os fiéis sinceros e firmes pela estabilidade da fé e a virtude da fidelidade. “[...] a virtude da umidade impede que ela (pedra) dissolva; graças à sua palpabilidade, pode ser tocada; o fogo que está em suas entranhas a torna quente e permite assegurar sua dureza.” (CHEVALIER E GEERBRANT, 2020, p.777).

Assim como eram os homens amigos de Isé da Cruz, homens de outra toada, homens com coragem, vontade e pensamentos limpos. Lembrados pelo narrador como bons companheiros, que assim como José da Cruz, sabiam jogar no tempo com o mesmo ânimo.

Os três juntos, mantinham a chama da esperança acesa quando todos os outros vizinhos, se desesperavam. O fogo José compreendia que era preciso acender o ardor da esperança, para que o fracasso causticante não deteriorasse os corações. “O amor não é senão um fogo a transmitir. O fogo não é senão um amor a surpreender.” (BACHELARD, 2008, p.38)

Os três trabalhavam rijos e em silêncio, lançando a enxada contra a terra e recebendo dela todo devaneio de futuro e aconchego, proporcionados pelo calor, fogo derivado do atrito rítmico da ferramenta contra a matéria. “Os dorsos nus dos homens luziam vertendo suor cor de barro, como sangue palpitante, enquanto poeira ardente os envolvia a todos, doirada pelo sol crã, e se elevava no ar como fumaça dum incêndio infernal” (FVL, 26).

A terra, sustentáculo de vida, reflete-se no caráter e costumes dos homens, insinua-se no corpo e corre no sangue. Este sentimento de

identificação projeta-os num apego, numa fidelidade à terra-mãe, que em FVL é fatal.

—Aspirou o ar, impregnado de um cheiro gordo e bom a terra saturada. Sentiu-o penetrar-lhe o sangue como uma comida substancial entrando num estômago faminto. Não havia para ele melhor perfume que este; o cheiro a suor da terra, que penetrava o corpo e o espírito do homem, alimentava-lhe os músculos dos braços e a vontade de viver, e abria-lhe uma certeza e um caminho. (FVL, p.28).

Para Bachelard, foi, talvez, nesse terno trabalho que o homem aprendeu a cantar. Em todo caso, trata-se de um trabalho evidentemente harmônico, um trabalho que responde ao ritmo do trabalhador, que lhe proporciona múltiplas ressonâncias: “o braço que esfrega, as madeiras que gemem, a voz que canta, tudo se une na mesma harmonia, na mesma dinamogenia rítmica; tudo converge para uma mesma esperança, para um objetivo cujo valor se conhece”. (BACHELARD, 2008, p. 43-44).

Quando terminado o trabalho, “cumprido o seu destino”, sentiam a alma exultar de alegria e o coração bater com mais leveza. A terra era o seio materno cálido que recebeu de suas mãos as sementes, e foram eles presenteados pelo calor que anima a pedra como os corações.

Atiçaram as brasas, e as três pedras juntas fizeram fumegar a esperança dos caminheiros. “Todos os anos era assim: a esperança descia em socorro daqueles que tinham o medo na alma; por isso ela era a última luz a consumir-se.” (FVL, p.12). Eles eram a fagulha que acendiam um monte de carvão, que tempo depois, eram “braseiro tão considerável, como se tivesse sido aceso de uma só vez com uma tocha de fogo” (BACHELARD, 2008, p.71).

Mas vale lembrar que de todos os elementos naturais, o fogo é o que exige maior vigilância, é preciso um equilíbrio para manter o controle das labaredas. A personalidade de José da Cruz evidenciava essa constância: “com o rosto iluminado, o espírito radiante e uma grande calma no coração, José da Cruz caminhou para casa” (FVL, p.30); “José da Cruz falava sossegadamente, sem alterar a voz. Seus contentamentos e suas tristezas eram exteriorizados daquela mesma maneira.” (FVL, p.37).

Mas, assim como o fogo “se abranda ou se exalta, seu capricho é desastre” (BACHELARD, 2008, p.86), José da Cruz também “andou caminhos



que outros não andam” (FVL, p.32), e seu capricho trouxe tragédia a sua casa. Moldado por um destino implacável, as decisões de Isé são antes, por trágica ironia, meios da sua própria crucificação.

Existe, segundo o filósofo, uma intimidade do fogo cuja função é contradizer as aparências do fogo. O que se deixa transparecer é sempre diferente daquilo que em realidade é. As opções de condutas de José da Cruz, ludibriava uma liberdade de atuação: a sementeira em pó, a não remoção da rocha para poupar os pilares, a obstinação em ficar quando todos suplicavam a partida, voltam-se tragicamente contra quem presumia ponderar e agir.

O fogo, dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal. (BACHELARD, 2008, p. 11-12).

Essa ambiguidade, característica discutida por Bachelard na obra *Psicanálise do fogo* (2008), naquilo que o pensador chama de “[...] sublimação dialética” (p.149), é evidenciada nesse elemento, quando ao mesmo tempo em que ele remete às sensações calorosas, aconchegantes, tocar a chama interrompe de abrupto a tranquilidade, pela inconveniência da dor.

### **2.2.1 O Vento e o esmorecido fogo José da Cruz**

As previsões do marido de Zepa não se concretizaram, e a temida Lestada chegou em Santo Antão. Nessa parte da narrativa é apresentado ao leitor outro elemento natural o “ar”, e este é considerado destino e jogador que recebe três nomes: “sobre o arquipélago, três jogadores seculares lançando os dados — três mãos ansiosas de três destinos em luta - os três ventos: o que o povo chama lestada, vento leste, ardente, [...]; o nordeste, seco, inimigo da chuva, e a monção, carregada de umidade” (FVL, p.6).

No enredo, a natureza deixa de ser paisagem e passa a ser ela própria sujeito, oponente e ameaçadora e, enquanto agente, suas ações subjagam o

homem. E nessa luta que opõe o homem à natureza, as forças não são iguais, e o primeiro é sempre vencido.

Face ao inimigo, há diferentes respostas; e o oponente não era, em Santo Antão, os homens, não era os donos das terras; a “luta braba” era entre o homem e a natureza. Através do monólogo interior de Zepa (p. 87) é possível entender que a tirania e soberba dos homens que representavam o poder, os “donos” como Miguel Alves, não subsistem à fúria do vento. Este podia derrubá-los, pois o vento tudo derruba.

— Era a luta. A luta braba que começava. Contra os elementos negativos. Contra os inimigos do homem. A luta silenciosa, de vida ou de morte. Introduzia-se primeiro no entendimento. Depois entrava no sangue e no peito. O homem tornava-se a força contrária às forças da natureza. Por um mandato de Deus, o homem lutava contra os próprios desígnios de Deus. Dava toda a vontade e a sua força. Não podia fazer mais nada. O que está acima da força do homem não pertence aos seus domínios. (FVL, p. 81)

Os elementos naturais mostravam suas benevolências, mas também as suas iras. E o respeito à soberania da natureza está em aceitar o que ela traz. “O homem tinha uma medida. Chuva, vento e sol estavam fora dessa medida, [...]. Os desígnios de Deus eram superiores à vontade dos homens, mas o dever do homem era lutar mesmo contra esses desígnios”. (FVL, p. 81). Para José, a chuva mesmo tempestade ainda era vida, a terra era acostumada, desde muitas gerações, a renascer; o fogo enquanto em seu domínio, era esperança, no entanto, o vento não trazia outra coisa a não ser a morte.

Isé não tinha medo da substância dura da Terra e da rocha, tanto ele como mochinho moldaram o corpo no embate com elas, por isso sabiam domá-las. Mas o vento, este sugava a água, arrancava dos braços da terra as sementes recém germinadas e apagava o fogo, tição dos olhos de José da Cruz. Por isso, quando o elemento ar, chamado lestada, deu seus primeiros sopros, encontrou o lavrador de Nhó Álvaro, mordendo o canhoto e com pulsos cerrados, imóvel assistindo a implacável destruição das esperanças dos homens.

O vento como lavas descia das montanhas “como se as portas do inferno ficassem para esses lados. Por onde passava, deixava manchas de amarelo torrado...” (FVL, p. 79). José desvanecendo e o vento sugando o fogo

de seu ânimo, “assistia impotente à desintegração irremediável.” (FVL, p. 79). O fogo agora não lhe pertencia!

O visitante indesejado uivava e “insinuava-se, ardente [...] como uma língua de fogo, apagando o cangabaixo. Escrutou as trevas” (FVL. P.82). José da Cruz, não era mais o mesmo homem do início da narrativa, o elemento natural que lhe era a essência, que lhe mantinha a fulgor agora pertencia ao seu inimigo.

Zepa olhou para ele com estranheza como se tivesse um desconhecido diante dela. Notou-lhe as faces chupadas e cheias de vincos, olhos **apagados** nas órbitas, o ar cansado e abatido. A claridade frouxa do cangabaixo chegava até ele como se tocasse o morouço dum outro mundo. [...]. ‘Tenho medo’. Zepa não se lembrava de ter ouvido o marido pronunciar essas palavras. Não eram palavras da sua boca. (FVL. p. 81)

Quando em posse da substância do fogo, a fé mantinha José da Cruz de pé. Quando oscilava ou se apagava a chama dessa essência, era um homem frágil à espera da queda: “Tenho medo.”. Enquanto o ânimo de Isé se definha o fogo também é embotado, escasso até desaparecer do domínio de suas mãos e pertencer ao próprio vento.

Enquanto nas mãos de Isé, o fogo age como fertilizante, ajuda a gerar esperança; o calor que era dispensado pelos dorsos nus e reluzentes dos trabalhadores em forma de suor, alimentava a terra e esta alimentava-os com o devaneio do porvir. “Os dorsos nus dos homens luziam vertendo suor cor de barro, como sangue palpitante” (FVL, p. 26); “Não havia para ele melhor perfume que este; o cheiro a suor da terra, que penetrava o corpo e o espírito do homem, alimentava-lhe os músculos dos braços e a vontade de viver, e abria-lhe uma certeza e um caminho” (FVL, p.28)

Quando em domínio do vento, o fogo representava o que ceifa a vida, seu calor era sem piedade. “Lá fora era só o vento uivando e rasando os milharais. Queimando implacavelmente, exterminando sem piedade. A canseira dos homens, o suor dos homens, na mão reversa do destino.” (FVL, p. 82). O vento, que deveria ser o hálito que refresca, que abrandava o ardor da canseira, agora era o motivo de toda ela. “Não quero mais estar nesta fornalha”, era o que dizia Miguel Alves, embora fosse o vento que assolava a noite.

Segundo Bachelard (2008), a força, a coragem e a ação provêm do fogo e do ar, que são elementos ativos. Na narrativa, os dois juntos eram impiedosos não somente com os homens, mas também com os outros dois elementos naturais: água e terra. “sob o céu ensanguentado, a lestada devorava a superfície verde dos campos. [...]. Os milharais agitavam-se aflitivamente, como pedindo socorro aos homens” (FVL, p.79).

Embora as plantas, as árvores como os tamarindeiros sabiam, como diziam os camponeses, desde muitas gerações a defender-se vergando os troncos elásticos, e sobre os caules curvos e lisos o vento resvalava inofensivo, também tinham medo da lestada: “as raízes agarravam-se tenazes à terra, numa vontade quase humana de sobrevivência”. (FVL, p.53). O fogo entranhado no hálito do ar, despedaçava a vida e faziam gemer até a matéria morta.

O inferno abrija as suas portas e os anjos maus desceram para os campos, semeando labaredas com seu hálito de fogo. O ar que circulava no interior da casa queimava os lábios, secava as narinas e a garganta, doía nos cantos dos olhos. A própria mesa os bancos, os pés e o esteirado da cama gemiam sob o látego do suão. (FVL, p. 91)

Os homens se entristeceram pelo fato de o vento ardente queimar o verde e arrancar do seio da terra toda raiz, que antes em aconchego, simboliza prosperidade e alimento. Mas o maior temor dos viventes, estava em não poder defender a água; “receavam antes outra coisa: que (a ventania) enxugasse demasiado a terra antes que novas chuvas sobreviessem.” (FVL, p.53). Na casa de José, os assuntos que evidenciaram a necessidade econômica da família, era o frio e repetidas vezes, era não poder comprar o cimento para fazer o tanque da nascente.

com renovada fúria descia ao melador, as mãos ossudas e magras enclavinadas no cabo da picareta, investia contra a rocha, em perseguição da umidade que, aos poucos, se sumia. [...] — Se eu tivesse um pouco de cimento — dizia, falando consigo próprio em voz alta — fazia esta água render. [...] Bastava-me cavar aqui quatro ou cinco braças de fundura. Seria uma coisa bonita. — Assim sonhava José da Cruz, de pé, olhando para a nascente moribunda. Mas às vezes acordava: — Não deixo a água sumir pra baixo. vou buscá-la onde quê. (FVL, p. 116)

Enquanto José da Cruz perseguia sofregamente o fio de água que escorria entre as rochas, sentia suas forças revitalizarem pois “Enquanto batia com o bico da ferramenta contra a rocha viva, não ouvia os queixumes do mundo” (ibid.), e o calor do trabalho lhe trazia paz e o fazia voltar consolado para casa. Mas, assim como as chamas da vela e da purgueira oscilavam ao serem agredidas de um lado e de outro pelo atrevido vento, também o ânimo e o humor do patriarca da família Cruz, cambaleavam ao escutar o som do êxodo.

E o vizinho, amigo e pai de família, ponderado, conselheiro se transformou em outra natureza. Bachelard (2008, p. 12) dirá que nenhum outro elemento é tão nitidamente capaz de receber duas valorizações tão contrárias, a ponto de simbolizar, ao mesmo tempo, o bem e o mal, e que essa contradição fazia do fogo um dos princípios de explicação para todas as coisas.

José “voltava consolado para casa. Mas chegando ali, o zunzum de vozes vindas do caminho batia-lhe nos ouvidos, excitava-o, tornava-o colérico, punha-se a passear no terreiro, [...], tremulo e tomado de remorsos.” (FVL, p.117). Para ele, todo aquele que passava por esse caminho com a família atrás, de cara virada para as montanhas, estragava o rumo da vida.

Sobre a junção dos contrários do fogo, Valadares (2014) ao estudar o papel que a doutrina dos elementos ou princípios materiais fundamentais da natureza, presente na filosofia pré-socrática, desempenha na estética de Gaston Bachelard, aponta que Heráclito supõe que o fogo, elemento cósmico, devia compor também a alma dos homens, e aduziu, para tanto, duas explicações: em primeiro lugar, a natureza do fogo parece dotada de um princípio diretivo em relação à matéria (o corpo), uma vez que é capaz de moldá-la; além disso, o corpo vivo é quente, ao passo que um corpo morto se torna frio porque a alma se desprende dele.

Pode-se considerar que as propriedades poéticas do fogo referidas por Bachelard – “o fogo é íntimo e universal, vive em nosso coração. [...] sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer a matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança.” (2008, p.11) –, entretêm forte relação de analogia com o fogo da física de Heráclito.

As duas naturezas eram manifestas em José da Cruz; enquanto o fogo estava como lume em seus olhos, o amor protegia e dava esperança a todos;

mas quando essa luz se torna opaca, as atitudes de Isé são egoístas e ponderadas no bem-estar pessoal, no seu ego de homem que não volta atrás e na crença de destino honesto. E nessa frieza, sem o calor do coração, submeteu a família às adversidades do vento.

José ignorou os conselhos dos amigos: “– homem não rema contra a vontade de Deus, compadre. Vou-me embora. Quando o ocê não tiver mais milho na caixa, desarme tudo, e ala pra riba também. É conselho de mais velho.” (FVL, p.117). “Eu fico”, foi a resposta de Isé, mesmo diante dos rogos da esposa Zepa: “– Ó Isé vamos embora, ó Isé vamos embora. Compadre diga Isé pra irmos embora. Temos estado a comer raízes de mato. Meninos estão fraquinhos. Tenho medo de ficar aqui” (ibid).

A mulher que antes pegava no sono por sentir o aconchego do corpo quente e protetor do esposo, agora “Zepa gemia pelos cantos como cachorrinho friorento...” (FVL, p. 118). Isé dizia a esposa que “– Tás perdendo a fé. Tás perdendo a fé, Zepa...” “era ruim fechar os olhos e não olhar nem para diante e nem para trás. – Tou olhando para diante – resmungou ela com um soluço na garganta. [...] – A gente não pinta os dias que estão pra vir de negro. Quem vê escuro pra adiante não vê nada. (FVL, p. 119).

Vencida pela teimosia embaraçada do esposo, Zepa a perder a coragem e mergulhada em grande tristeza, buscava nas visitas, nos caminheiros o instrumento capaz de acender fogo: fósforo. Pediu a Miguel Alves, depois ao moço que o guiava que deixasse com ela alguns palitos, lembrava a José da Cruz, que não tinha mais fósforo e nem purgueira para acender as chamas; e por fim, na busca pelo fogo, cai de uma pedra, da qual tinha desejado, caso essa viesse contra sua casa, que fosse ela a vítima.

Essa pedra tinha rolado de uma rocha e se prendido em um pedaço do barranco. José não quis empurrá-la para baixo, porque sua queda destruiria todos os pilares levantados por ele e seus amigos, trabalho que era símbolo da esperança do fogo que habitava José, e para manter essa chama sacrificou a própria família.

O destino do patriarca da família Cruz muda, quando Zepa sai em busca do fogo (brasa) para alimentar os filhos e encontra o fogo (esperança) de Isé, materializado no despenhadeiro que escondia o regueiro da fonte. A

esposa em busca de fósforo, cai da pedra que guardava a esperança e a fé do fogo José da Cruz.

O narrador conta que era uma noite sem lua, quando Leandro chegou na casa do pai levando mantimento e esperança ao coração de uma mãe. Mas o pai, ouvira que o filho era salteador e por isso o expulsou de casa, recusando o mantimento que ele levava. O filho sabia que era tempo perdido tentar explicar ao pai, pois este era “homem duma palavra só”, por isso, despejou o mantimento no colo da madrasta, que tanto lhe queria bem, e foi embora.

Zepa como se estivesse a sonhar, sem poder reprimir as lágrimas, pensava na família em volta do caldeirão fervente. Quando então, lembrou se do lume, não tinha um único fósforo, e as cinzas do fogareiro tinham arrefecido, pois não havia purgueira para aguentar as brasas. Em um impulso, correu em busca do fogo:

Caminhou para a beira do barranco em direção ao sítio onde vira Leandro sumir-se. Ó Leandro, dá-me fósforos! Ó Leandro, dá-me fósforos! A pedra falsa. A pedrona. Ela aproximava-se e não via a pedra falsa, não se lembrava da sua existência. Ia enlevada, ansiosa, tonta de felicidade! Fósforo, fósforo, fósforo! Fósforo para aquela escuridão, calor para a frieza da noite desamparada, lume para a comida da família. Caminhava com dificuldade. [...]. Só a alegria e a comoção a sustinham na luta, no milagre da renovação da vida. Arrastava-se, cega, pelos altos e baixos do terreno, [...] balbuciando com a voz mais surda que o bater do seu coração. "Ó Leandro! Ó Leandro!" Lume para a comida da família — [...]. Meu Deus! Apoiou-se à pedra, o regaço era pesado demais. "Traz-me fósforo! Oh Lean... (FVL, p. 141)

Antes de sua morte, mesmo tendo frio no corpo suas palavras eram brasas vivas a queimar José. “Andava cheio de medo das palavras da mulher nestes últimos dias. Ardiam como ferro em brasa as palavras de sua boca. Entrava-lhe no coração, e ali ficavam, durante tanto tempo, doendo como se a brasa nunca arrefecesse.” (FVL, p. 126). As palavras de Zepa, transformaram-se em remorso de sua consciência.

Os moradores de Santo Antão, entregavam tudo para alimentar as chamas e manter o fogo próximo deles. Todos os arbustos e matos foram arrancados e lançados às labaredas, quando estes acabaram, os homens começaram a lançar as janelas e portas de suas casas. “[...] queimar as portas e as janelas, aquecer a última panela com os últimos paus da casa, ou não

havendo que comer, passar a noite fria junto do último braseiro da casa” (FVL, p. 120).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos e até entre o conhecido e o desconhecido. E a janela simboliza a receptividade e a abertura para as influências vindas de fora. Ela também pode ser considerada um símbolo da consciência.

Segundo os autores (p. 578), as janelas redondas representam-se tal como os olhos; as janelas quadradas, por sua vez, representam a receptividade terrestre. É por elas que a luz entra e sai. Nesse sentido, elas propiciam o acesso à verdade, à consciência.

E para Bachelard (1998), a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, lembranças e os sonhos dos homens. Ela possibilita a continuidade e ameniza as incertezas. “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (p.26)

Queimar as portas e as janelas da casa, é desfazer a divisa entre esses mistérios, é se expor ao desenraizamento, e se dispor à viagem a qualquer lugar. “o que devemos lembrar é que é no umbral da porta que o sol se põe, isto é, que a luz se apaga. Além reina as trevas.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2020, p.815). Queimar as janelas e as portas é não poder olhar para fora, queimar as janelas é fechar os olhos da casa.

### **2.2.2 Isé e as três pedras do fogareiro**

Cada homem tem o seu destino marcado, afirmava José da Cruz. “O posto de cada um era lá onde assentara os frechais do teto e armara as três pedras do fogareiro”. (FVL, 105). Se a casa e o homem formam um todo, o afastamento desse espaço sagrado equivale à desintegração da unidade. “Soltar os pés por esse mundo de Cristo, era perder a raiz e a marca do seu destino.” (ibid.).

A casa não vive só no dia a dia de uma história, todas as casas vividas se interpenetram e ficam guardadas dentro de seu sonhador. E o devaneio



vivido nelas, se reconstituem ao encontrar outro devaneio na nova casa, e por esse motivo “as moradas do passado se tornam imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 1988, P.25)

A preciosidade está na proteção que ela oferece ao sonhador, na paz de se poder devanear, permitindo que pensamentos e experiências deste devaneio produzam valores que marcam o homem em sua profundidade.

Um espaço feliz é um lugar que provoca, pacífica e espontaneamente, uma sensação de acolhimento, instigando a troca e a criação, e despertando uma ligação afetiva em quem nele vive, pela memória que persiste nas pedras, solidificando imagens, identidades e signos.

Desse modo, a morada, o espaço habitado é um ser intrincado do qual se extrai toda a mobilidade necessária para que as experiências humanas possam transcorrer de forma significativa. A esse respeito, Bachelard afirma que a primeira análise sobre uma casa, tende a ser sobre sua realidade inicial visível e tangível. Ou seja, dizer das linhas retas, das curvas, das formas geométricas utilizadas para edificá-la. Assim:

Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. (BACHELARD, 1998, p. 64)

Os espaços concretos e os sonhos animam-se reciprocamente. A matéria da casa, seu calor, suas paredes, seu telhado, seus esconderijos, suas sombras alimentam a imaginação, e o que era simples forma geométrica interpenetra-se em devaneios de familiaridade e proteção.

Tais aspirações são suscitadas por lembranças de detalhes existentes na casa, que oferecem fixações de felicidade ao ser. E os devaneios vinculados ao passado, segundo Bachelard, ganham uma luz inigualável, superando qualquer memória vinda do exterior, pois foram eles que instauraram as marcas de um modo particular de viver os diferentes espaços do mundo.

Por isso, Zepa se angustiava todas as manhãs ao ver homens, mulheres e crianças abandonando os campos em direção às montanhas.

“Onde vai tanta gente Jesus Cristo?! Que vão eles encontrar lá onde o seu destino os leva?” (FVL, p.105).

Perguntava em silêncio e em silêncio ouvia o vazio da desolação e do abandono cavar se cada vez mais à sua volta, e sentia o desamparo de quem não tem onde fincar os pés. “Cada um nasce com um tino. Eu não era capaz de andar pra cá e pra lá longe da minha casa – comentou José da Cruz” (FVL, p.113).

Na visão bachelardiana, o devaneio é o princípio que cria as raízes do homem no espaço e o integra ao mundo. O devaneio longínquo, as imagens primordiais do passado, tocam formas do presente e do futuro, dando às experiências do habitar dinamismos diferentes, ora colocando essas imagens em oposição, ora em consonância.

Nesse cenário, a casa é apresentada por Bachelard como uma força que integra pensamentos, memórias e sonhos. Ela é a matéria que enleva uma história individual. Sem ela, o ser humano seria permanentemente um estrangeiro. Sem a experiência nos espaços da casa, sem a experiência de habitar um canto do mundo, o homem seria um ser disperso, sem lugar, sem integração entre corpo e alma.

Assim, nas experiências do espaço da casa, abriga-se os primeiros devaneios, que permite, então, que o homem vá a alhures, sem medo. Se ele encontrou um abrigo no mundo, será capaz de reconfortar-se na solidão, construindo imaginariamente uma muralha segura em locais desprotegidos e desconhecidos. Por outro lado, sem a estrutura da função de habitar, os mais grossos muros são ineficazes para protegê-lo, fazendo-o duvidar instantaneamente de que está em lugar seguro.

Para o filósofo não se conhece no tempo, pela memória, e sim pelos fragmentos do espaço que reativam a memória em algum lugar do tempo. Como alude:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1998, p.28)

Ao contrário do tempo, o espaço reúne e concentra “belos fósseis de duração”, que se concretizam devido a longas permanências. O tempo é abstrato, etéreo, e só ganha corpo ou espessura ao enredar-se em imagens espaciais.

Assim, os tamarindeiros da estrada do Porto, José da Cruz e a casa, recusaram abandonar suas memórias e esperanças materializadas naquele espaço. O dilúvio que desceu como castigo do céu sem nenhum aviso, a ventania com língua de fogo que tudo ceifava, a quebrada que estremeceu a noite, encontrou neles resistência em forma de humildade, que os faziam curvar para não romper e depois ao erguerem-se, permanecerem.

Contra tudo contra todos, “a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo apesar do mundo”. Os três sabiam que fora desse lugar íntimo, desse lugar que é mais que geográfico, “a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, máscara as cores”. (BACHELARD, 1998, p.57). Ainda segundo o filósofo, a casa vivida não é uma caixa inerte e o espaço habitado transcende o espaço geométrico.

Para elucidar a comunhão entre o homem, o espaço e a casa numa rivalidade dinâmica entre esta e o universo, Bachelard apresenta como exemplos, alguns ambientes construídos por grandes escritores. Dentre eles Baudelaire, Rilke, Edgar Allan Poe, Henri Bosco, e é deste o poema em prosa, que narra a persistência de uma casa no meio de uma implacável tempestade. Ressalta-se que a princípio a casa se queixava, no entanto, lutou bravamente.

As rajadas dos ventos atacaram de todos os lados ao mesmo tempo com um ódio nítido e tamanha raiva que o morador tremeu de medo, mas a casa resistiu. Quando começou a tempestade, ventos mal-humorados dedicaram-se a atacar o telhado. Tentaram arrancá-lo, partir-lhe os rins, fazê-lo em pedaços, sugá-lo.

Mas o telhado curvou o dorso e agarrou-se ao velho vigamento. Então outros ventos vieram, e arremessando-se rente ao solo, arremeteram contra as muralhas. Tudo se vergou sob o choque impetuoso; mas a casa, flexível, tendo-se curvado, resistiu à fera. Sem dúvida ela se prendia ao solo da ilha por raízes inquebrantáveis, e por isso suas finas paredes de pau a pique e madeira tinha uma força sobrenatural. [...]. A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o

meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe.”  
(BACHELARD, 1998, p.61)

O personagem que antes sentia-se solto e por isso teve medo, ainda durante a luta, foi apertado pela casa a ponto de se tornar uma célula de um corpo com paredes próximas. “O refúgio contraiu-se. E, mais protetor, tornou-se exteriormente mais forte” (ibid.). A casa transformou-se em uma referência de coragem para o solitário, que nela aprendeu a vencer o medo.

Com essa narrativa, Bachelard evidencia ao leitor que a casa, o espaço vivido significa para além de formas geométricas e relevos geográficos. É materializado neles a sensação do conforto, do devaneio da intimidade, do calor tão necessários à paz humana. Portanto, resistir e permanecer não diz somente de uma escolha, mas da própria existência.

Assim era a comunhão entre José da Cruz e sua casa, entre Isé e a terra que o acolhia, um era extensão do outro. Como evidência o narrador de FVL descreve uma noite turbulenta – semelhante à sofrida pelos personagens de Henri Bosco – que sobreveio aos moradores de Santo Antão; e enquanto a tempestade arrasava a ilha, José da Cruz e sua casa resistiam bravamente.

O narrador prepara a tempestade entre as páginas 22 a 25 do romance, numa meteorologia poética que vai às fontes de onde nascem o movimento e o ruído, numa sensação de vasto, do ilimitado para narrar a batalha entre os irmãos ventos: nordeste e moção.

O Nordeste, segundo o narrador, é um exército invisível armado de vassouras. Sua missão é varrer o ar, purificá-lo e levar para o mar os detritos suspensos nos espaços, como também, empurrar seu irmão moção que tem forma de nuvens e chuva. Frente a frente, como irmãos inimigos, a moção úmida se curva diante de seu irmão nordeste, que o empurra para lá dos limites necessários.

Só quando o nordeste adormece, ou se esquece da sua missão de limpeza — e isso é tão raro! — é que a umidade surge do Atlântico sul, invade a atmosfera com as cautelas de quem entra pela porta traseira, chegam as nuvens, acastelam-se, pesam, encobrem o sol; nas camadas superiores as gotículas gelam, os grãos de gelo engrossam, desequilibram-se, são atraídos pela força da gravidade, tombam as primeiras gotas de chuva por vezes em meio de uma sarabanda de vento quase tempestuoso — é o começo das águas...  
(FVL, p. 22)

Acontece que o nordeste inimigo se desperta e põe fim a todo esse cerimonial do vento moção. Depois de dispersar as nuvens, eliminar a tentativa de agrupamento destas, depois da furiosa e eficiente intervenção, se ausentar novamente. E segundo o narrador, é nesses intervalos de descuido que a moção, na pressa do tempo escasso, despeja o líquido precioso da sua “generosa cornucópia” sobre a terra sedenta das ilhas.

No entanto, não há tempo para que a chuva seja mansa e suas águas umidificam profundamente a terra e se conserve por longo tempo, e “se acumula no interior das montanhas, enfartam os depósitos do subsolo que, durante meses, ou mesmo anos, alimentam as nascentes das ribeiras. (Ibid).

As precipitações são violentas, “são baldes que os anjos despejam às pressas, sem se importarem com uma rigorosa distribuição” (ibid.). As enxurradas arrastam o que estiverem em seus caminhos e vão abrindo fendas, desmoronando barrancos, coletando o adubo da terra e despejando no mar. “O lento naufrágio da carne viva das ilhas é o preço da generosidade do céu...” (FVL, p.23).

E toda a contenda entre os ventos foi acompanhada pelos olhos de José da Cruz que sabia estudar o tempo, e este durante dias apresentou-se duvidoso. No entanto, a experiência passada de geração em geração, permitiu ao patriarca decifrar a incógnita do céu e afirmar com convicção que, a chuva estava chegando: “Na viragem desta lua temos água com certeza”. (FVL, p. 24).

E numa noite, sem aviso prévio, sem qualquer antecipação de uma brisa ou chuvisco que alertam os homens entendidos sobre sua chegada, as águas sobrevieram violentamente aos campos; como um dilúvio, como castigo do céu: “os anjos portadores de água têm também os seus acessos de cólera” (ibid.).

E nessa condição, também a chuva toma na descrição do narrador, a característica do fogo para abater a força do homem e da terra: “As nuvens envolveram as montanhas, rolaram, de escantilhão, pelas vertentes, como fumos de lavas invisíveis, quais monstros selvagens desencadeados [...] Os uivos do vento eram a sua voz” (FVL, p. 24) (grifo nosso). O elemento água, numa demonstração de força, desempenha a função do ar e do fogo sobre a terra.

A chuva desceu nas trevas da noite sob as casas dos moradores da ilha em grandes ameaças. Zepa angustiada, sentia como se o bem ou o mau que sobreviesse a sua família fosse sua responsabilidade. Por isso, clamava em murmúrio cada vez que as vagas ameaçavam afundar a frágil embarcação.

José da Cruz, no entanto, em silêncio andava de um lado a outro da casa, abrindo e empurrando apressadamente a porta, como se soubesse a hora de uma armadilha contra o vento que investia furiosamente contra as paredes. A casa e Isé, confundiam-se, misturavam-se numa simetria sobrenatural. Por mais que atacassem as janelas e as portas, fizessem ameaças, “o ser agora humano em que eu abrigava o meu corpo nada cedeu à tempestade”. (BACHELARD, 1998, p.61).

Eles eram o bote sob a furiosa tempestade; por vezes, as ondas davam-lhe contra as rochas e José, nesses momentos, pensava ter perdido o leme de suas mãos. “O bote galgava a crista de uma vaga, qualquer coisa estalava e quebrava, o leme fugia-lhe, por vezes, das mãos. “Jesus!”, gemia levando as mãos à cabeça. “Santa Bárbara nos ajude!” (FVL, p. 25). No entanto, os dois (Isé e a casa) agarrados ao chão da ilha como raízes inquebrantáveis, se moviam de um lado a outro, se curvando de forma flexível e se erguendo novamente como um único corpo.

É nítido na descrição do narrador, a comunhão entre Isé e a casa. As dores, tremores e manobras para se manterem diante da tempestade, emanava de um e se estendia ao outro. A junção de ternura, de forças e de coragem betumou casa e morador no sentido mais profundo de resistência e permanência.

Bachelard afirma haver uma comunhão dinâmica entre o homem e a casa, e, simultaneamente, uma rivalidade entre esta e o universo. A casa permite a imaginação na direção oposta à sugerida pelas tribulações que aparecem no mundo. E essas adversidades, como a cólera da natureza – temporais e vendavais – estimulam devaneios de proteção e fortalecem a velha casa.

O abrigo conhecido se mostra vitorioso diante dos imprevistos e perigos que o cercam, os seus valores de proteção e de resistência são transpostos em valores humanos. “A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano. [...]. Sob as rajadas, dobra-se quando é preciso dobrar-

se, segura de poder endireitar-se de novo no momento certo”. (Bachelard, 1998, p. 62). Passado o temporal, a casa e José descansaram.

Exausto, José da Cruz deitou-se no esteirado, ao lado da mulher, e adormeceu. A presença do marido acalmou Zepa e desfez o perigo. Como se os fortes pulsos dele dominassem o bote, por fim, a fúria do mar e o temporal atenuassem vencidos pela força do homem.

Os demais moradores da casa, agora seguros e calmos, puseram a escutar, distantes, os ruídos da chuva e do vento, e entre eles ouviam os berros roucos de animais que assemelhavam a gritos de náufragos sem socorro, raptados pelas ondas do mar borrascoso. Quando amanheceu o dia, o espetáculo era de destruição.

Os homens [...]nervosamente assistindo o desencadear dos elementos com nervos tensos de uma alegria quase perversa. Lá fora o destino do homem da terra empenhava-se numa luta de vida ou de morte. Enxurradas caudalosas vinham das montanhas, e as vertentes dos córregos ruíam aqui e ali cavadas pela impetuosa corrente. As ribeiras despejavam barro e húmus nas praias, cobriam o mar de manchas vermelhas, do sangue da terra. (FVL, p. 26)

Mas no terreno da família Cruz se ouvia a voz da calma “Deus é grande”, exclama José reanimando as brasas entre as três pedras do fogareiro, nos seus olhos fundos, segundo o narrador, havia um brilho de satisfação e confiante sossego. A noite fora de grande luta, mas ele e sua casa resistiram bravamente.

Quando a esposa apareceu na porta, e viu o fogo vivo entre as três pedras, em tom de alívio informou: “Tava pensando que era difícil a gente ter lume em casa [...] porque julgava que o tição tinha morrido com a força d’água da boca da noite” (FVL, p.33). José respondeu a Zepa sem pestanejar, “apontando para o funcho com orgulho – tem pouca casa praí tão resguardada do tempo” (ibid.). Isé confiava na casa e a casa confiava em Isé, nessa comunhão dinâmica venceram a cólera do elemento água.

Segundo Bachelard, cada lugar e cada objeto de uma morada tem memória e significado, dados pelas vivências que eles testemunham. E as vivências do lar são as mesmas que as vivências do espaço interior do homem. Ao lado das três pedras do fogareiro, José da Cruz na mesma constância

exultava ou temia. E as cinzas ou as brasas eram testemunhas de sua fé ou fraqueza.

Quando se aprende a habitar uma casa, aprende-se também a habitar o seu próprio espaço interior. Diante das três pedras do fogareiro e embaixo dos frechais do teto, Isé encontrava-se consigo mesmo, pois, os espaços da casa estavam dentro dele, assim como Isé estava neles. A casa é, segundo o filósofo, simbolicamente, o lugar onde a vida se cria e o lugar no qual ela encontra refúgio.

### **2.3 Leandro diante da imaginação material do ar e do fogo.**

Leandro, ao contrário do pai, acreditava que o destino do homem não era enraizar-se em um lugar, e sim, aprender a ficar de pé e a florir onde os elementos naturais: água, ar, fogo e terra permitissem que a vida germinasse. Acreditava que andar de um lado a outro sem apego a lugar nenhum era o que mantinha a vida. “Este mundo não fora para quem se agarrava demasiado aos hábitos da vida, para quem criava amor às suas coisas. [...] Quando este pesqueiro não é bom é mudar pra outro.” (FVL, p. 172)

O jovem aprendera muito cedo os ensinamentos do silêncio e dos elementos primordiais, desde os dez anos de idade viveu longe dos homens e de suas casas; a vasta e irregular extensão do campo fora seu espaço, as fendas das rochas seu lar e a imensidão do céu, com seus movimentos diurnos e noturnos, seu lazer e companhias preferidas.

Para Leandro, as nuvens era o único espetáculo novo, no planalto. Traziam cada uma a sua fisionomia, mas ao mesmo tempo pareciam deixar se amoldar pela imaginação do homem; dava-lhe gosto deitar-se para trás, e vê-las planar na amplidão azul, seguindo uma única direção, como se no espaço houvesse caminhos traçados por Deus, invisíveis para os homens. (FVL, p.94)

Todos os caminhos feitos ou alterados pelas intempéries, todos os atalhos cercados de rochas que levavam algum vilarejo ou a lugar algum, todos córregos, morros, planaltos, “Leandro conhecia-os a todos como aos dez dedos da sua mão”. (ibid.). Pastoreando gado, nem todos aguentam muito tempo o silêncio daquela paisagem hostil, mas o jovem, mantinha-se em seu posto.



O primogênito de José da Cruz, sentia-se feliz entre as montanhas e as nuvens, entre as ervas rasteiras e as aves solitárias do céu. A altura lhe proporciona sensação de segurança, e poder avistar e sentir-se parte da imensidão, lhe trazia a consciência reconfortante da felicidade, pois a “Alegria terrestre é riqueza e peso — alegria aquática é moleza e repouso — alegria ígnea é amor e desejo — alegria aérea é liberdade. (BACHELARD, 2001, p.136)

Ainda segundo o filósofo, no alto o silêncio da noite aumenta a profundidade dos céus. Tudo se harmoniza nesse silêncio e nessa profundidade. As contradições se apagam, as vozes discordantes se calam. “A harmonia visível do céu faz calar em nós vozes terrestres que só sabiam queixar-se e gemer”. (BACHELARD, 2001, p.50)

A noite, apagados os vestígios do desamparinho, as estrelas surgiam uma a uma, até que, em certa altura, inesperadamente, enchiam todo céu. Estrelas sem fim, por toda parte fervilhando, umas pálidas, outras de um vivo azul irrequieto e frio, algumas coloridas, verde rubras, rubro verdes, explodindo na noite negra como fósforos de cor. Às vezes, quando o silêncio trepava alturas infinitas, Leandro julgava ouvi-las crepitar, como lenhas a arder, tão perto se achava delas. Amava a solidão. (FVL, p. 94)

Dentro da narrativa, é perceptível o campo semântico do ar sempre que o enredo se ocupa de Leandro, palavras como montanhas, céu, nuvens, aves, estrelas e outros substantivos e adjetivos que apontam para cima, para o alto, e expressam a imensidão aérea, fazem parte do cenário e ações do filho de José da Cruz.

Por muitas vezes nas descrições do narrador, o jovem, assim como a lestada, foi flagelo aos homens. Como a flutuar por cima das rochas, de forma invisível surgia nos caminhos diante de suas presas, saqueava-as e aterrorizava-as. Depois, sem deixar pegadas e sem ser denunciado pelas montanhas, desaparecia. Como aduz Bachelard: “Mas desde já se compreende que o ar é a verdadeira pátria do predador.” (2001, p.137)

O ar é a substância mesma da liberdade, a substância da exultação que vai além da condição humana. Enquanto para um terrestre tudo se dispersa e se perde ao deixar a terra, para um aéreo tudo se reúne, tudo se enriquece ao subir. Ainda segundo o filósofo, no reino da imaginação, o ar

liberta dos devaneios substanciais e íntimos. “Liberta do apego às matérias: é, pois, a matéria da nossa liberdade. O ar não traz nada. Não dá nada. É a imensa glória de um nada.” (BACHELARD, 2021, p. 136)

O primogênito de Isé se satisfazia com esse quase nada, como amigo tinha apenas um cachorro, as pessoas lhe eram indiferentes, queria bem apenas aos irmãos, a Zepa e a seu pai. Estes, mantinham um pouco de calor humano, um raio de luz dentro do seu coração. No entanto:

De repente, o pai abandonava-o no emparedamento da sua total solidão. Réstia de amor e bem-querença que, desamparando-o, o isolava completamente, cortava-lhe as últimas amarras que o ligavam ao mundo dos homens e apagava o raio de luz no fundo da taça amarga. (FVL, p.138)

Mas, o que ele “amava de verdade era as nuvens, as estrelas, as aves que cruzavam, solitárias, os amplos céus, e as rochas – estas, suas companheiras na solidão e suas protetoras.” (FVL, p. 94). Leandro conhecia a voz do vento, só pelo ruído da fricção que ele fazia, o jovem identificava o que tinha à sua volta.

O vento trazia aos seus ouvidos a forma e a natureza das coisas que tocava. Enquanto caminhava, ouvia o vazio, a ruína e o silêncio encolhido sob o contínuo gemer da ventania. “As estrelas e o vento eram as únicas presenças vivas na noite...” (FVL, p.129).

O Vento, para o mundo, e o sopro, para o homem, manifestam a expansão das coisas infinitas. Quando o fogo se vai, ele se vai no vento. Quando a lua se vai, ela se vai no vento. Assim, o vento absorve todas as coisas... Quando o homem dorme, sua voz se vai no sopro, e o mesmo fazem sua visão, sua audição, seu pensamento. Assim, o sopro absorve tudo. (BACHELARD, 2001, p. 243).

No devaneio da tempestade, não é o olho que dá imagens, é o ouvido atento e atônito, que participa diretamente da tragédia do ar violento. Assim foi na noite em que José da cruz e a casa resistiram à tempestade que lhes sobreveio. E nesse sentido, como afirma Bachelard, percebe-se que as características dinâmicas, são mais criadoras que as características formais.

Leandro, após ter sido expulso da casa do pai, não soube discernir se o vento frio que o fazia tremer, subia do barranco ou vinha do hálito mais frio ainda da desolação de sua alma. O aconchego do fogo José da Cruz, o amor

que sentia pelo pai, não permitiam que arrefecesse o calor humano e apagasse o raio de luz de sua alma.

No entanto, o homem que lhe era caro, a chama que mantinha fumegando dentro de seu peito o afeto por pessoas, lhe virou as costas. A ordem: “Sai da minha casa desgraçado”, ecoava instantaneamente em seus ouvidos. Mas, o que lhe abateu profundamente foi a expressão de posse: “minha casa”, pois esta significou deslealdade.

Nada, hoje, pertencia a ninguém. [...]. O pai teimava em se agarrar àquelas paredes, [...] Cada um tinha razão naquilo que pensava e fazia. Seu pai tinha razão em ser bom [...] com o apego à sua gente, às suas coisas, à sua casa; seu pai não estava errado. E ele, Leandro, tinha, também, razão em ser assim talvez mau, desprendido das coisas deste mundo, solitário e esquivo como gato sem dono. Cada um tinha razão levando a vida consoante a criação da sua alma. (FVL, p.139).

Embora diferentes em suas condutas, pai e filho tampouco escapam ao destino determinado pelos elementos de suas essências, pois tanto num caso, como no outro, suas trajetórias terão desfecho tragicamente similar, em decorrência de diferentes formas de “desenraizamento”, quais sejam, o êxodo do primeiro e a descida da montanha do segundo.

A morte de Zepa deixou aturdido o homem que antes era guiado pela fé e fortalecido pela esperança. O passado que lhe servia de referência, agora era confuso e, segundo o narrador, Isé não se esforçava por recordar. Se entregou a vida, ao acaso, e o homem que andava caminhos que outros não andavam, o homem justo que trazia consolação aos desesperançados, arrefeceu-se.

E conforme seu corpo deteriorava-se a casa também sofria as intempéries da condição humana. As três pedras do fogareiro foram abandonadas, arrancou as portas e janelas da casa para fazer as cruces que fincou nas quatro covas que fez para enterrar a família. A mãe extremosa, que suplicou ao esposo pela partida no intento de manter vivo os filhos, agora enterrada ao lado desses, se tornou moradora permanente daquele chão. Ela sim, esperará pela chuva!

José da Cruz desenraizou-se sem mulher, sem filhos, sem pilão nem pedras do fogareiro, nem nada, na mais completa solidão soltou os pés por

esse mundo de Cristo, e como dizia dos caminheiros que abandonaram suas casas em busca de refúgio em qualquer outro lugar, também perdeu a raiz e a marca do seu destino.

Leandro de volta à Terra Negra, encontrou a casa do pai em silêncio, o casebre onde ficava as pedras do fogareiro não existia, e as “paredes despidas guardavam a história da presença humana nesse lugar familiar”. (FVL, p. 171). Após analisar os cantos da casa com a ajuda de um lume, e encontrar ao redor dela as covas, concluiu que:

O pai teria sucumbido ao seu destino de homem honesto, agarrado às suas crenças aos seus hábitos de dono da casa, [...]. A vida apagara-se lhe à sombra das ruínas das suas esperanças. Teria enterrado, primeiro, um a um, os seus três filhos. Sucumbira por sua vez. [...] A tocha apagou-se. (FVL, p.172)

No entanto, Isé sem destino estava à beira da estrada, agora nada lhe importava. Não sabia para que lado estava a vida. À sombra de um tamarindeiro, abraçado ao tronco da árvore para sustentar-se de pé, lançou um olhar vítreo para a direção de onde ficava sua casa agora desfeita, e de repente, em vertigens viu tudo se desabar, as montanhas e o próprio tamarindeiro.

José da Cruz abraçou-se ao tronco do tamarindeiro. Uma grande nuvem negra abafou o sol. As montanhas, de repente, desabaram. Todas as luzes se apagaram e as trevas envolveram a ilha. E quando a árvore tombou e o tronco se desfez na escuridão, José da Cruz caiu desamparado...

O Fogo fecha um ciclo dentro da narrativa, só que agora num outro ponto da espiral. José, que no início do enredo, impulsionado pela substância ígnea, era o tição tirado da brasa, a fumegar conselhos e esperanças aos que estavam à sua volta; nas últimas descrições do narrador sobre ele, é uma fagulha que se desvanece.

“O que declina ou o que se eleva em nós torna-se o signo de uma vida apagada ou acesa” (BACHELARD, 2008, p.68). O esposo de Zepa, tombou abraçado a árvore que lhe era referência de estabilidade, mas que no seu devaneio, desaba junto com ele. Casa, Tamarindeiro e José da Cruz, se desfizeram para finalmente permanecerem.

Seu filho Leandro, que não era afeito às amizades humanas, que amava estar perto do céu nas alturas das montanhas e se sentir livre de qualquer tipo de apego, se envolveu com uma jovem que encontrou moribunda entre as rochas. E por causa desse enlace, desenraiza-se de sua liberdade.

Ao descer das rochas, ao se distanciar da imensidão silenciosa do campo e da proximidade aérea, adentra no povoado e é hostilizado pelos moradores dali. Injustamente foi acusado por um crime que não cometeu. Como castigo foi apedrejado e fustigado com pauladas, a ponto de quebrar-lhe a costela.

Tiraram-lhe injustamente, o direito de ser sua substância: ar, liberdade e vento. Dentro de um cárcere, machucado devido à agressão sofrida, privado de receber a brisa que corria livre entre as montanhas, pensava nas rochas, no amigo Picaroto e na Libânia. Quando absorvido, não tinha forças para galgar com destreza as alturas que lhe eram conhecidas.

E com gemido nos lábios, a cabeça a doer se arrastou até a gruta que lhe protegia. E lá, ao lado do cão, seu amigo Picaroto, nome que significa o ponto mais alto de um monte, de uma montanha; cimo, cume, pico; fechou os olhos para toda ingratidão da cidade, para o desprezo que sofreu do pai e para o abandono de Libânia. Leandro como sopro voltou para o aconchego de seu lar: o mundo.

### 3. **LEVANTADO DO CHÃO**

Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e as suas esperanças. Também do chão pode levantar-se um livro, como uma espiga de trigo ou uma flor brava. Ou uma ave. Ou uma bandeira. Enfim cá estou outra vez a sonhar. Como os homens a quem me dirijo.  
(José Saramago)

#### 3. 1. **José Saramago e *Levantado do Chão***

O entendimento de que a literatura é um sistema vivo que gera obras que atuam uma sobre as outras e que tem como princípio a linguagem simbólica, permite ao leitor díspares leituras e interpretações de uma mesma escrita literária.

Nesse plano, a narrativa perdura na medida em que o leitor explora o texto à procura de algo e ao encontrar, demora-se nele, aceitando-o, decodificando-o ou transformando-o. Esse poder gerativo torna o texto lugar de quem o criou, como também de quem o lê.

Considerando tais aspectos, a presente escrita faz uma leitura da obra *Levantado do Chão* de José Saramago (1999), cujos recursos simbólicos aguçam o devaneio e interesse do leitor, em identificar a presença dos elementos naturais – água e terra –, perceber como eles agem sobre a conduta dos personagens e como se processam essas influências na narrativa.

José Saramago nasceu em Azinhaga, freguesia do concelho de Golegã, no Ribatejo, em 1922. Filho e neto de camponeses, foi frequentador assíduo de sua cidade natal, embora tenha passado a maior parte de sua vida em Lisboa. Recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1998. Faleceu em 2010, aos 87 anos. Escreveu dezoito romances, três livros de poesia, cinco peças de teatro, além de obras de viagem, memórias, crônicas, contos, diários, ensaios e

narrativas infantis<sup>15</sup>. Dentre suas produções a obra eleita para análise, nesta escrita, é *Levantado do chão*.

Com propósito de elucidar a gênese da pesquisa, os encaminhamentos metodológicos partiram da observação da fortuna crítica sobre o romance, que não se destaca em quantidade tendo como parâmetro as pesquisas realizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), em comparação a outras obras do autor. Esclarece-se, ainda, que a abordagem feita não pretendeu uma revisão da crítica existente, antes, buscou um possível diálogo de modo a fundamentar os questionamentos sobre a obra.

Ferreira (2016), na dissertação *A subversão ideológica no romance Levantado do Chão*, o analisa enquanto gênero textual, como instrumento de humanização, pois a obra, para o autor, não está livre do mundo ideológico que habita. Uma perspectiva mais formal também prevalece na dissertação de Miranda (2009), *Levantado do Chão: o romance e a crônica em hibridização*, que apreende a influência da crônica na forma narrativa do romance em questão, especificamente pela valorização da cultura oral e por tratar-se, propriamente, da saga de uma família.

Venturotti (2009) em sua dissertação *Uma biografia portuguesa em Levantado do chão: lugares da metaficção em José Saramago*, aborda a narrativa como uma versão da história portuguesa que revisa o passado, mediante o conceito de “metaficção historiográfica”. Referente aos discursos sociais, presentes na trama, são avaliados e reconhecidos como constituintes de comportamentos políticos da história portuguesa, por Guimarães (2011) na tese: *O trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago*, pela Universidade de São Paulo.

Sobre o diálogo e a interligação com a realidade histórica, Cerdeira (2018) discute que o debate sobre os limites entre os discursos da ficção e da história, há muito se tornou o tema recorrente na leitura dos romances de José Saramago e de toda uma produção romanesca, que apontam para uma fertilidade de certa tradição do gosto de narrar, estabelecendo com o leitor um pacto de leitura, que oscila entre a sedução da ficção e a necessidade da

---

<sup>15</sup> Informações fornecidas pela Fundação José Saramago, nos dados referentes à bibliografia ativa. Disponível em <https://www.josesaramago.org/bibliografia-ativa-de-jose-saramago> (Acessado em 14/10/2019)

história. Por outro lado, não é possível falar desse tema sem tentar encontrar aí os limites - delineados ou não - do histórico e do ficcional.

Abdala Jr (1981) e (2007) afirma que acessar o mundo através da literatura significa, que o modo de conhecimento da realidade para quem se situa nesse campo pode se abrir à política, sociologia, história, linguística e outras áreas do conhecimento. Acessos percebidos no desenrolar do enredo proposto para estudo, pois os elementos estilísticos que compõem a obra, vão tecendo a imaginação social e política pela ação dos escritores, que segundo o autor, reconstróem cacos de uma nação, advindos das assimetrias dos fluxos culturais.

Sobre isso, Cerdeira afirma que “como a imagem, a linguagem é a própria ausência do fato, é mais que a consciência ou a denúncia de uma impossibilidade, mas o terreno mais que fértil de uma contrapartida da ficção” (CERDEIRA, 2000, p.201). Por isso, desde quando o homem começou a estudar a arte por ele produzida, a questão sobre concepção e função da literatura tem sido assunto de muitas controvérsias.

Sabemos, pois, que, em cada época literária, são atribuídas à literatura natureza e funções distintas, condizentes com a realidade cultural, e, portanto, social, do momento. Assim, o que lemos como literatura é sempre mais – é História, Psicologia, Sociologia...-No entanto, esses níveis de representação da realidade são dados na literatura pela eficácia da linguagem literária.

Entre esses níveis de representação da realidade e sua textualização literária, seu aparecimento enquanto literatura, há um intervalo – mas é um intervalo, como na música, muito pequeno e é preciso ser muito rápido para percebê-lo. É exatamente pela intensificação desses espaços de intervalos que as obras permanecem.

Sobre isso, Roland Barthes, semiologista francês, em sua obra intitulada Aula (1978), observa na linguagem uma função eminentemente social e vê nela o instrumento de expressão do poder, a que todos estamos submetidos: “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1978, p.12).

O autor vê, pois, na língua, um objeto de alienação. Diz ele que, por estarem todos aprisionados irremediavelmente às estruturas linguísticas, uma



vez que se deve nelas enquadrar os pensamentos, são todos “escravos da língua”. Acrescenta ainda: “(...) a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois, o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (ibid, p. 14).

Dessa forma, de acordo com a teoria de Barthes, uma vez que a língua leva à aceitação obrigatória de suas estruturas para a completa comunicação, ela faz parte de um arcabouço de poder a qual todos estão submetidos. Partindo do entendimento de que a ação dos seres humanos se dá sempre em busca do caminho da liberdade, e que esta é considerada como uma desvinculação do poder a que eles são submetidos, dentro do universo linguístico não há maneiras de ser livre.

A proposta de Barthes para resolução de tal questão é “trapacear” a língua através da arte, pois só a linguagem artística, principalmente a literária, consegue romper o fascismo da língua:

Só resta, pois, (ao homem), a fuga da linguagem por meio de uma trapaça linguística utilizando-se da própria língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 1978, p.16).

A exemplo dessa “trapaça”, quando a ditadura portuguesa, desde sua implantação em 1926, anulou os direitos políticos da sociedade, foram então os intelectuais que desempenharam o papel de lutar pela liberdade, e assim o fizeram através da sua escrita.

Pois, com a censura estabelecida pelo Estado Novo em Portugal, os meios de comunicação foram impedidos de noticiarem os acontecimentos do país e do exterior. E, coube a literatura estilizar a palavra, como dito por Barthes, ser o alento contra um hostil na ordem política e ideológica que era o fascismo. Nas palavras de Carlos Oliveira:

Nós, escritores, trabalhamos com palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. Podem apoucar as verdades ou revelar-lhes os gumes mais finos e luminosos. O nosso ofício consiste em escolher as palavras, utilizá-las no momento exato, atenuá-las, engrandecê-las, dominá-las. E o que são as palavras? Língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem

de conhecer até ao pormenor a matéria de que se serve. Ou então a literatura é uma batata. (OLIVEIRA, 1973, p.66)

Enquanto a utilização da linguagem cotidiana requer certa obediência à sua estrutura – o pensamento se organiza e é expresso de acordo com determinadas composições linguísticas para que haja condições de comunicação - a linguagem literária não obedece a qualquer regra estrutural fixa.

O autor que se utiliza dessa linguagem, não é obrigado a emoldurar seus pensamentos nos lineamentos linguísticos; ele é livre para escolher e criar sua própria estrutura, de maneira que possa obter uma clara expressão de seus sentimentos e ideias.

No discurso científico, a linguagem é direta e evita ambiguidades. Na linguagem literária, as palavras assumem vida própria, com novas representações e significações que não aquelas que lhes foram conferidas usualmente. Por esse motivo Barthes a considera utópica, pois permite a criação de novas realidades.

Mas, embora seja invenção de novos universos, estes são baseados nos acontecimentos do qual o escritor participa, e daí combinam-se elementos de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à configuração literária.

O cientista, o historiador querem saber e procuram a verdade. E o discurso ficcional também procura a verdade feita através da visão mágica que a criação permite. “Pelos caminhos da ciência e da arte, da razão e da emoção, não pretende o homem chegar a um ponto comum, o da revelação do mistério de existir? As fronteiras começam, pois, a apagar-se. Se a literatura caminha pelas sendas ficcionais em busca da verdade, a história só existe enquanto discurso sobre a verdade[...].” (CERDEIRA, 2018, p.25)

O percurso da literatura não nega a história, e os textos de José Saramago assim como outros tantos da literatura portuguesa contemporânea são prova disso. Há neles, ao contrário, uma sedução da história, que está longe de ser ingênua e de proceder a um mero relato bem escrito das fontes coletadas nas bibliotecas.

Cerdeira (1990) afirma que o romance em estudo reinventa a história, conta-a de forma a apresentar não o que ocorreu de fato, mas o que poderia

ter ocorrido, reescrevendo a história por meio do discurso ficcional. Coadunando com tal observação, no término do primeiro capítulo de *Levantado do Chão*, a proposta de escrita é declarada: contar de outra forma a história dos camponeses alentejanos.

Em *O Averso do Bordado: Ensaio de Literatura*, também de Teresa Cristina Cerdeira (2000), são analisados tanto o espaço quanto o ficcional em *Levantado do Chão*. A autora procura estabelecer o valor da terra, o espaço do poder e o espaço de heróis desconhecidos. Aponta ainda as características do latifúndio e de um sistema social fechado e explorador:

Em *Levantado do Chão* o saldo épico se faz na travessia da terra alentejana, na caminhada dos portugueses pelo seu 'exíguo quintal' redescoberto e por civilizar, caminhada difícil, perigosa e vitoriosa, de uma nova forma de herói, os barões sem nenhum sinal. Na esteira e uma história que desconfia dos grandes relatos, dos grandes heróis, dos grandes temas, esse texto de dimensões épicas tem, como condiz ao gênero, sua proposição, onde (...) agora, no corpo do romance, será o espaço de heróis desconhecidos (p.264).

Sua análise da terra alentejana corrobora a formação de um Alentejo de dominados, espaço onde os opressores reinam, mas que pode ser suscetível a transformações 'caminhada difícil, perigosa e vitoriosa, de uma nova forma de herói'

Nos recortes citados, sobre a fortuna crítica, as discussões dedicadas ao romance, geralmente privilegiam seu caráter político e a denúncia social como resistência dos oprimidos, e o coloca entre os títulos de natureza historiográfica, ou se atém aos elementos da narração que enfatiza o estilo individual do autor, consagrado, pois, na obra. apesar de diferentes abordagens tocarem na questão dos aspectos individuais predominantes na narrativa, não refletem especificamente a ação do telúrico<sup>16</sup> na diegese.

Para dar conta dessa discussão, toma-se como referencial teórico os conceitos de Gaston Bachelard (1988), (2018), que abordam elementos da

---

<sup>16</sup> Assim como em FVL, o fator telúrico é entendido a partir da descrição da atmosfera narrativa. E nessa condição descreve as forças internas dos fenômenos naturais como elemento que determina o temperamento dos indivíduos. A paisagem do latifúndio tem sua própria energia interna e essa força acaba filtrando-se nas relações humanas.

natureza e diversas possibilidades associadas a eles, que podem transformar-se em valores que arquitetam a conduta e costume do homem, como também gerar imagens da essência desse ser humano.

Imagens que se mostram quando, com pertinência se demora nas pistas, afasta as fronteiras da aparência, decifra os sinais reordenando-os, a fim de vencer as diferentes camadas de significação que compõem o texto de Saramago. Empreitada que exigirá da pesquisadora sutileza na busca de dizer aquilo que está latente na obra e que atinge o leitor subjetivamente, revelando o que ela (a obra) guarda como enigma.

Informa-se que que todas as citações da obra *Levantado do chão*, de Saramago (1999) serão desta edição, indicadas apenas pela abreviação LC, seguida dos números das páginas.

### **3.1.1 O fio condutor da narrativa...**

Com a origem dos Estados, da instituição da propriedade e da prática de comercialização dos bens (agrícolas ou não), a disputa por territórios e ideais movidos pelo interesse em acumular capital foram exacerbados. Cenário que acirrou e incentivou a conquista não só de terras exploráveis, mas também de mão de obra barata – se não escrava – e mercado consumidor.

Conforme a sociedade ia sendo regida por causas capitalistas, assiste-se ao suplantar dos ideais de civilização pelos valores e ideias econômicas, que fazem do “eu” civilizado um sujeito individualista e ganancioso, pendente à sobreposição do “outro” numa busca desenfreada pelo poder e pelo lucro.

Nesse panorama, desaparece a velha noção de bem comum ou comunidade, eleva-se ao máximo o interesse exclusivo do indivíduo que, demonstra-se apoiador do regime em questão, e assume, mesmo que não diretamente, sua responsabilidade pela desigualdade social.

Eric Hobsbawm (2004) aduz que o mundo burguês surgiu com seu pensamento econômico, político e social voltado para subsidiar a ideia de que somente os “mais capazes” sobrevivem, sendo sua “capacitação” comprovada não apenas por sua sobrevivência, mas também por sua dominação, e a maior

parte da população mundial tornou-se vítima daqueles cuja superioridade econômica, militar e tecnológica era incontestável.

Governado pelo dinheiro e pela vontade de poder, o homem passa a financiar a desigualdade e a reificação de seus pares, evidência essa sugerida nas primeiras páginas de *Levantado do chão*:

De cada vez, sabemos, foi o homem comprado e vendido. Cada século teve o seu dinheiro, cada reino o seu homem para comprar por morabitinos, marcos de ouro e prata, reais, dobras, cruzados, réis e dobrões, e florins de fora. Volátil metal vário, aéreo com o espírito da flor ou o espírito do vinho: o dinheiro sobe, só para subir tem asas, não para descer. O lugar do dinheiro é um céu, um alto lugar onde os santos mudam de nome quando vem a ter de ser, mas o latifúndio não. (LC, p. 13)

Numa ironia velada e por um posicionamento crítico, o narrador saramaguiano descreve com uma declaração de caráter histórico acerca do homem tratado como mercadoria, frente à presença e à influência do dinheiro no decorrer do tempo e das sociedades vigentes. Ele é enfatizado não só por sua capacidade de seduzir e render o ser humano, mas também pela posição de destaque que ocupa e faz ocupar aqueles que o detêm.

Ao aludir que o lugar do dinheiro corresponde ao céu e que o do latifúndio não, o narrador de *Levantado do Chão* tende, então, a ressaltar que, no caso do cenário dessa narrativa, o valor dedicado ao dinheiro submeterá seus personagens ao sofrimento ante a miséria típica de uma organização – a do latifúndio – que prioriza o ganho material e individual, em detrimento do alívio coletivo.

O narrador coloca de imediato o problema do espaço dos personagens, que podem ser divididas em dois grandes tipos: o primeiro é o que “pode andar por cá uma vida toda e nunca se achar, se nasceu perdido” (LC, p. 12); de cada vez, foi “comprado e vendido” (LC, p. 13); a ele diz o latifúndio: “Crescei e multiplicai-me” (LC, p. 14). Esse primeiro tipo não tem espaço próprio. É formado pela gente “solta e miúda, que veio com a terra, embora não registrada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas?” (LC, p. 14).

Posteriormente, essa gente é várias vezes equiparada a animais, ou situada até abaixo deles: “E quando Deus quer, é um fora, outro dentro, mal a mulher pariu, logo ocupa. É uma brutidão de gente, ignorantes, piores que

animais” (LC, p. 79). Ou então revela-se a sua situação de pedintes, dependentes da generosidade dos poderosos:

É uma fila à espera, cada qual com a sua latinha na mão, todos de nariz no ar, fungando o ranho, a ver quando enfim se abre a janela do andar e a cesta pendurada por um cordel desce do céu, devagarinho, a magnanimidade nunca tem pressa, era o que faltava, a pressa é que é plebeia e sôfrega, só não engole os feijões frades assim mesmo porque vêm crus (LC, p. 188).

A intertextualidade e o lirismo com que trabalha o autor ficam evidentes na descrição das crianças que esperam na fila pela esmola:

É uma cerimónia linda, derretem-se os corações de santa compaixão, nenhuns olhos ficam enxutos, nem os narizes, que é Inverno agora e sobretudo lá fora, encostados ao prédio estão os garotos de Monte Lavre que vieram à esmola, vede como padecem, descalcinhos, doridos, olhai como as meninas levantam um pezinho e logo o outro a fugir do chão gelado, poriam os dois no ar se lhes crescessem em vida as asas que se diz teriam depois de mortas [...] (LC, p. 187)

O outro tipo de personagem define-se por seu estatuto de dominador mítico. Trata-se do dono da terra ou de seus representantes, que variam, mas estão sempre colocados como metonímia da instância superior. Segundo Sua posição de dominador é miticamente natural, foi iniciada muito antes do tempo da narrativa e é transmitida através de relações de adjacência, indicadas por seus nomes: Lamberto, Dagoberto, Alberto Florisberto, Norberto, Berto, Sigisberto, Adalberto, Angiberto, Ansberto, Contraberto, ou “encoberto”, conforme se acrescenta ironicamente à página 275. A sua relação com os trabalhadores logo fica definida:

Já se viu que Lamberto, alémão ele seja, tenha sido, ou agora português, não é homem para trabalhar esta grande terra com as suas próprias mãos. Quando a herdou, comprou de frades ou roubou estando a justiça cega, vieram agarrados, como o torrão às raízes, uns tantos animais de pernas e braços, que esses, sim, são de propósito criados para tal destinação, pela via da produção de filhos e sua conservação útil (LC, p. 71).

Seus representantes junto aos dominados também são identificados pelos nomes, em que a falta de discurso próprio indica a situação de repetidores de discursos alheios: tenente Contente, cabo Tacabo, sargento

Armamento, administrador Goncelho, os torturadores Escarro e Escarrilho, o agente Leandro Leandres.

Caracterizam-se também metonimicamente pelas armas, pois estão sempre “de espingarda em posição, que sem ela nem sabem sentir-se homens” (LC, p. 165), ou então diz-se que saíram das barrigas das mães com as armas.

Os feitores e capatazes também usam armas: chicotes, açoites ou ameaças, e seus nomes muitas vezes indicam o seu poder: feitor Pompeu, de quem se comenta a importância do nome romano, e, especialmente, Gregório Lameirão. Gregório significa cuidadoso, vigilante, e Lameira seria aumentativo indicador de poder, embora degradado, pois lameira é lugar de lama, lamaçal

Por assim dizer, a ficção leva à indagação da estrutura e do funcionamento de sistemas de poder que riscaram a presença de sujeitos concretos na medida em que expuseram os antagonismos de classes e o protagonismo daquela que se fez dominante. Este percurso conjunto pela história, “é assim passível de outros discursos ficcionais que deem conta de outros espaços, de outros tempos que um dia poderão vir também a ser repelidos.” (CERDEIRA, 2018, p.29)

Para a autora, grande parte do romance português do século XX, pretende pensar o homem em seu devir histórico e quer “fingir”, enquanto arte, um compromisso com a veracidade, portanto se quer documental. Assim é, por exemplo, o romance de Alves Redol (1939), *Gaibéus*, que mesmo com personagens fictícios, insere-os numa contemporaneidade portuguesa, onde datas e acontecimentos reais temporizam o discurso, “querendo testemunhar”.

Não diferente, como dito, é o romance de José Saramago, a história em *Levantado do Chão*, não parece surgir como simples elemento para despertar a impressão de estar em contato com um “discurso da verdade”, ele tem vontade de ser história. Assim, nas páginas se misturam o olhar inquiridor da ficção sobre fatos polêmicos do mundo fora dela.

A exemplo disso, “os bertos” apontados como os exploradores dos que trabalhavam nos latifúndios, sendo personagens fictícias, demonstram em suas ações e discursos uma ideologia política bem definida e condizente com os algozes da vida empírica. Apoiavam Salazar em Portugal e pensando na

Europa, eram afeiçoados ao fascismo, demonstraram nítida decepção sobre o resultado da Segunda Guerra e a Rússia lhes causava temor. Vejamos:

Malandros é o que eles são, não querem trabalhar, se esta guerra tivesse sido ganha por quem eu cá sei, nem se atreviam a mexer um dedo, estavam aí calados como ratos, a trabalhar pelo que nós quiséssemos pagar, isto diz Alberto, que o cabo confuso não sabe que responder, não gosta dos alemães mas russos nem cheirá-los, o seu fraco são os ingleses. (LC, p. 146)

Para manter aparência e os necessitados sob suas vontades, as esposas, mulheres ricas protegidas pela Igreja, faziam caridade em dias marcados, os demais dias, só Deus sabe o que praticavam, porque nas quartas e sábados lá estava o padre Agamedes como testemunha das esmolas que davam aos famintos de Monte Lavre, como virtudes cristãs. “Ai senhor padre Agamedes, o bem que me faz á alma, e se alguém jurar que de hipocrisia dona clemência fala, muito enganado está, que ela é que sente a diferença que na alma lhe vai às quartas e sábados, em comparação com os outros dias” (LC, p. 188)

A favor dos oprimidos, ressoa a ironia do narrador, que de alguma forma demonstra que o discurso de Clemência, não é de toda uma hipocrisia, pois a personagem de fato acredita no que está vivendo. No entanto, as palavras que parecem ser ditas por compreender uma alma caridosa, não fazem mais do que acentuar o quanto a ideologia forja falsas verdades para justificar-se a si própria. Repete a hipocrisia de discurso que ela, Clemência, enquanto classe, organizou.

Nesse sentido, o romance em questão, tem o desejo de fazer história, mas fazer de forma diferente, talvez apontando o que poderia ter sido, numa espécie de preenchimento de vazios, de lacunas que o discurso histórico foi incapaz de prover.

Coadunando com essa afirmação, na contracapa do livro fala de dois sonhos do autor. O primeiro de voo mais alto, seria poder dizer ao final da narrativa: “Isto é o Alentejo.” O segundo, menos audacioso, se limitaria a afirmar: “Isto é um livro sobre o Alentejo”. Sonhos que evidenciam a atitude do autor de criar uma obra de ficção com fios produzidos no tear histórico, onde se passam efetivamente as ações dos homens.



### 3.1.2 O tecido narrativo

O romance narra a saga de quatro gerações da família Mau-Tempo, inicia com o patriarca Domingos<sup>17</sup> e estende-se até a trajetória de sua neta Maria Adelaide. Essa família, de origem e destino incerto, vive e trabalha na região do Alentejo, nas freguesias e latifúndios dos arredores Montemor-o-Novo.

O recorte cronológico da narrativa se dá entre dois acontecimentos que abalaram Portugal no século XX: a Proclamação da República, em 1910, que coloca fim ao regime monárquico do país, e a Revolução dos Cravos, de 1974, que derruba o salazarismo vigente desde 1933. Entre esses dois marcos cronológicos, expõe-se a história dos Mau-Tempo.

Esses fatos de grande importância para a vida política do país e de significativa influência sobre a vida dos alentejanos da ficção, quer pelas suas transformações, quer pelas dificuldades por eles acarretadas, são tornados conhecidos por expedientes arditos de José Saramago. Nesse sentido, os Mau-Tempo fazem parte da ficção e da história.

São histórias quando composto com dados que coerentemente dão conta da vida de outras personagens a quem se assemelham e que, portanto, são capazes de representar. Além disso, as experiências individuais e coletivas vividas por eles – fome, miséria, opressão – são circunscritas por fatos históricos que compõem o quadro português do início do século XX.

O autor delinea em *Levantados do chão*, através de três gerações, a saga de uma família de agricultores do Alentejo, região de Portugal cuja economia se ajustou, durante séculos, no latifúndio como sistema socioeconômico e político. José Saramago destriça literariamente entre setenta e oitenta anos de lutas camponesas no Sul de Portugal, e põe em cena personagens cuja beleza reside em parte na arte do escritor, mas também em grande parte nos próprios referenciais da vida real em que ele se inspirou.

---

<sup>17</sup> Domingos: Significa “do Senhor”, “o que pertence ao Senhor”. Tem origem no nome em latim *Dominicius*, que significa literalmente “pertencente ao Senhor”. Com origem religiosa, seu significado faz referência ao domingo, dia que o Senhor dedicou para o descanso. O nome foi utilizado tradicionalmente para dar nome às crianças que nasciam neste dia. Em Portugal, o nome Domingos foi encontrado em documentos datados do século XIII. (Informações retiradas do *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/> )

Ancorada nas perspectivas e experiências dos camponeses, a história que ele traz à baila em seu romance tem como principais atores os membros da camada mais pobre da população, que, apesar de também ser mais numerosa, nem sempre era lembrada nos escritos oficiais do governo.

Os Mau-Tempo são ficção quando personagem de uma trama que se ordena desta ou daquela forma pela vontade do criador. Desta parte se ocupa a presente escrita, da observação dos caminhos e descaminhos, da aceitação e tenacidade da luta que se mesclam os dramas individuais e coletivos sonhados pela imaginação e pela sensibilidade criativa. Para isso, procura-se ler em lenta leitura, linha por linha, resistindo o mais que puder a história, parte óbvia do livro, para habitar a imagem que se mostra.

A obra começa com uma expressiva citação de Almeida Garrett, um dos intelectuais portugueses, que segundo Oliveira (2015), se opôs ao conservadorismo, ao obscurantismo da censura e refletiu criticamente sobre a vida política nacional.

A citação é extraída do livro *Viagens na minha terra*, publicado em 1846, que “Com um tom ora sentimental, ora irônico e mesmo cáustico, Garrett traça vícios e virtudes da sociedade portuguesa do século XIX.” (OLIVEIRA, 2015, p. 13) e diz de forma profunda a geografia e a história do país, a partir da cidade de Santarém.

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT, s/d, p.13).

A epígrafe sinaliza, na abertura do livro, a perspectiva adotada no romance e oferece pistas que demonstram a postura admitida pelo narrador, a ótica social e política com a qual o tema será tratado, e que são evidenciadas desde o primeiro capítulo. Nesse embate de forças, segundo o narrador, “muito falta e muito sobeja”. Sobejam as paisagens, a terra miticamente prometida, quase um Éden dado aos homens, os quais domina-o de forma desigual.

Mas, engano é pensar que o texto toma o caminho mítico onde, estando tudo definido em seu tempo, estaria desde então, justificado para

sempre. Sobre esse sentido ideológico do discurso mítico, citamos as palavras de Barthes:

O mito não nega as coisas, sua função, ao contrário, é falar delas; simplesmente purifica-as, inocenta-as, funda-as em natureza e eternidade, dá-lhes uma clareza que não advém da explicação, mas da constatação: se constato o imperialismo francês sem explicá-lo, estou a um passo de considerá-lo natural, evidente: eis-me, então, tranquilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, dá-lhes a simplicidade das essências, suprime todo e qualquer dialética, toda e qualquer discussão que vá além do visível imediato, organiza um mundo sem contradições por não ter profundidade, um mundo mostrado na sua evidência; o mito funda uma clareza feliz: as coisas parecem significar por elas mesmas. (BARTHES, 2009, p. 235)

Entretanto, a voz do narrador de *Levantado do Chão* não se levanta para perpetuar a injustiça. Ele, ainda ao fim do primeiro capítulo, anuncia “Que tudo isto pode ser contado de outra maneira” (LC, p. 14).

Nas primeiras páginas do romance é apresentado ao leitor a paisagem natural, sublimando sua existência anterior ao animal e ao homem que vêm habitá-la, e embora estes atuam como modificadores e mesmo predadores, ela, a natureza “de tanto existir, não se acabou ainda” (LC, p.11).

A divisão dos parágrafos, nesse capítulo, é conduzida de modo a descrever por três deles o cenário vasto em horizontes “É uma terra ainda assim grande, se formos comparar, primeiro em corcovas, alguma água de ribeira, [...], e para baixo desmaia-se em terra fita, lisa como a palma de qualquer mão...”. (LC, p.12). E por outros três a intervenção do homem na tomada de posse desse espaço.

Revela o caráter forjado do bem material que o latifúndio toma para si – analogia às embarcações portuguesas “como naus da Índia” (LC, p.13), que em busca de expansão econômica, registrava a exuberância das paisagens avistadas, e logo depois, colonizaram as terras e tudo que nelas tinham, segundo as regras e leis de seus próprios interesses.

De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem, [...], há quem defenda que só por mistério insondável, mas as razões verdadeiras são as deste chão, deste latifúndio que por corcova de cima e plaino de baixo se alonga, aonde os olhos chegam. E se deste não é, doutro há-de ser, que a diferença só a ambos importa, pacificado o teu e o meu [...] como se tal houvesse sido decidido desde o princípio do mundo. (LC, p. 12).

Nessa disposição de informações, prevalece uma ordem cuja lógica vai da apresentação da paisagem, a sua divisão desastrosa e injusta pelo homem que veio habitá-la. Não importa se a terra é estrangeira ou não, não importa se o dono é o “senhor rei ou duque, bispo ou mestre da ordem, filho direito ou de saborosa bastardia” (LC, p.13). A troca de nomes e brasões dos regimes mantinham o pacto “...zelai pelos meus interesses sem vos esquecerdes dos vossos, e isto vos aconselho para conveniência minha, e se assim fizerdes sempre e bem, viveremos todos em paz” (LC, p. 14).

A perspectiva defendida pelos “donos” que foram e vieram pelas expedições marítimas, ou pelos “donos” das máquinas de moer gente, chamadas latifúndios, não eram diferentes. Pois, “de cada vez, sabemos, foi o homem comprado e vendido. Cada século teve o seu dinheiro, cada reino o seu homem para comprar e vender por morabitinos, por ouro e prata, reais, cruzados, réis...” (LC, p14), e para fazer uso da brutal violência despendida nas palavras do rei ou da autoridade do Estado.

Só no menor e último parágrafo do capítulo, depois da separação da paisagem em extensões de terras “dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra ou de roubo esperto, ou crime estreme...” (LC, p.14), o narrador insere, nas últimas linhas, mais um elemento: a “gente miúda”.

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. (LC, p.14)

A “gente” que não teve direito na divisão das paisagens, mesmo estando nas terras; a “gente” negligenciada pela Madre Igreja, que exalta as virtudes das almas sofredoras, e fecha os olhos para a carência dos corpos famintos e adoecidos pelo trabalho sem descanso; a “gente” desconhecida, desimportante aos olhos da ‘outra gente’ que não estava na terra, mas agora se denominam donos. Por fim, a “gente” sem posse, por isso, de existência frágil diante da imposição da ordem e da tirania do medo.

No segundo capítulo do romance, a história dos Mau-Tempo começa a ser contada. As cenas iniciais dizem de Domingos Mau-Tempo e sua esposa Sara da Conceição. Domingos – um sapateiro, impaciente e dado a bebida, inquieto a ponto de ser incapaz de se estabelecer em qualquer lugar, situação cansativa e de grande sofrimento para toda a família – é pai de cinco filhos, entre os quais João<sup>18</sup> Mau-Tempo, cujas ações o narrador acompanhará, assim como seguirá a vida dos filhos deste último, Amélia, Gracinda e Antônio Mau-Tempo.

Maria Adelaide, filha de Gracinda Mau-Tempo e de Antônio Espada, é a personagem com a qual se concluirá a narrativa em equilíbrio com as mudanças no país, que culminaram na derrocada de um dos regimes ditatoriais mais longos da Europa, em abril de 1974. Todas essas personagens, com seu próprio modo de ser e suas forças, demonstram, de diferentes formas, resistência a um sistema político-social que os oprimiam.

A diegese é apresentada por um narrador onisciente que, ao longo da obra, se reveste de variadas perspectivas ao se apossar dos olhos e os sentidos dos personagens, pelos quais ele delinea e conta a história. É um narrador observador atento e minucioso, contudo, não é neutro e não escamoteia as estratégias ficcionais que adota.

Ele, ao longo do texto, informa ao leitor, sobre o poder – como narrador onisciente que é – de entrar e sair da trama, como também, de ocultar e revelar o que lhe apraz ao desenrolar-se do romance.

Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são as debilidades do relato, às vezes tem de se saltar por cima do tempo, eixo-ribaldeixo, porque de repente o narrador tem pressa, não de acabar, ainda o tempo não é disso, mas de chegar a um importante lance, a uma modificação do plano [...]. (LC, p. 252);

---

<sup>18</sup> **João**: Significa “Deus é cheio de graça”, “agraciado por Deus” ou “a graça e misericórdia de Deus”. O nome João tem origem no hebraico *Yehokhanan*, *Iohanan*, composto pela união dos elementos *Yah*, que significa “Javé, Jeová, Deus”, e *hannah*, que quer dizer “graça”. É um dos nomes judeus mais populares em todo mundo desde a Antiguidade, que com o tempo passou a ser comumente adotado também pelos cristãos. O nome foi encontrado em Portugal pela primeira vez em documentos datados do século IX. (Informações retiradas do *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/> )

[...] não que ele o tivesse dito, são coisas sabidas do narrador, além de outras que não vêm para o caso, pois esta história é de latifúndio e não de cidade. (LC, p. 264);

[...] mas isto são fraquezas do narrador, imaginar que as árvores se arrepelem e gritam. (LC, p. 269);

Não foi a conversa por adiante, nem já interessava, porquanto pôde o narrador dizer quanto queria, é o seu privilégio [...]. (LC, p. 279).

As citações acima evidenciam que o narrador se preocupa em dizer ao leitor, que a narração, mesmo as que almejam a um máximo de neutralidade, implica alguém que selecione as informações e interprete os eventos, alguém, enfim, que ajuíza, exclui, destaca ou minimiza segundo as próprias convicções, ou segundo os interesses daqueles por quem fala.

Sobre as personagens, embora *Levantado do Chão* permita acompanhar a sina de uma família, como dito, metonímia de um povo camponês, subjugada nos latifúndios, oprimida, que há de multiplicar-se e trabalhar na terra: “Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio” (LC, p.14), é possível também, acompanhar os que representam o poder dos que subjugam.

A primeira marcação dessa outra gente, donos das terras, está situada logo na abertura do romance, quando a família Mau-Tempo caminha sob a chuva. Nesse momento, o narrador descreve os olhos azuis do bebê João Mau-Tempo, “que ninguém na família tinha ou se lembrava de ter visto em parente chegado ou afastado” (LC, p. 24).

Os olhos do menino geraram suspeita, principalmente no marido. Mas os olhos azuis da criança Mau-Tempo, não eram fruto de traição de Sara da Conceição, eles simbolizavam, segundo explicação do narrador, uma genealogia de quinhentos anos antes, consequência de um estupro.

No século XV, uma jovem do concelho de Lavre, ao ir à fonte encher sua infusa, é violentada por um germânico, “galhardo homem de pele branca e olhos azuis” (LC.), que viera a Portugal junto com outro germânico, Lamberto Horques Alemão, que recebera as terras de Monte Lavre do rei português Dom João I.

Desse modo, os olhos azuis de João, nascido em 1910, são símbolo da sua ligação histórica com o passado de Portugal e com as terras de Monte Lavre, dados que integram a família e a narrativa dos Mau-Tempo por meio de um ato de violência:

Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia apareceram e desapareceram, tal como os cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já se não conta, ou simplesmente porque ninguém cuidou de registrar as passagens e descobrir a sua regularidade. (LC. p. 24)

A mulher anônima e violentada pelo alemão foi negligenciada também pela história, por isso ela é, paradoxalmente, a revelação dessa consciência, pois foi esvaecida pelo tempo, mas trazida ao agora pelo narrador. Quando esse episódio é narrado, a condição de esquecimento esvazia-se e dá lugar à reflexão.

Passando para a descendência, os olhos azuis de João se repetirão em sua neta, Maria Adelaide, sendo ela o “retrato daquela sua vó com mais de quinhentos anos, mais os olhos que são do seu avô salteador estrangeiro de donzelas” (LC, p. 322). E nesse sentido, os olhos não são apenas pistas do passado histórico na intriga, também são o símbolo do “ter visto” e “vivido”.

O latifúndio está representado pela descendência de Lamberto Horques Alemão. Estrangeiro “de falar desentendido” com os privilégios que lhe concede o poder, e dele perpetuam descendentes de uma linhagem de senhores latifundiários, donos da terra e dos que nela habitam.

Sobre essa imobilidade outorgada pela alienação, que não discute os processos pelos quais se chega ao poder, Cerdeira (2018) alude que o discurso ideológico, que justifica esse domínio, elimina a possibilidade de entender o fato social como produto de uma determinada práxis que, nascida da ação histórica, é passível de ser alterada e até extinta por outra ação social, restando ao homem encontrar apenas as novas formas e as novas condições.

E o narrador de *Levantado do Chão* deixa expresso que mesmo mudando os governos, o imobilismo do latifúndio permanece: “Então, porque entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as pareências eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome.” (LC, p. 34).

Para o narrador, os latifundiários são a representação da permanência, do tempo que não se move, ou seja, mesmo mudando os regimes de governança, as várias terras, cada qual com seus donos em espaços diferentes, continuam propriedades e proprietários, todos iguais.

É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles [trabalhadores] nada saibam, [...], que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, [...] se não for eu dar-lhes trabalho, quem o dará, eu e eles, eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor, [...], e se o padre não for suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade. (LC, p. 79)

A essa conjuntura se juntam a Igreja e o Estado, a primeira na figura de padre Agamedes, cuja função metonímica manifesta-se através da continuidade do nome e das atitudes, sempre os mesmos, embora a figura física varie. Ele traz aos homens a palavra do senhor – Bíblia/latifúndio –, usufruindo naturalmente das boas relações com os poderosos, a quem sua submissão é total.

Seu discurso é metonímia do divino e caracteriza-se pela lisonja ou pelo poder encantatório ou de maldição, conforme o destinatário. Sua dedicação e incontestada fidelidade ao latifúndio confirmam-se todas as vezes em que a personagem aparece no romance, bem como através de seu nome: Agamedes é o que medita superlativamente e, supõe-se, sabe o que deve fazer.

O segundo, na figura da guarda, todos coniventes com o discurso alienante do poder, que tenta impregnar como lei natural o que é apenas um dado cultural, assim tal como o latifúndio, também são representantes da permanência.

Sara e Domingos, pais da criança João que herdara os olhos azuis, não tiveram pouso e viveram de terra em terra. Domingos Mau-Tempo traz consigo a desventura de um destino diferente dos demais personagens que enveredaram pelo latifúndio. Esse entendimento é perceptível, desde as diversas menções à natureza e a caracterização do cenário como um todo, quando se ocupam da história dos indivíduos dentro da ficção, metaforicamente dizem respeito às próprias personagens apresentadas.

Nesse sentido, Domingos está determinado pelo fado negativo, pela desventura constante: Mau-Tempo, conforme o nome. Seu futuro é definido pelos “acazos”, e antes mesmo do aparecimento da personagem, o narrador



apresenta “bruxas a pentear-se” e logo em seguida comenta que aquela chuva foi um “dilúvio de mau prenúncio” (LC, p. 25).

Era um sapateiro, um artesão cujo espírito não se ajustava comodamente ao modo de vida do latifúndio alentejano dos fins do século XIX e início do XX. Com sua esposa, vagará de casa em casa, de lugar em lugar em busca de emprego para sustentar a família, e de taberna para sustentar o vício da bebedeira.

A casa é uma importante aliada na construção do sentimento de pertença e de continuidade do indivíduo. Quando o narrador apresenta a primeira casa dos Mau-Tempo, faz questão de demonstrar que o espaço era precário, no entanto, quando o espaço foi preenchido pelos retirantes “a casa então ficou habitada” (LC, p. 22).

A expressão acima, diz de uma reciprocidade de conforto: da família por ganharem um teto e um fogo para aquecer, da casa por ganhar contornos humanos, por ganhar vida. Bachelard, afirma que a comunhão entre habitante e habitat, transcende a mero espaço geográfico, e se instaura numa intimidade, a ponto de ser uma extensão do outro, na resistência e combate às adversidades externas. “No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, máscara as cores.” (BACHELARD, 1988, p. 57). Mas, dentro da casa, nesse espaço conhecido que também é o próprio ser, a paz tem um corpo real e imóvel.

No entanto, não era esse o sentimento que brotou no peito do marido de Sara da Conceição quando por longos dias, o mesmo teto cobria sua cabeça e a mesma cidade o tinha como morador. Domingos Mau-Tempo não podia suportar, e no desespero e até rivalidade contra a casa estática, dizia “que prisão é esta na minha alma...” (LC, p. 29).

Prisão que pode ser entendida com a imobilidade do latifúndio, muda se os trabalhadores, os donos das terras, mas como em um tempo circular, o latifúndio é imutável. Sua força opressora e insensível mante cativo a todos que depende dele como fonte trabalho.

Domingos, “como um pássaro que se atira de peito contra os ferros da gaiola, (...) vai de um lado para o outro como o judeu errante [...], com persistentes inquietações de vagabundo” (LC, p. 29), busca inutilmente um espaço próprio. Devido a sua natureza, e sobre esta falar-se-á no próximo

tópico, ele estava “alojado em toda parte, mas sem estar preso a lugar algum: essa é a divisa do sonhador de moradas” (BACHELARD, 1988, p. 75).

### **3.2 Domingos Mau-Tempo: imaginação material da água**

No capítulo dois do romance, quando a história dos Mau-Tempo começa a ser contada, o narrador relata a cansativa viagem, sob chuva, num fim de tarde, de uma pequena família – o homem, a mulher e a criança - a conduzir o modesto conjunto de móveis e pertences sobre uma carroça e um burro emprestados. A condição ‘num fim de tarde já noite’ e ‘sob chuva’, no início do capítulo, desperta suspense e insegurança no leitor.

A noite tira a certeza, pois com a limitação do visível, não se sabe onde está mesmo que o caminho seja conhecido. E misturado com a água, o escuro penetra a pele do caminhante e causa um medo específico, que o faz estremecer. “quando a noite chega, os fantasmas das águas se condensam, por isso se aproximam. O terror aumenta no coração do homem.” (BACHELARD, 2018, p.107)

Cada um dos quatro elementos naturais – água, fogo, terra e ar - tem materialmente um sistema de fidelidade poética, é o que afirma Bachelard (2018). Ao enunciá-los, acredita-se serem constantes a uma imagem favorita, quando na verdade, segundo o filósofo, a fidelidade é a um “sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental” (ibid, p.5).

Ou seja, busca-se sob as imagens superficiais as que são profundas, as que se ocultam por trás das que se mostram, para encontrar a matéria de que é composta. Segundo sua perspectiva de fidelidade poética, os quatro elementos: água, terra, ar e fogo são o princípio ativo, o aditivo primeiro de todo devaneio poético, e dão origem às imagens que traduzem pensamentos artísticos. As imagens poéticas, acrescenta Bachelard, também possuem sua própria matéria.

Ainda nessa linha de discussão, Jung (2000) diz que as imagens são predisposições, potencialidades, esquemas prévios de conduta herdados de nossos antepassados, como caminhos virtuais deixados de herança. Desta

forma, o imaginário humano não se alimenta de fantasias. O imaginário humano possui uma história, uma estrutura anterior que foi assim edificada por todas as experiências vividas pelo homem.

Assim sendo, é como se cada artista, inconscientemente ou não, manifestasse por meio de suas escolhas estéticas, características de um ou mais elementos naturais. E estes são evidenciados na imagem do espaço, na ambientação representada na obra, que podem influenciar ou serem influenciados, pelo espaço interior dos personagens.

O leitor alcança esse elemento inconsciente, demorando-se nas pistas das imagens arquetípicas trazidas na narrativa, e que o coloca em contato com o imaginário. E a matéria que se forma, a partir da união da água com a noite, provoca devaneios tristes e sombrios, assentindo na imaginação, o medo.

Dentre os elementos naturais, discutidos por Bachelard, a água poucas vezes é adotada como metáfora para outras situações que não seja representar a vida, a purificação e o ornamento da paisagem, mas “[...] a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa.” (BACHELARD, 2018, p. 17)

Por isso, em alguns momentos, “a água imaginária” significará para o pensador o elemento das transações, ou seja, o plano fundamental das misturas. Em outros, diz ser ela objeto da pureza, mas que adquire o outro lado da imaginação, a dinâmica e por assim ser, se torna “água violenta”. Devaneio aqui posto sobre Domingos Mau-Tempo, que tem metaforicamente como essência de seus atos, destino e conduta, a substância inquieta e densa desse elemento natural.

A viagem de Domingos com sua família, para São Cristóvão, foi surpreendida por uma precipitação no fim da tarde, e a terra não podia com tanta água, a ponto de não saberem se era o céu que os molhavam ou a terra que os encharcaram, fato é que a tempestade dificultou a travessia do homem, da mulher e do filho até o povoado.

A manta, que mal protege os móveis, escorre, empapada, pinga-lhe a água dos fios brancos, como estarão por baixo as roupas dentro das arcas, os parques bens migratórios desta família que por suas razões vai atravessando o latifúndio. A mulher olha o céu, é um jeito antigo e rural de ler esta grande página aberta sobre a nossa cabeça, agora a

ver se estava aclarando o ar, e não estava, antes mais carregado de tinta escura, não temos outra tarde. A carroça corre lá adiante, é um barco a dar de bordo no dilúvio, vai cair tudo, parece que de propósito o homem está sovando o burro, e é só a pressa de alcançar aquela azinheira, sempre nos resguardamos da maior. Já lá chegaram, homem, carroça e burro, e ainda a mulher aqui vai patinando na lama, não pode correr, acordaria a criança, assim é o mundo feito que não se apercebem uns do mal dos outros, mesmo quando tão perto estão como mãe e filho. (LC, p.17)

A descrição acima permite a imagem de um barco à deriva, sofrendo as turbulências da tempestade, tentando se ancorar em alguma coisa firme para salvar-se. Enquanto os olhos do leitor mergulham nesse dilúvio descrito pelo narrador, parece que a temática da narrativa se afasta do latifúndio e do elemento terra, para num intervalo de momento, ser o mar, num Mau-Tempo, esquadrihando a desventura de Domingos, no campo semântico do elemento água.

Segundo Bachelard (2018), o ser voltado à água é um ser em vertigem, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente, morre a cada minuto. Domingos Mau-Tempo não tinha sossego, era inquieto “...dentro de si não consegue encontrar paz, é um homem frenético que ainda bem não está sentado, já pensa em levantar-se, ainda bem não chegou a uma terra, já pensa noutra.” (LC, p.27).

“A água corre sempre, cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal” (BACHELARD, 2018, p. 7). Ela é a mais sonhadora de todas as finitudes. O pai de João Mau-Tempo era considerado um maltês, o que não possui residência fixa, aquele que é nascido em Malta, ilhas no Mar Mediterrâneo.

Domingos, tempestade, turbulência, Mau-Tempo, chega com a esposa Sara e o filho João, em São Cristóvão, vilarejo com nome do Santo que ajuda os viajantes a atravessarem as águas turvas e agitadas dos rios. O homem adentra o recinto onde se encontra a chave da casa a eles destinada, se apresenta aos que ali estão, informa sua profissão e tenta estabelecer alguma relação amigável com os vizinhos, a fim de conseguir clientela e sustento. “Venho viver aqui em São Cristóvão, chamo-me Domingos Mau-Tempo e sou sapateiro. Disse um dos homens sentados sua graça, Mau tempo trouxe vossemecê,” (LC, p.20).

Diferente das demais personagens da narrativa que, como profissão, lidam com a terra nas arrancas ou plantios, o patriarca da família Mau-Tempo era sapateiro, ou seja, criador e restaurador da peça, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2020) simboliza tomar posse da terra. Ironicamente a água (Domingos) com toda a tormenta simbolizada na narrativa, veste os pés dos que possuirão a terra (latifundiários) e dos que pouco calçados trabalharão nela (camponeses).

Por isso, quando ele se apresentou aos clientes da taberna dizendo seu nome e profissão, foi recebido com a afirmação de que tempo fechado e assustador ele tinha trazido, e outro homem que bebia “[...] estava no fim do copo, deu um estalo com a língua e acompanhou, Não traga ele más solas...” (LC, p.20), ou seja, sapatos que não possuam a terra. A profissão sapateiro fazia jus às andanças de Domingos, pois além de vestir os pés que possuirão a terra, “simboliza a viagem não só para outro mundo como para todas as direções” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2020, p. 880).

O imaginário líquido pensado em volta do marido de Sara da Conceição, só é possível devido uma rede simbólica de imagens, que mantém uma espécie de manancial discursivo com veios ao longo da escritura, que irriga uma experiência extraordinária do desabrochar da imaginação. Cenário que embarca o leitor numa viagem alquímica nas águas do devaneio - onde uma imagem se converte em outra, uma imagem puxa a outra – e o conduz ao mar das palavras.

Em *Levantado do Chão*, esse manancial se faz presente sempre que a contextura da narrativa trata de Domingos Mau-Tempo. Pois, como sabido, toda imagem poética tem uma matéria, e a água, assim como o ar, a terra e o fogo, é matéria do entusiasmo criador. Desse modo, o elemento água e o campo semântico desta, permeiam o espaço e o tempo ficcional da narrativa quando o enredo se ocupa do patriarca da família Mau-Tempo.

Além do capítulo dois, que relata a primeira viagem da família sob chuva fora do tempo: “Esta chuva, que ideia terá dado ao regedor das celestes águas, não é da estação” (LC, p. 15), os capítulos seguintes, que narram a história de Domingos até a sua morte, trazem um cenário envolto pelas águas.

No capítulo três, o narrador faz questão de afirmar que a primeira mudança, da família, foi em um dia de verão que acabou chuvoso. Relata ainda

como começou a exploração da terra, a constituição do latifúndio por Lamberto Horques, alemão que estuprou uma jovem à beira de uma fonte. Tornando as águas testemunhas da ganância e violência com que as terras foram violadas e tomadas das formigas “gente miúdas”.

No capítulo quatro, depois de Domingos se desentender com o padre Agamedes, e para que todos presenciasse sua vingança, lota a igreja com os fiéis, o que de imediato causa estranheza no clérigo, pois, nas palavras do narrador: “Pasmou o padre Agamedes quando viu a nave cheia. Não era a seca tanta que precisasse duma intervenção celeste.” (LC, p. 31). As águas apoucavam a necessidade espiritual.

Quando chegou a República, assunto do capítulo cinco, o latifúndio continuou o mesmo da Monarquia. E o narrador, ao relatar as torturas sofridas pelos camponeses nos dois regimes, resume a dizer que iam presos os camponeses como galés, ou seja, indivíduos condenados ao trabalho forçado de remadores das antigas embarcações que possuíam velas e remos. E os guardas que se prestaram ao serviço da repressão, segundo o narrador, se esqueceram de quem eram e do que juraram defender.

[...] e chamou o comandante da guarda. Pertencera este à polícia civil, e era uma marcial figura no seu uniforme novo, de memória curta e, portanto, já deslembado do tempo em que usava a fita azul e branca na manga esquerda. (LC, p. 34)

Assim os levaram, [...] Como burros albardados de açoites, pancadas e chicotes vários [...] viva a guarda da república, viva a república da guarda. E iam presos os camponeses, cada um em suas cordas, e todos a uma corda só, como galés, que isto tem de se compreender, (LC, p. 35)

No capítulo seis, o narrador ao descrever as precárias condições em que se encontravam os móveis da família de Domingos, confere a culpa às amarras nas embarcações durante as constantes mudanças: “e da mobília o melhor seria nem falar, [...] encontrões por cabeços e regueiros, de terra em terra” (LC, p. 39), ou seja, embarcações que constantemente dava de encontro com bancos de areias e apertadas encostas dos sulcos por onde a água se escoava.

Ainda nesse capítulo, o narrador conta que o primogênito dos Mau-Tempo, quando tinha sete anos, caiu em um poço onde foi buscar água para

mãe e foi salvo por uma mulherzinha, que o levou nos braços para casa. Mas, a água turva Domingos, que sempre foi ameaça a João Mau-Tempo, cumpriu o que o poço não conseguira. Mesmo aos rogos e súplicas da mãe, que estava acamada e tentava interceder pelo filho, João apanhou do pai.

No capítulo sete, último a versar sobre Domingos Mau-Tempo, a discussão inicial é sobre gerir versus gerar e sobre o pagamento após a colheita, que evidencia os celeiros desiguais dos formigueiros. No apuramento dos lucros não é levado em conta se muitos morreram nas enchentes, nas muitas águas ou no trabalho com a terra. Monarquia ou República, mares ou latifúndios, não há diferença da tirania sobre as formigas operárias.

E se depois das ceifas os mil formigueiros da seara não têm celeiro igual, os ganhos e perdas vão todos à grande contabilidade do planeta e nenhuma formiga fica sem a sua estatística parte de alimento. Ao apuramento do saldo importa pouco que tenham morrido aos milhões por inundação natural, revolvimento de enxada ou desafio de micções: quem viveu, comeu, quem morreu deixou aos outros. A natureza não conta mortos, conta vivos, e, quando estes lhe sobejam, arranja uma nova mortandade. É tudo muito fácil, muito claro e muito justo, porque, de memória de formiga ou elefante, ninguém tal contestou no grande reino dos animais. (LC, p. 45)

Ainda neste capítulo o narrador se despede de Domingos Mau-Tempo, não antes de relatar que ele teve 5 filhos e “Andou com a casa às costas por outros lugares, fugiu por três vezes à família e da última não pode tornar as boas pazes porque tinha chegado a sua hora.” (LC, p.23). Atará a uma oliveira a corda de enforcar-se, pois como dito pelo narrador: cada um tem as suas cordas, e nesse instante, terá pensamentos na esposa, Sara da Conceição, e nos filhos que deixará.

O latifúndio é um mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele, e também grandes anéis serpentinos de estrangulação. É mediterrânico mar, mas tem marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, enquanto na escura profundidade se enrolam lentamente as vagas... (LC, p.319)

Segundo Bachelard, as imagens que se ocultam atrás das que se mostram, são raízes das forças imaginantes, e nesse sentido a personagem

Domingos está sempre a navegar em águas turbulentas e quase sempre em meio a um dilúvio velado nas palavras do narrador.

### 3.2.1 Água: profundidade que intimida

A respeito da água violenta, Bachelard (2018) mostra que sua fúria se torna imaginação universal, pois mesmo aparentando na superfície calma, quando agitada, se transforma e exibe sua força. Metaforicamente, todo ser humano necessita de águas calmas e revoltas, pois as imagens literárias que se formam no devaneio possuem esse dualismo.

O teórico, para comprovar seus estudos, busca subsídios que justifiquem a violência atribuída ao elemento água, visto que a cólera faz parte da faculdade que possui o espírito de representar imagens, e pode ser a ligação entre o homem e as coisas, e a água na sua crueza, princípio, também abriga ameaças.

Domingos Mau-Tempo era intimidação ao filho João e a esposa Sara, “Domingos do seu mau tempo, que volta da taberna e entra em casa [...], de má mente olha para o filho [...], mulher malvada, toma para aprenderes.” (LC, p.27). As andanças à deriva, como também a bebida consumida pelo marido, exigia de Sara uma peregrinação constante, quando não nas estradas de povoado a povoado, eram em ruas e becos escuros, a procura do esposo embriagado, e no final, era agradecida com insultos e agressões domésticas:

E não foi uma nem duas vezes que Sara da Conceição, tendo deixado o filho na vizinha, se meteu dentro da noite à procura do marido, reбуçando as lágrimas no lenço e na escuridão, de taberna em taberna, que em São Cristóvão não eram muitas, mas de mais, e sem entrar, de largo buscava com olhos, e se o marido estava, ali se punha na sombra, apenas à espera, como outra sombra. (LC, p. 27)

No fragmento acima é possível visualizar uma Sara da Conceição subserviente, fragilizada e sobrecarregada com as obrigações de sua condição de mulher e esposa desrespeitada, enfim, uma Sara tornada “sombra”. Um dia, ainda que tenebrosa, resolveu suplicar ao esposo pelo fim das andanças, e este, de forma ríspida a respondeu:



Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição, Cala-te aí, mulher, que eu bem sei o que faço, (...) e eu sou homem de arte, não ando agarrado ao rabo da enxada como teu pai e teus irmãos, aprendi ofício e sou capacitado, Não digo que não, homem, não digo que não, sapateiro eras quando casei contigo e assim te quis, mas quem dera que tivéssemos paz e se acabasse este desassossego. (LC, p.29)

Não sabia Sara que aquela era a última embarcação à deriva, que ela e os filhos estariam sujeitos. O destino vertiginoso das andanças do protagonista, resultaria no que disse Bachelard, o muito contemplar da superfície, pouco a pouco se aprofunda e valoriza a profundidade.

Domingos contemplou, meditou em toda sua história, e arrastado mais uma vez pela fluidez de sua natureza, saiu de casa para ser maltês, ou pés que não tem lugar certo, sapateiro sem sapato, que não é possuidor de terras, correnteza que passa em todos os lugares e não é de lugar nenhum.

E nesse momento da narrativa, o narrador como oráculo a desenhar, a predizer o destino de Domingos, informa que ele: “Tornará a aparecer ainda para dizer algumas palavras e ouvir outras, mas sua história terminou.” (LC, p. 44). Enquanto Domingos cotidianamente morria, o fado de João Mau-Tempo ia sendo tecido, e para que este conhecesse o quanto antes seu caminho, foi levado por seu tio para as arrancas, trabalho que exigia força, o que faltava ao menino. Mas, a terra estava destinada ao filho do Mau-Tempo.

Depois de dois anos, Sara ouviu rumores que Domingos estava de volta, e para se esconder, ou melhor, defender a si e aos filhos, saiu da casa do pai e foi procurar abrigo na casa de outros parentes.

Quando Sara da Conceição ouviu dizer que o marido tornara a aparecer em Cortiçadas, arrebanhou os filhos que consigo viviam e, pouco segurada proteção do pai Carranca, recolheu João de caminho e foi esconder-se em casa de uns parentes Picanços que eram moleiros num sítio arredado da povoação meia légua, chamado Ponte Cava. (LC, p. 47)

Ponte, que traz o simbolismo de divisor, a que permite alcançar a outra margem e que também simboliza a passagem e seu caráter frequentemente perigoso. Nessa referência, a personagem revela-se autônoma, determinada a salvar seus filhos e a si mesma da cólera do marido. Imbuída de ânimo e

coragem, Sara da Conceição passa a figurar o poder da providência e livre-arbítrio.

A imagem suscitada nesta parte da narrativa diz de uma transição entre dois estados interiores; simboliza dois desejos em conflito, e atravessar a ponte pode resultar no final dessa desordem, pois: “Quem é chefe seja ponte” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2020, p. 806), e Sara da Conceição finalmente, assume a posição de elo entre a água (Domingos) e a terra (João).

Domingos, “cegado pelo destino” (LC. p.48), foi até Ponte Cava, e em frente a um moinho - o que movimenta as águas, ou que recebe a força dela para limpar, triturar os grãos, torná-los alimento, o que prediz boa sorte – reivindicou a família. Era um dia de sol, dia bonito segundo o narrador de *Levantado do Chão*, mas tinha chovido, ou seja, o tempo não desejado tinha passado, reafirmando em metáfora o final do Mau-Tempo da água.

Como sinal de compreensão de sua efemeridade, como se naquele momento os sonhos e devaneios dessem lugar aos olhos do entendimento, e este recuperasse a luz antes ofuscada pelo destino, o pai e marido usa um cajado quando pede que a família o acompanhe novamente.

Domingos Mau-Tempo risca com o cajado o chão à sua frente, ao parecer é um desafio, sinal de briga, e Picanço assim o entende, por isso se prepara, deita a mão a um pau. Não são suas estas dores, mas quantas vezes um homem não pôde escolher e se achou no campo certo. Nas suas costas, por trás da porta, estão quatro crianças assustadas e uma mulher que se pudesse as defenderia com o seu próprio corpo, mas são desiguais as forças, por isso Picanço toma o seu risco e traça-o também no chão. Porém, não valeu a pena. (LC, p.49)

Com um cajado, símbolo de apoio, de soberania espiritual quanto social, risca o chão, perpetua ali a divisa entre a água turva errante, e estabelece a regeneração como dito por Chevalier e Gheerbrant (2020), o cajado tem a simbologia igualmente a do fogo, e conseqüentemente da fertilidade e da regeneração. Era chegado a vez de João, terra nascida da água revolta.

Depois de alguns instantes imóvel, silencioso, ações contrárias às características até então atribuídas a Domingos: “não diz palavra, não faz outro gesto, ainda está a ouvir o que lhe foi dito..., não pode ficar ali” (LC, p. 49).

Domingos não era mais a água superficial, ao mergulhar no seu interior, o que veio à tona era pesado e denso.

Segundo Bachelard: “A imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imaginações materiais da terra e do fogo” (BACHELARD, 2018, p.22). Quando se observa a água de forma paciente e imóvel, o mundo é refletido, e a imagem refletida está na superfície e se revela uma beleza natural, um frescor próprio, mas quando se mergulha nesta mesma água, ela se adensa, escurece, envolve e induz a uma imagem negativa, como a da morte.

Segundo o teórico, “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (BACHELARD, 2018, p.49). Logo, ela desperta, no reino da imaginação, dois tipos de sentimentos: os alegres e os tristes, o da vida e o da morte.

Depois das palavras de Picanço, a narrativa muda o curso da água (Domingos), este desce os rochedos, percorre o caminho da ribeira, desanda por onde veio; silencioso é o seu escoar, reflexo de uma tristeza, dor de estar nascido.

Há ali um cabeço fronteiro ao de Monte Lavre, cada qual tem seu monte de oliveiras e sua razão de lá ir. Domingos Mau-Tempo deita-se numa sombra rala, e olha o céu sem saber o que olha. Tem os olhos escuros, fundos como minas. Não está a pensar, salvo se pensamento é esta passagem lenta de imagens, para trás, para diante, e uma palavra solta, indecifrável, que de vez em quando rola como pedra que sem porque caísse do monte. (LC, p. 49)

Não está a refletir, a não ser que reflexão seja as águas que lentamente agitadas por uma brisa, vão e voltam à margem da terra até parecerem estáticas. Na citação acima, a imagem evocada é uma encosta, água represada, pesada, no entanto serena em busca de seu esquite. Silenciou-se a bravura, tiraram-lhe o sino e a voz, “homem sem perdão” (LC, p.49).

Deitado à sombra rala de uma oliveira, começa a ver o início de tudo, as tempestades, as andanças à deriva, a carroça transbordando, Sara da Conceição sentada, cai não cai, a arca sendo lançada de um lado para outro pela braveza das águas e ele mesmo conduzia a carroça. Domingos não

estava bêbado quando estas imagens lhe apareceram, apenas dormia e sonhava.

Poderia ter sido a tarde toda neste sonhar e foram poucos minutos. O sol mal se mexeu, não há diferença nenhuma as sombras, Monte Lavre não cresceu nem minguou. Domingos Mau-Tempo levantou-se, passou a mão direita pela barba crescida e no gesto veio-lhe uma palha agarrada aos dedos. Rolou-a entre as polpas, partiu-a, lançou-a fora. Depois meteu a mão no alforje, tirou uma corda, meteu-se pelo olival, já escondido das vistas de Monte Lavre. Andou, mirou, parecia um proprietário a avaliar a colheita, calculou alturas e resistências, e enfim determinou o lugar onde iria morrer. Passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa. (LC, p.49)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), mão direita simboliza benção e barba simboliza coragem e sabedoria, Domingos depois de refletir, de forma lúcida andou entre as árvores, que também é um forte símbolo em sua verticalidade semelhante à humana, permite passar do devaneio recorrente para o devaneio progressista.

A árvore simboliza a vida por suas constantes e sucessivas transformações. Na árvore há a sugestão do devir e a progressão do tempo, e no ramo de uma delas, atou uma a corda e morreu.

Era chegada a hora de Domingos! Como profetizado pelo narrador, ele mesmo foi a pomba que trouxe o ramo de oliveira na narrativa, para simbolizar o fim do elemento água e aviso do início do elemento terra. Assim foi nos tempos de Noé, personagem bíblica, que construiu uma arca para enfrentar o dilúvio. Depois de longos dias à deriva, uma pomba levou no bico um ramo de oliveira, para anunciar que os dias da água tinham terminado e que ela tinha encontrado terra para pousar.

No protagonista patriarca dos Mau-Tempo, observa-se a substância do elemento água falar pelo homem e ditar seus caminhos em materialidade substancial própria. Conforme afirma Bachelard (2018), a água nos postulados dos quatro elementos naturais, enquanto imagens que substanciam e metamorfoseiam o que há de material e dinâmico no mundo.

O devaneio do leitor se constitui a partir das imagens evocadas pelas descrições do narrador, que permeiam o campo semântico do elemento água, a todo momento que a narrativa se ocupa de Domingos. A água é o ser

primitivo, fonte de formas e potências, o “sangue da Terra”, como diz Bachelard.

Do manancial aquático nascem os corpos e para esse fundo arqueológico retorna ao morrer. E das diferentes vozes contidas na água: as calmas, corredeiras, os riachos, cascatas, o mar, a voz que age sobre o caráter e conduta do Mau-Tempo, é de tempestade, de dilúvio, de muita inquietação.

Conduta compreensível quando se identifica a presença da água (Domingos) e da terra (João), junção que nunca é tranquila, pois por mais que se consiga misturar água e terra, um será ativo e outro sofrerá o duelo. Luta contra a terra no desafio da potência dissolvente da água dominadora, ou então, contra a água um desafio da potência absorvente da terra.

Nesse sentido, uma possível leitura de Domingos Mau-Tempo representando as conquistas de Portugal, que vieram dos mares nas caravelas, glória que restava pouco: uma mesa quebrada, uma arca com roupas molhadas e pouca comida, (móveis da família Mau-Tempo). Agora (dentro do mar latifúndio), a luta era com os donos da terra os “Bertões”, alemães de olhos azuis, como os de João, ávidos em demonstrar que a estação da água passou e a terra espera, e o tempo é de desembarque.

### **3.3 João Mau-Tempo: imaginação material da terra**

O homem pela imaginação formal, herdeira da tradição metafísica, atua como um mero espectador do mundo que o rodeia, pois, sua contemplação é ociosa e apática. Essa tradição de pensamento, que se ancora no privilégio do olhar sobre os demais sentidos, opta pela análise e representação da realidade. E ao se distanciar do fato, negligência os aspectos materiais da vontade humana.

Contra a contemplação ociosa da vertente formalista, onde os eventos são apenas espetáculos para a visão, Bachelard (2019) aponta para uma imaginação que se alimenta da vontade transformadora da matéria. Imaginação na qual o homem é um ativo interventor, e sua ação é a de um demiurgo, um artesão, um manipulador, e o seu mundo se converte numa constante provocação sólida.

O autor contrapõe à consagrada filosofia passiva da visão uma filosofia ativa das mãos, a que pertence aos artistas, aos obreiros e a todos os que enfrentam a matéria para transformá-la. A imaginação material e dinâmica, ao lidar com essas forças ativas, se encontra num permanente corpo-a-corpo com as substâncias do mundo, ou seja, sua atitude frente às coisas concretas é operante.

Como dito nas primeiras páginas desta pesquisa, a imaginação, em seu caráter primitivo, atende aos devaneios da vontade. Se antecipa ao realismo petrificante na aventura dinâmica da percepção, e a constatação empírica se apoia no forjamento criativo. As imagens formadas derivam de sublimações de arquétipos inconscientes e os devaneios decorrem de uma imaginação ativista, onde uma “vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à ação” (BACHELARD, 2019, p.1).

Para o autor, entre as quatro substâncias primordiais, as imagens que o elemento terra suscita ocorrem em torno de dois signos: a extroversão que diz respeito aos devaneios ativos que agem sobre a matéria, e a introversão que traduz as imagens sugeridas pela intimidade. Pela dialética, esses polos sugerem um duplo movimento, ou seja, ao mesmo tempo, une e separa ideias de trabalho e repouso.

Nesse sentido, a terra traz paradoxos sem fim para as teses da imaginação material e dinâmica, ao oferecer uma forma manifesta que se faz evidente pois é matéria concreta e palpável. No entanto, a esse bem ver, que se quer realista, complementa-se paradoxalmente um bem sonhar.

Para Bachelard, além da imagem percebida está a imagem criada. Sua reprodução se apoia na memória. Torna-se, ao mesmo tempo, uma função do realizado, do irreal e do que ainda está por realizar-se; e nessa dupla realidade física e psíquica, dá-se a união do imaginado com o imaginante. “Só gostamos daquilo que imaginamos ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas”. (BACHELARD, 2019, p.6) Assim, o trabalho enérgico em oposição a matéria é animado por belezas prometidas.

O *homo faber* é o que cava, o que modela, o que se opõe à matéria configurando-a. A esse contra, resultante da vontade, opõe-se um desejo, que alude ao repouso. A matéria imaginada torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade, de um espaço afetivo que há no interior das coisas e que

proporciona imagens de refúgio. Assim era a terra para o primogênito de Domingos Mau-Tempo.

João Mau-Tempo foi concebido no chão entre o trigo, a terra, ventre que abriga as sementes e é leito da fecundação, fora sua referência de segurança e paisagem desde muito cedo.

Certa manhã, Sara da Conceição saiu de casa, era Maio o mês, e atravessou os campos até ao lugar onde combinara encontrar-se com Domingos Mau-Tempo. Ali estiveram nem tanto como meia hora, deitados entre o trigo alto [...] João foi feito, ou, para biblicamente falar, concebido, nesse mesmo dia, o que, segundo parece, é raro, pois da primeira vez, por razões do desconcerto da ocasião, não costuma a semente pegar, só depois. (LC, p.24)

Na primeira viagem de mudança da família Mau-Tempo, sob chuva que parecia um dilúvio, o narrador ao descrever a condição da criança nessa turbulência, resumiu em falar que os braços de Sara da Conceição eram dois valados que aconchegam o filho João, pois este, se sentia confortável entre e sobre a terra.

Sua primeira observação, num curto horizonte, ainda quando aprendia a se equilibrar sobre as próprias pernas, foi divisar uma “faixa de rua enlameada, com poças de água que reflete o céu” (LC, p. 25), e acompanhar o poder absorvente da terra, que sem nenhuma pressa, sugava a água que lhe sobejava. A satisfação do menino parecia estar na certeza que não demoraria para que as lamas endurecessem e voltassem ao pó que foram.

Após a morte de Domingos, João se tornou o homem da casa, morgado sem coisa alguma. Do pai, herdara o sobrenome, recebido como mensageiro de maus presságios ou como objeto de galhofa. No entanto, livrar-se-á de toda recriminação quando se compreende que a grandeza anda lado a lado de seu antivalor, e “existem almas que não podem conceber um valor sem a polémica das imagens que o atacam” (BACHELARD, 2019, p.101).

Pois da água (Domingos) distingue-se a terra, substância universal, separada da porção líquida. João, porção seca nascida do Mau-Tempo, trazia consigo virtudes positivas desse elemento natural, que segundo Chevalier (2020) se traduz em inocência, tenacidade calma e duradoura. É preciso acrescentar ainda, ao caráter desse personagem, a humildade ligada etimologicamente a húmus.

Terra vegetal que ajuda entender o duelo de valores mencionado no sobrenome do pai que João herdara: “Se colaboramos com o misterioso trabalho das terras pretas, compreendemos melhor o devaneio da vontade jardineira que se prende ao ato de florescer, ao ato de aromatizar, de produzir a luz do lírio com a lama tenebrosa”. (BACHELARD, 2019, p.101). O primogênito tinha pressa em gerar dignidade aos Mau-Tempo, pressa em mostrar a boa índole que veio do esterco.

Sua infância foi no trabalho com a terra tão logo pode suportar o peso de um enxadão, foice, enxada ou pá, mas “só lhe faria bem começar a saber que lugar lhe estava destinado em crescendo” (LC, p. 47). Aos 10 anos de idade, João Mau-Tempo, para ajudar a família, é levado para cavar a terra.

A mãe, se pudesse não deixaria, pois ainda era pequena a sombra que ele fazia no chão, “mas que há de ela fazer se neste latifúndio não sobram outros modos de viver e o ofício do pai defunto é mal-assombrado”. (LC, p.51).

Para Bachelard (2019) entre o homem chefe de clã e o homem mestre de forja, é preferível o mestre operário, aquele que participa do combate contra as substâncias. O primeiro, é fatalmente obrigado a examinar os signos da majestade, e ao fazer isso, entrega-se ao hipnotismo das aparências; é seduzido pela demência das utopias sociais.

O *homo Faber*, aprende com a enxada a disciplina da regularidade, a firmeza do propósito e se entrega a um imaginário que o impulsiona à vitória gradativa sobre a natureza hostil. Nessa troca de resistência, onde a terra resiste à força humana e o corpo se adapta, muscularmente, às resistências da matéria, a vontade de dominar cultiva a terra e é por ela formatada.

O anseio de trabalho de João Mau-Tempo, desembaraça-se imediatamente dos ouropéis vividos pelo pai na sensação do status da profissão, e ultrapassa necessariamente o campo das aparências. Pois ele faz parte dos que não herdam e nem dominam, e só deixa como legado o afinco na luta diária, desempenhada em silêncio e resiliência até o dia em que se puderem levantar do chão.

Superação demonstrada desde o primeiro dia de trabalho de João, quando os sapatos, símbolo de quem possui a terra, que eram fabricados por Domingos, dono de terra alguma, dificultava-lhe os passos. Mas, a João estava



predestinado a substância da matéria sólida, por isso, muito cedo aprendeu a contornar os obstáculos, que insistiam em dizer o contrário.

Arrasta os tamancos que sua mãe mandou fazer, mas os troços pesados caem-lhe dos pés, e ele inventa uns suspensores toscos que passando por baixo do rasto vão se prender a uns buracos na bainha das calças. É uma figura grotesca, de enxadão às costas, maior que ele [...] já de tamancos, maquineta primitiva de um só movimento, levantar o enxadão e deixar cair, onde estarão as forças. (LC, p.51).

A simbologia dos sapatos que segundo Chevalier (2020) se refere aos que possuem a terra, nos pés de João Mau-Tempo, atado a uma alça improvisada por suas próprias mãos, que certificava a impossibilidade daqueles lhe escaparem dos pés, assumem sentidos para além de direito de posse da terra, para ostentar domínio e forja modeladora da matéria dura.

Os movimentos insistentes e mecânicos do menino Mau-Tempo, levantar e deixar cair o enxadão, cumpriam os desígnios da terra que resistiram à força humana, com o propósito de fazer o corpo se adaptar muscularmente aos seus aferros. Os impactos sentidos por João, no atrito entre a ferramenta e a terra, moldavam seu corpo como também seus desígnios.

A vontade do poder inspirada pela dominação social não era o propósito do filho de Domingos, as imagens do elemento terra observadas em João Mau-Tempo, ocorrem no plano da iniciativa afoita, se refere à imaginação dinâmica e diz respeito aos devaneios ativos e persistentes que agem sobre a matéria.

A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante (BACHELARD, 2019, 8)

O desejo de domínio gerado no filho de Sara Conceição, era resistir a substância dura e ser moldado por ela, e é manifesta na insistência dos atos mecânicos, repetitivos e na reflexão solitária sempre voltada ao trabalho. Por isso, quando uma matéria nova em sua aversão o impede de tornar-se maquinal, o trabalho de suas mãos restitui a seu corpo a energia, a sua linguagem, e o impele em busca de recompor seu caráter.

Ação notória, quando os trabalhadores iam a galopes de Monte Lavre a Vale de Cães, para conquistarem a glória de chegar em primeiro lugar, porque ao último, e há sempre um que é o último, restava as vaias e até ofensas “[...], Ai que foi o João Mau-Tempo que levou a gaita, [...] não és homem nem és nada. [...] chega-te para lá molengão que não mereces o pão que comes”. (LC, p. 75)

Para desafiar a força da matéria e provar o contrário do que diziam, não só aos outros, como a si mesmo, era preciso “tornar-se duro para durar. (BACHELARD, 2019, p.53). Colocou um saco nos ombros, para amenizar a dor que viria, e pediu para que levantassem a maior madeira a ser levada ao monte de lenha, e a colocasse em seu ombro, que ele a levaria.

Está o capataz a olhar, é preciso provar aos camaradas que és tão homem como eles, e além disso não podes ficar sem trabalho [...] e então dois levantam o pau, já eles gemem do esforço, e põem-to em cima dos ombros, tu baixaste-te como um camelo, [...] e quando sentes a carga vão-se-te os joelhos, mas fincas os dentes, retesas os rins e aos poucos vais-te aprumando, [...], os camaradas a olhar, se aguentares és um valente. É isso mesmo, ser um valente, aguentar o pau e as omoplatas que rangem, o coração, para ficar bem visto pelo capataz, que irá dizer a Adalberto, Aquele Mau-Tempo, quem diz Mau-Tempo diz outro nome qualquer, é um valente, puseram-lhe o pau nas costas, e nem o patrão imagina, homem duma cana, foi uma acção bonita. (LC, p. 75)

A condição do jovem franzino exigia que jogasse a carga ao chão, mas ele bem sabia que era preciso concentrar-se em si e maltratar os próprios ímpetos. Condição que segundo Bachelard (2019), significa ir até o fundo de seus devaneios, para enxergar a essência das coisas. “[...] deitar a carga para o chão, mas isso pede-o o corpo violentado. A alma, se a ela tens direito, o espírito, se o pudesse parir dentro de ti, dizem-te que não podes, que preferirás rebentar a ficar malvisto na tua terra, tudo menos a vergonha”. (LC, 76). Resistência, esta era a substância da terra João.

Segundo Bachelard (2019), a constância no manejo de diversas matérias bem individualizadas, compeli ao sujeito tipos distintos de flexibilidade e de tomadas de decisões. “não só nos tornamos destros na feitura das formas, mas também nos tornamos materialmente hábeis ao agir no ponto de equilíbrio de nossa força e da resistência da matéria.” (p.21).

Matéria e mão devem estar unidas para formar o dualismo energético ativo, que tem postura bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade. “De fato, a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova, na emergência de sua existência dinamizada.” (ibid).

A exemplo desse pensamento, quando João Mau-Tempo foi preso e ficou por dias longe do trabalho com a terra, do embate com a matéria, sentiu suas forças se esvaindo:

E agora é que João Mau-Tempo sente como se lhe foram as forças, há vinte e cinco dias metidos numa cela, quase sem mexer [...] com sua pobre cabeça pensando, atando os fios logo quebrados de um cismar aflito, e esta caminhada que tão longa parece e nada é comparada com as distâncias do latifúndio que as suas pernas conhecem, e de repente tem medo de não se aguentar. (LC, p. 247)

Mesmo quieto não descansa, pois o repouso também precisa de intimidade no sentido do aconchego do pertencimento. No sentido de depois de cavar, talhar e colher, receber a satisfação de ter concluído com vitória, o trabalho de suas mãos, que é diferente da ociosidade. Inerte é também, a matéria que agora o filho de Domingos lida: “O destino de João Mau-Tempo tem estado aqui a espera dele, de perna traçada, é esse o grande defeito dos destinos, não fazem nada, põem-se à espera, a ver, e nós é que temos de fazer tudo, por exemplo, aprender a falar e aprender a calar” (LC, 248)

### **3.3.1 A terra João e o mundo Faustina**

Quis a vida ou quem nela manda, que o jovem ainda habilitando-se em trabalho, recebesse a educação sentimental e o compromisso de esposo. “Há erro evidente nessa acumulação, provavelmente forçadas pela brevidade das vidas, que não dão para que cada coisa se faça em seu tempo e descanso, com o que não ganha o ter e só perde o sentir” (LC. p.61).

Mas não podendo o mundo ser mudado nisto, o primogênito de Domingos se enamorou e foi enamorado por Faustina. “É que isto de amores, tanto desabrocham em solitários de cristal por trás das vidraças como

florescem bravos nos carrapiteiros [...]. Começou o namoro ganhar raízes...” (LC. p.67).

Por algum tempo, os jovens tentaram esconder da família da moça o relacionamento que estavam vivendo, pois, embora a índole de João fosse irrepreensível, herdara o mau nome do pai, e as aparências enganam os olhos e traem a essência.

Quando a família de Faustina descobriu “começou o mau viver da pobre”. Contrária a união, devido o sobrenome Mau-Tempo, repetiam raivosamente, “quem sai aos seus não degenera”. (LC, p. 67)

O jovem João, que tem os olhos azuis, que segundo Chevalier (2020) significa aliviar a dor do outro, limpar o caminho, colocou a mão sobre o ombro de Faustina, sobre o ombro do que seria seu mundo e fez o que sabia de melhor. Sustentou a raiz dita pelo narrador e germinou a sentença: Faustina, “farei tudo por ti enquanto formos vivos, na saúde e na doença...” (LC, p.68).

Com a firmeza de sua substância e com a força do seu caráter fincou a adversidade, pois seu corpo se emoldurava à dureza da matéria e suas mãos eram disciplinadas no trabalho, o que lhe permitia sonhar um futuro.

O primogênito de Domingos tinha certeza de que sua vontade de trabalho não o desampará, “as imagens que nós fazemos da matéria - são eminentemente ativas. Não se fala muito disso; mas elas nos sustentam assim que começamos a confiar na energia de nossas mãos” (BACHELARD, 2019, p.23).

Faustina, “corajosa e confiante rapariga de quem nem sequer foi explicada a cor dos olhos ou a expressão do semblante” (LC, p.68). Mas, numa tradução livre, seu nome significa “de Fausto”, “pertencente a Fausto”, e segundo Berman (1992), o mito de Fausto, na versão goethiana, pode ser acompanhado através de metamorfoses do personagem, que começa como sonhador e chega no ápice de sua vida como fomentador.

O enlace de Faustina com o jovem Mau-Tempo, também foi construído em transformações: primeiro era moça da mesma cidade e paróquia que João, depois comadre e compadre de Quaresma, devido a isso, desenvolveram confiança e respeito um no outro, em seguida, de vez ou outra, dançavam juntos nos bailes, “Mas namoro, nenhum, fora coisa que nunca se lhes pegara. [...]”. Ao parecer, não haveria mais que pensar nestes dois. Porém, não veio a

ser assim. [...], fosse porque enfim chegara o tempo de se atar aquele nó, [...] (LC, p. 66)

Para Berman, a heroicidade do Fausto, de Goethe, provém da liberação de forças humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca. E nessa versão do tema, o sujeito e objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. Em *Levantado do Chão*, o narrador afirma que Faustina é o “mundo”.

[...] foi então que João Mau-Tempo colocou por assim dizer a mão no mundo para lhe tomar o peso, porque a partir de agora, mais do que até aqui, iria ser um caso de mundo e homem, [...]. Pôs a mão no ombro de Faustina, esse seria afinal o mundo, e disse, tremendo do que ousava, [...] vens comigo, e de hoje em diante farei tudo o que puder por ti. (LC, p.68)

A jovem em voz alta disse a João que para onde ele fosse a teria como companheira “se prometeres dar-me carinho e fazeres por mim para sempre”, e entregou sua sorte a João, primogênito da família Mau-Tempo. A união dos dois foi consumada no chão, entre a relva molhada e o mato que brotava da terra. Mesmo cenário, onde Domingos e Sara da Conceição conceberam o filho de olhos azuis.

A partir daquele instante, Faustina Mau-Tempo, foi repouso e bússola a seu esposo, pois: “O homem faustiano tem uma consciência bastante profunda de seu destino, cujo olhar é orientado em direção às memórias, à reflexão, à mediação entre o passado e o futuro, à consciência moral” (SIRONNEAU, 2020, p.20).

Desde então, demonstrou-se esposa e parceira de todas as horas, sacrificando-se em nome de sua família e mantendo-se incansável no amparo ao esposo contra o sistema injusto do latifúndio.

Era ávida em entender as engrenagens do sistema em que viviam, e mesmo não podendo contra as astúcias dos algozes, sempre oferecia a João um alento, um aconchego para que este continuasse a ser o líder que era. A exemplo desse esteio, quando o requinta levou uma convocação a João, para que ele fosse a um comício a favor dos nacionalistas espanhóis e contra os comunistas, e antes mesmo de qualquer resposta do Mau-Tempo, o mensageiro muda o tom de voz e é ameaçadora suas novas palavras.

João com os olhos, busca orientação de Faustina que ali está, e ela “olha para o marido, que ali não queria estar” (LC, p.91) e entende a aflição do esposo. Como uma sombra em dias escaldantes, elaborou algumas palavras, que não significavam o seu entendimento sobre aquela convocação, mas era o que o esposo precisava naquele momento.

Entendeu alguma coisa Faustina, não gostou do que ouviu, mas quis apagar, Ao menos vais a Évora, sempre é uma distração [...]. Não disse Faustina apenas isto, continuou a murmurar, sem dar por que falava, e João Mau-Tempo sabia muito bem que as palavras, no fim das contas, eram como gestos de que não se espera salvação, mas o doente agradece... (LC, p. 91).

Ao chegarem em Évora um soldado ordena que os viajantes prestem atenção no comício, “vimos cá para saber quem nos quer bem e quem nos quer mal” (LC, p.93). Que bom seria, pensava o marido de Faustina, ser conduzido pelas mãos de um requinta ao conhecimento do bem e do mal.

Os que discursavam diziam que os trabalhadores eram os verdadeiros sócios dos proprietários, partilhando com estes dos lucros e danos da lavoura. Mas a terra João, consciente da tirania da monarquia ou da república, sabia que a gente miúda que veio agarrada ao torrão, não era incluída no projeto de prosperidade.

Então, “mais valera voar, abrir asas e ir voando para longe daqui, sobre os campos, vendo do alto” (LC, p. 95), a terra que é justa com quem nela lida, e se pudesse, os defenderia dos salteadores.

Na volta para casa, amontoados na carroceria da camioneta, todos em silêncio, vão sendo sacudidos de um lado para outro, carga mal atada, carga a granel; e os requintas ainda queriam que os trabalhadores cantassem. Há quem tente experimentar a voz, “mas quando a tristeza é demasiada, até a voz triste se cala, e então só se ouve o barulho do motor da camioneta” (LC, p.95).

João pouco pode exprimir o que sentia, a dor era confusa, mesmo diante da preocupação da esposa, que pensava estar ele doente, se diz tão pouco e é porque não sabe dizer o que sente. Achugar (2006) comenta sobre os que necessitam de fala, de voz, de reivindicar e não o fazem. Para o autor, a supressão da fala é um tipo de violência cultural.

Ela se manifesta a cada vez que, por deliberação ou omissão, são recusadas a indivíduos e grupos as condições necessárias à articulação da própria vontade, à expressão original de si mesmos e de sua compreensão peculiar do mundo, ou seja, a liberdade de expressar-se e de externar sua singularidade.

Assim, muitas vezes não falam, não gritam, por terem feito-os acreditar que não há o que falar e ninguém para ouvi-los. Outros falam por eles o que convém a si mesmos e silenciam suas revoltas, a ponto de não diferenciarem o que realmente é a sua vontade, ou o que é imposição do outro.

Mas tudo ficaria bem, estava João agora perto de Faustina e longe dos hipócritas, “Decerto a felicidade é expansiva, tem necessidade de expansão. Mas também tem necessidade de concentração, de intimidade.” (BACHELARD, 2019, p.13). Por isso, “o maior desafogo e confissão será João Mau-Tempo pousar a cabeça no ombro de Faustina e assim adormecer” (LC, p.96).

Sobem os senhores do latifúndio ao outeiro para que o sol só a eles aqueça, tosco sonho sonhou João Mau-Tempo, pois não tem os senhores rosto e o outeiro nome, mas é assim de ciência certo quando João Mau-Tempo acorda, é assim quando readormece, vai uma procissão de senhores e ele à frente moendo com o enxadão as raízes do mato, a abrir caminhos[...] arreda os tojos com as mãos, já o sangue lhe corre, [...] e o cavalo, é a única coisa que neste sonho sei, chama-se Bom-Tempo, afinal os cavalos têm uma vida longa. (LC, p. 96)

A supressão do nome, indicada pelo narrador, é entendida como uma consequência do distanciamento da identidade como única e individual e como forma de apresentar os personagens como seres a-históricos; eles não têm um “Eu” singular, mas sim um “todos” uniformizado, pois nomear significa, antes de tudo, conceder a uma coisa uma existência definida, uma identidade.

Ao redor do nome próprio ligam-se segundo Magalhães (2002), numa relação semântica, os elementos que constituem uma rede de informações reais ou fictícias, o que torna único o proprietário desse nome. O nome permite distinguir e classificar as pessoas e as coisas no mundo.

A exemplo dessa definição do ser, quando João Mau-Tempo junto a Sigismundo Canastro, vão numa reunião proibida para tratar assuntos do trabalho, esse o aconselha a não dizer o nome: “nós não devemos saber os

nomes um dos outros, mas eu sei o teu, Pois sabes, mas não dirás, os camaradas farão o mesmo, isto é para o caso de vir haver prisões, não sabendo os nomes estamos a salvo” (LC, p. 210). Não sabendo os nomes, seriam todos os trabalhadores ou nenhum deles.

Segundo a autora, ao longo do século, o nome contribuiu para designar a posição social do indivíduo na sociedade. Assim, certos nomes atribuem toda uma linhagem de glória aos que o portam, como explicado sobre os “bertos”, que não estão somente no outeiro Lavre. Mas, lá estava Faustina mais uma vez a acudir o esposo, mesmo sendo num sonho: “Acorda João, que são horas, isto diz a mulher, e, no entanto, ainda é noite fechada” (LC, p.97).

Embora Mau-Tempo estivesse a sonhar, tinha ciência que assim era quando acordava e quando tornava a dormir. O que lhe era alívio é que no sonho quando noite, ou na lida quando dia “ele ia à frente moendo com o enxadão as raízes do mato a abrir caminho [...] ele tira forças do coração e lança a enxada, agora sim, raspa a terra e corta as raízes, já é um homem[...].” (LC, p. 97). Mas não tarda para que o alívio seja trocado pela angústia.

Agora, a máquina ara a terra e colhe o fruto, ela trava o embate com a matéria, e quanto mais forte se torna “falta meter-lhe um homem dentro. Assim, o pão apareceria com sua justa cor vermelha,” (LC, p.100). Observação feita pelo narrador que não se distancia das discussões de Chesneaux (1995), mesmo estas tendo sido pensadas e discutidas em um outro tempo e espaço. Pois, o autor afirma que se moderniza para sobreviver, mas destrói-se para ser moderno, tal qual estavam a viver os trabalhadores do campo em Monte Lavre.

Para sobreviver, é preciso acompanhar as mudanças e transformações que a modernidade impõe à sociedade. Segundo o autor, essas imposições são organizadas em sistemas rígidos, os quais desprezam o funcionamento flexível e natural dos seres; degradam a natureza e nos impedem de agir e decidir segundo nossos desejos e necessidades humanas.

Instintivamente, sou talvez por demais sensível àquilo que a modernidade-mundo nos despegou para sempre, nos arrancou em definitivo. O hábito de caminhar à noite sob as estrelas, o cheiro dos tomates lentamente amadurecidos ao sol, a doçura intacta das paisagens erguidas em milhares de séculos e, mais ainda, a capacidade de ser humano de se orientar por si mesmo tanto na



natureza como na sociedade; a capacidade de refletir e criar por si mesmo, de desabrochar sem depender de aparelhos eletrodomésticos e eletros culturais cada vez mais sofisticados. Eu bem sei, porém, que cada época percebe muito mais claramente o que perde do que ganha em função das mutações históricas pelas quais passa. (CHESNEAUX, 1995, P. 13).

O homem não mais se orienta pela tradição e nem pelos seus projetos pessoais; mas sim por um “outro”. O outro determina como deve ser, como fazer e como viver. Vive-se como o mundo capitalista faz acreditar ser o melhor. Deixa-se de ser sujeito ativos da sociedade política e civil para ceder lugar ao indivíduo–objeto, ao homem reflexo, integrado à rotina fria da máquina social e presos aos seus valores.

Chesneaux (1995) define o homem por sua procura exigente e solitária; diz que o homem busca algo que o distancia cada vez mais de si mesmo. Busca, que modifica suas características pessoais e a própria essência dos que lhes são subordinados. “A humanidade está invertendo a relação ancestral que desde as origens do homo *habilis* se estabeleceu entre o humano e a máquina” (ibid, p.128).

Assim, a terra, que antes mesmo debaixo de muito cansaço, pertenciam como trabalho à gente miúda, e por isso lhes conferia esperança, impregnava dignidade e orgulho dos calos adquiridos, por ter que cavar e moê-la, também lhes fora tirada.

Vai o moço para a moinha, recebe-a na cara como um castigo, e o corpo começa de mansinho a protestar, para mais não me sobram as forças, mas depois, só não o sabe quem isto não tenha vivido, o desespero alimenta-se da extenuação do corpo, torna-se forte e a sua força regressa violenta ao corpo [...] isto não é trabalhar, é morrer. (LC, p.101)

Situando a adversidade do mundo, o “trabalho com a matéria” representa uma ação da imaginação dinâmica. Veremos, então, evidenciar-se na metafísica poética bachelardiana, o antigo sonho demiúrgico do homo faber:

O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. Somos desde então seres despertos. Com o martelo ou a colher de pedreiro na

mão, já não estamos sozinhos, temos um adversário, temos algo a fazer. (BACHELARD, 2019, p. 16)

Agora os trabalhadores recebem o pó pronto e definham diante da modernidade que impede suas mãos de serem maquinal, e sem o embate com a matéria, se esvaem os sonhos. Isso acontece porque a matéria revela e sugere a colocação da força em categorias dinâmicas. Em contrapartida, o trabalhador desfruta da eficácia de sua vontade, assim que termina o trabalho de suas mãos. “é o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas” (BACHELARD, 2019, p. 21).

Os que vangloriavam das cicatrizes e nódulos, deixados pelo trabalho em seus corpos, agora se sentiam ridicularizados, até o narrador concorda com o sentimento de pequenez que invade os camponeses. “Se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos, tem a cara coberta de risco de suor, parecem mesmo uns palhaços, salvo seja, que isto não dá vontade de rir” (LC, p.101)

João, a terra que acolhe, diante desse espetáculo sem motivos de risos, estremece em seu ímpeto, a eira ficou pasmada, quem dali olha em redor vê tremer o ar, é a tremulina do calor, mas parece que é o latifúndio que treme. Por causa desses trabalhadores, diz o Mau-Tempo a esposa, é que me deixei ir a Évora.

Em o *Fausto*, há um diálogo entre ele e o espírito da terra, este o aconselha: “Por que, em vez disso, você não luta para se tornar um Mensch – um autêntico ser humano” (BERMAN, 1992, p.56). em *Levantado do Chão*, as palavras de ordem são proferidas pela parte inversa: Faustina, que veio de fausto, sabedora das coisas e amante do conhecimento é que ordena ao espírito da terra: “Não pense mais nisso, e levanta-te, que são horas” (LC, p.101). Levanta-te e seja o líder forjado pelo embate com a matéria, levanta-te a favor da gente miúda que veio grudada na terra, e contra os algozes que se dizem donos dela.

### 3.3.2 João e seus olhos azuis

João Mau-Tempo levantou-se, embora parecesse um “paninho de amostra” entre os homens, junto a Sigismundo Canastra, seguiram um caminho que “Deus nunca andou e o Diabo só obrigado” (LC, p. 207), para estar em Terra Fria, ou seja, lugar proibido, ajuntamento perigoso, onde conversaram sobre as condições de trabalho em que estavam todos submetidos.

Faustina, embora tenha dado a ordem para que João despertasse a respeito do que estava acontecendo, não estava habituada com a calma do esposo, principalmente na noite que antecede a viagem. Ela, mesmo confiando na índole apaziguadora do marido, como também na experiência notória do seu manejo com a terra, por isso abria caminhos para os donos do latifúndio, não conseguia dormir em toda a noite.

[...]espantada de que sendo João Mau-Tempo por costume tão inquieto, ali esteja dormindo sossegadamente, como quem nada teme embora alguma coisa deva. Quando João Mau-Tempo acorda, [...] a **lembrança do que vai fazer entra-lhe subitamente pelos olhos dentro**, tanto assim que os fecha logo, (LC, p.205). [grifo nosso]

Na citação acima, não passa despercebido a indicação do narrador, de que a lembrança veio aos “olhos” e não à memória de João. É notório também, que muito da narrativa faz menção a esse órgão (sentido) do filho de Domingos Mau-Tempo. O narrador diz da cor azul para distingui-lo do pai e mãe, explica que os azuis dos olhos do menino João são parte da história do latifúndio.

Fala ainda que, mesmo João não dizendo seu nome, todos sabiam quem era o de olhos azuis. Referências que aguçaram a necessidade de falar sobre eles como metáfora do olhar que conhece, que verifica o não visível das coisas expostas no mundo material. Assim eram o olhar de João, desde criança:

E o menino, e se aproxima, espreita sob a dobra do xale, são liberdades de marido, mas tão depressa a mulher de recato se tapou, [...]. Porém, distinguira, na tépida penumbra, na cheirosa mornidão das roupas amarrotadas, fitando-o lá daquele dentro íntimo, o olhar muito azul do filho, insólita luz clara que do berço costumava fitá-lo, transparente e severa, como alguém que exilado se sentisse entre olhos escuros, castanhos, em que família vim nascer. (LC, p. 18)

Outro episódio que retrata o “olhar” e “ver” dos olhos de João, é quando seu pai Domingos Mau-Tempo se envolveu em uma briga com o padre Agamedes, e que forçou a família sair da cidade acompanhados até os ermos, por pessoas que os insultavam. Nessa ocasião: “Sara da Conceição baixava a cabeça, de vergonha. João deitava para fora o seu severo olho azul.” (LC, p.32), e mais uma vez, prescrutava o acontecido.

A repetição das aparências torna tudo comum, sem distinção e sem significado aos olhos rasos. Situação análoga à vida empírica, pois, a morte quando vista repetidas vezes, ou a contínua amostra da corrupção, começa a aparentar a verdade corriqueira; na mesma medida, as imagens dos horrores da exploração ou das injustiças criam por um instante solidariedade, mas logo se atrofiam, ficam comum, viram clichês e deixam de serem sentidas ou pensadas.

E quanto mais a superficialidade do cotidiano cristaliza-se, mais distante fica a possibilidade de um olhar introspectivo, de uma outra concepção sobre ele. Evgen Bavcar (2000, p.139) afirma que a abundância da imagem-clichê é desprovida de qualquer substrato subjetivo, e que ela destrói no cotidiano a presença real das coisas, e sua representação de interioridade. Ou seja, quanto mais a superficialidade das coisas é vista, mais opaco e invisível se torna o mundo.

A demora do olhar possibilita a interpretação, permite visualizar o escuro, refletir e pensar sobre ele, e a espera traz luz para manifestar o que ele tem de invisível. No romance, bem sabia João Mau-Tempo que todas as coisas trazem junto a si o visível imediato, mas a essência delas só pode ser alcançada pelos olhos dispostos a abster-se da aparência primeira.

Nesse sentido, Bosi (1988) considera que é nas imagens que parece residir o princípio da visão, sem elas nenhum objeto nos pode aparecer. Situação problemática na realidade objetiva em que, diferente da sensibilidade de João, as coisas e os sentimentos parecem efêmeros e nada se demora. A velocidade com que as imagens surgem e são aceitas pelos olhos é a mesma com que os indivíduos têm se ligado a elas.

No mundo contemporâneo, coordenado cada vez mais pelo consumo inconsciente, os olhos estão se atrofiando, numa crescente dificuldade de

observar e conhecer, como dito na epígrafe utilizada por José Saramago (1995) no seu conhecido romance *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Com essas palavras o autor instiga ao olhar apurado, ao olhar que se distancia da superficialidade do que olha, ou seja, é preciso partir do simples “enxergar” as coisas dispostas no mundo para poder realmente voltar a senti-las, como uma espécie de mergulho nas águas silenciosas do ser.

João Mau-Tempo, mesmo embrutecido pelo seu cotidiano, tinha lampejos de percepção que desvencilha do olhar que provoca distanciamento do real devido às aparências. O filho de Domingos e Sara da Conceição, o que tem a essência da terra se esforça, ainda que com seus olhos azuis e cansados, para “ver”, como dito por Saramago: reparando a realidade como algo que transcende o que está disposto visualmente e buscando o todo invisível.

Por isso, a lembrança do que faria lhe entra pelos olhos, pois, transcender o olho físico é ter acesso a um mundo de conhecimento de coisas, de pessoas, de um ser vivo, cujo corpo e alma se dão ao olho que os contempla e por isso, mesmo que os olhos físicos feche, como o fez João, ele divisou parte da linha tênue que separa a aparência do real.

Nesse entreolhar, no intervalo entre o que veem e a consciência que escamoteiam, aconteceu como dito pelo narrador de *Ensaio sobre a Cegueira*: “Fizemos dos olhos uma espécie de espelhos voltados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (SARAMAGO, 1995, p. 135). Em *Levantado do Chão*, a aparência se desfez, a imagem foi desnudada e o oculto ficou evidente; o temor que João tentava afastar fechando os olhos, se concretizou.

Por cima da cabeça de José Calmedo, guarda designado a dar voz de prisão ao Mau-Tempo, canta um pássaro qualquer, não trazem o nome na coleira. Ao contrário dos pássaros, as algemas tinham identificação certa, e se prenderam aos pulsos de quem muito cedo os fortaleceram recebendo de volta o impacto empregado à terra. João foi preso e mesmo sem entender muito dos motivos, tinha plena convicção que não trairia seus companheiros.

João Mau-Tempo, tendo pensado e tornado a pensar, diz consigo mesmo que se perdido estiver por cem, por mil se perca, que ninguém saberá de sua boca informação que a outros comprometa, **melhor será que se partam em todo o mundo os espelhos e feche os olhos quem a mim vier**, para que não veja a minha própria cara, se eu falar. [...]. Leva João Mau-Tempo a mão aos olhos como se ardessem, admitamos que são lágrimas, e um guarda diz, Não chore, homem, e outro pisa, Quando são apanhados é que se lembram de chorar, e isto não é verdade, Não estou a chorar, responde João Mau-Tempo, e tem razão, embora leve os olhos cheios de lágrimas, que culpa tem ele que os guardas não percebiam de homens (LC, p. 238)

Ecléa Bosi (1979) trata a questão do olhar e da memória. Para ela, a memória solícita, revigora, faz ver o fato, faz o cruzamento entre a história e a intimidade, entre o público e o pessoal. Os olhos apreendem as coisas como significantes do que somos. Toda vez que a transformação do espaço conhecido é violência precisa-se resistir.

É o que João fará diante dos algozes, seus olhos sempre investigaram desde muito cedo as aparências da vida, tamanha certeza tem de sua fidelidade, que desafia a não se ver mais, caso fraqueje. Mesmo quando um guarda informa que sua situação é complicada, devido um dos camaradas da terra ter indicado o nome: João Mau-Tempo como culpado, e para lhe aliviar o tempo de prisão, seria necessário ele delatar o que sabe, se mantém inabalável em seu propósito.

Eu não sei de que está a falar, senhor polícia, não tenho culpas, a minha vida tem sido trabalhar desde que nasci, não sei nada dessas coisas, fui preso um dia, mas isso já lá vai, nunca mais me tornei a meter em políticas, estas palavras di-las João Mau-Tempo, umas verdadeiras, outras mentirosas, e não há que sair delas, é o que as palavras têm de bom, é como passar um rio por cima das pedras, sempre da mesma maneira, cuidado em não trocar os pés, que a água corre tão depressa que baralha os olhos, atenção. (LC, p.247)

A memória, aqui, é olhar e trabalho. Olhar em direção ao passado, olhar desgarrado com que, segundo Ecléa (1979) às vezes, olham sem ver, buscando amparo em coisas distantes e ausentes. Olhar fugidio, mas que é paradoxalmente estilo dum ofício inserido no presente: recolhe-se imagens de outrora, mas reclamadas nas nervuras de uma vida em ato: “relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora [...] “não há evocação sem uma inteligência do presente” (BOSI, 1979, p. 39) Pois “um

homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais”. (ibid, p.35)

Depois de ser levado pela guarda, a esposa extremosa se pôs a lutar para estar ao seu lado. Na primeira vez que foi à prisão, se perdeu nas ruas e tinha os pés descalços, por machucá-los o sapato. A terra que pisava era estranha, e sendo sapato símbolo do que possui a terra, não poderia a coluna do latifúndio, coluna de Monte Lavre ali pisar calçada.

Devido à demora para encontrar o endereço certo, perdeu o horário de visita e os guardas tentaram impedi-la de abraçar sua terra João. Apesar das muitas lágrimas derramadas, resultantes de sua apurada sensibilidade somada à angústia do momento, da necessidade de conter sua dor pelo afastamento de seu amado, e da designação “pobre” (de coitada ou de miserável) a ela dedicada pelo narrador, Faustina não desistiu e se pôs com firmeza, enfrentando o sistema:

[...] a pobre Faustina Mau-Tempo lutava para entrar, é aqui que está o meu marido, perguntava ela, que se chama João Mau-Tempo, e o da porta jocoso, respondia, Não está cá essa pessoa que a senhora procura, e outro achincalhou, Então veio dar o seu marido à prisão, são entretenimentos, esta gente tem uma vida monótona, nem sequer batem nos presos, outros são os que batem, mas Faustina Mau-Tempo não distingue, Está, sim senhor, vocês é que o trouxeram para cá, pois tem de aqui estar, [...] Tem razão, está aí, na sala seis, mas já não pode visitá-lo, passou a hora da visita. Tem Faustina Mau-Tempo o direito a este ataque de choro. [...] Cale-se lá, mulher, vou ver se é possível abrir uma exceção, [...] (LC, p. 258)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 728) o olho é considerado, quase de forma universal, o símbolo de percepção do intelecto, na mesma proporção de entendimento; ainda, segundo o autor, o olho direito representa o Sol correspondendo à atividade, ação e ao futuro; e o olho esquerdo, Lua, corresponde à passividade e ao passado. Juntos, o olho direito (Sol) e o olho esquerdo (Lua), favorecem o terceiro olho (sabedoria e vida).

Faustina, “corajosa e confiante mulher de quem nem sequer foi explicada a cor dos olhos” (LC, p.68), surda devido a idade, e mesmo assim, nenhum perigo há de que se esqueça de suas obrigações como esposa, pois os olhos: “em toda a noite dando neles o luzeiro da lareira mortiça ou a lamparina de azeite, se lhe veem brilhar, talvez por ser tão surda, lhe brilham os olhos tanto, são compensações.” (LC, p.344).

Agora, “Faustina Mau-Tempo é uma coluna que se desmorona, vemos como se abrem as fendas e caem os pedaços, e tem os pés feridos esta coluna do latifúndio, agora pode também chorar por isso, por tudo quanto sofreu na vida e ainda há-de sofrer [...]” (LC, p.258). Pois, mesmo aqueles que exercitam o intelecto, que possuem o Sol e a Lua, o olhar considerado sábio, os olhos mais brilhantes, aquele que vê o que muitos não podem mais enxergar, devido à tanta superficialidade, aparências enganosas, estão se cansando de ver e de sozinhos terem consciência de sua atuação na linha de frente. Por isso, o direito às lágrimas descritas pelo narrador.

A terra João e o Mundo Faustina, os que têm olhos azuis e severos e a quem não foi explicada a cor, mas possuem os olhos mais brilhantes, “estes dois abraçam-se, tanto chora um como o outro” (LC, p. 259), instiga o leitor a rasgar o véu que encobre o que perturba a visão, ou seja, o escuro angustiante produzido pela aparência evidente do que se prefere. É um convite a afinar as percepções sobre o real, de forma que este revele o que não se via antes, de maneira que outro mundo se eleve diante de olhos e olhares outros.

E que esse concorra com o visível e o suplante, dando significado àquilo que, na mera aparência, é deforme e insignificante. Faustina disse a João: “agora já sei onde é, não me perco” e João responde: “e eu não me perdi” (LC, p.259). Que os olhares saibam ver para não se perderem.

### **3.3.3 João e a imaginação do repouso**

Na introspecção, o indivíduo é devolvido à natureza e às suas forças transformadoras, e nesse estado, que são favoráveis às façanhas da imaginação, é que se confirma o caráter do homem. Pois, se ele se isola não como um retiro longe das pessoas, mas com as próprias forças do trabalho, como feito pelo Mau-Tempo (filho) no latifúndio, a ele é devolvido a função de transformação material.

Por meio do trabalho com a matéria o caráter adere de novo a sua natureza, pois as proezas sociais tendem no mais das vezes, a criar no indivíduo atitudes opostas a ela. “Na solidão ativa, o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Quer trabalhar a matéria. Então o homem não é



mais um simples filósofo diante do universo, é uma força infatigável contra o universo, contra a substância das coisas.” (BACHELARD, 2019, p. 24).

A matéria dura tonifica a vontade de vencer de João Mau-Tempo, ele atribuía a ela, todo sonho de futuro e desfrutava de antemão, a eficácia de sua vontade de vencê-la trabalhando. Por isso, entre os dez anos e os vinte anos de idade, aprendeu tudo e depressa, para ser sempre aceito por um patrão.

Melhor é declarar que estes anos de João Mau-Tempo vão ser os da sua educação profissional, no sentido tradicional e campestre de que um homem de trabalho tem de saber de tudo, tão bom para ceifar como para tirar cortiça, tão destro a valar como a semear, tão de bom lombo para carregar como de rins para cavar. Este saber transmite-se nas gerações sem exame nem discussão, é assim porque sempre assim foi, isto é uma enxada de gaviões, isto uma gadanha, e isto uma gota de suor. Ou cuspo branco espesso em tarde de fornalha, ou pancada de sol em cima da ganacha, ou jarretes desfalecidos de pouco alimento. (LC, p. 59)

Embora João se sentisse seguro e pertencente a todo esse trabalho com a terra, não foi isento dos sonhos juvenis em vestir uma farda a serviço militar, trabalhar nos eléctricos ou na polícia. “veio a serpente da tentação, subiu a ramada onde está João Mau-Tempo a ver Lisboa e prometeu-lhe as maravilhas e riquezas da capital...” (LC, 77).

Sonhou acordado em viver longe de Monte Lavre, desfrutar da capital Lisboa. E os seus sonhos, como suas viagens dentro da obra, não são mera translação no espaço, é articulação da busca de mudança que determina o movimento e a experiência derivadas dele. No entanto, muda-se o tempo e muda-se as vontades.

Se as constantes viagens de Domingos Mau-Tempo não tiveram para a personagem resultado positivo, despertaram no filho o desejo de repetir a experiência de “pé no chão”, e nos planos do primogênito de Domingos, isso não seria difícil, pois tinha um pouco de letra e bastava esforçar-se um pouquinho mais, que ele conseguiria um lugar entre os que põem a ordem e desfrutam do poder. Mas, a quem estava destinado a dureza e embate com a matéria, teve o corpo moldado como as raízes e troncos que se retorcem para permanecerem.

A matéria resistente provoca e dá ao trabalhador a consciência de sua força. É neste existencialismo da força, que Bachelard corporifica a segunda

versão da imaginação dinâmica: “a consciência do trabalho aí se precisa simultaneamente nos músculos e nas articulações do trabalhador e nos progressos regulares da tarefa. Assim, a luta do trabalho é a mais cerrada das lutas” (BACHELARD, 2019, p. 18).

Ou seja, a imaginação dinâmica associada à terra é uma implicação da imaginação muscular, isso porque, o alongamento das fibras musculares no desempenho do “trabalho-com-a-matéria”, exige uma matéria dura; quanto mais dura for, mais provocativa será ao devaneio do trabalhador.

Por isso, dos rapazes que se alistaram e foram submetidos a exames e perguntas médicas, só um retornava triste “era esse João Mau-Tempo, para quem se desvanecia no impossível o sonho de farda, [...] ou, se polícia, policiando as ruas da capital, ou, se guarda, guardando, para quem, os campos onde agora penava” (LC, p.59). O jovem Mau-Tempo não alcança estatura e não foi aprovado nos critérios arquitetados e saudáveis da anatomia, exigidos pela guarda, para servir o país.

No entanto, segundo Bachelard (2019), as imagens da terra, não é só hostil, o espaço afetivo que há no interior da matéria, na intimidade das coisas, tem também aspectos acolhedores e toda uma dinâmica de acalento. Beleza que afronta, mas também refugia, como a tranquilidade da gruta, da casa, do ventre.

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser[...]. (BACHELARD, 2019, p.04).

Por isso, “Quando João Mau-Tempo finca a enxada na terra, [...], esquece a mágoa de ali viver, preso àquele chão, tão longe de Lisboa, (LC, p. 63). Após a provocação da matéria e a conquista sobre ela, vem o desejo do repouso, em contraposição a todo esforço empreendido. Os sonhos, arduamente trabalhados, merecem ser usufruídos em um tempo desacelerado, para sentir-se bem.

E nesses instantes, compreende-se que esses homens de quem por vezes “não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas” (LC, p.366), não

precisam da farda ou caravelas para serem heróis, “a terra não exige extremas elegâncias” (LC, p.63).

Mudou-se o projeto do homem, terminou-se o mar na figura de Domingos Mau-Tempo, faltava cumprir a terra, na essência de João, filho do Mau-Tempo. E ao contrário do pai, para o qual as viagens simbolizavam vagar para encontrar o que não sabia, João tinha definido e de reflexão própria, os seus objetivos.

Essa consciência crítica, fazia com que ele ouvisse os sermões do padre Agamedes, lesse os papéis proibidos e tirasse suas conclusões de homem simples: “se dos papéis acredita alguma coisa, das palavras do padre não acredita em nenhuma” (LC, p. 121). Não se julga, entretanto, dono da verdade, mas era capaz de ver para além das aparências.

“O homem é a única criatura da terra que tem vontade de olhar para o interior de outra” (BACHELARD, 2019, p.7) e a vontade de ver por dentro das coisas torna a visão ávida e penetrante. Ela percebe a falha, abre fendas, enxerga a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas, e até entende o sistema de ideias por trás dos discursos.

“A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos,” (ibid). Por isso, a descrença de João sobre os sermões do padre Agamedes.

Após a provocação, o trabalho e a conquista, vem o desejo do repouso. Este repouso vai dinamizar a imaginação, suscitando imagens através da desaceleração do tempo, trazendo a alegria da lentidão de volta à imaginação do sonhador. Esse alongamento do tempo, parece vir no sentido de desejo de intimidade, de “sentir-se pertencente”.

O elemento (terra) transcende a simples materialidade e se torna uma espécie de ponte entre o ser e o mundo. Ela faz parte do humano João Mau-Tempo no sentido de que lhe permite sentir e entender o mundo e a si mesmo. No interior da matéria está subscrito o *dentro* (repouso), enraizamento e pertencimento!

Se a juventude de João foi delineada sob a preposição ‘contra’, para marcar o devaneio dinâmico e ativista com a matéria, a sua velhice foi descrita sob signo introvertido da preposição ‘dentro’, para delinear sua introspecção. É através dos princípios feminino, passivo e maternal, atribuídos,

arquetipicamente, ao elemento terra, que Bachelard inverte a imaginação dinâmica em imaginação do repouso:

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância, em sentido oposto ao esforço que fizemos, em nossa obra anterior, para definir o ser humano como emergência e dinamismo. (BACHELARD, 2019, p. 4)

Apesar de uma aparente oposição entre “repouso” e “dinâmico”, a imaginação do repouso, explicada por Bachelard, não é uma recomendação de descanso da atividade criadora da imaginação poética. Ao contrário, este repouso vai dinamizá-la, suscitando imagens através da desaceleração do tempo, trazendo a alegria da lentidão de volta à imaginação do sonhador. É exagerando a desaceleração do tempo, que a imaginação do repouso vai incitar o devaneio:

O lento não é o rápido freado. O lento imaginado também quer o seu excesso. O lento é imaginado num exagero da lentidão, e o ser imaginante usufrui não a lentidão, mas o exagero da desaceleração. Vejam como os seus olhos brilham, leiam no seu rosto a alegria fulgurante de imaginar a lentidão, a alegria de desacelerar o tempo, de impor ao tempo um futuro de suavidade, de silêncio, de quietude. (BACHELARD, 2019, p. 22)

A imaginação do repouso parece devolver a paz do tempo cronológico, do tempo sem-tempo, do tempo suspenso do caos primeiro. É por esta satisfação de um tempo que não segue a medida do relógio –tempo medido– que a imaginação do repouso instiga o pensamento. Mas, segundo Bachelard, há uma condição indispensável para o exercício da imaginação do repouso: o sonhador precisa se sentir confortável e protegido, para que se inverta o sentido adverso dado ao mundo pela imaginação dinâmica.

Quando João, doente, esteve por dois meses no hospital, seu corpo mesmo deitado sobre uma cama e recebendo os cuidados dos médicos, não descansava, não desacelerou. Trouxeram-no de lá para se recuperar ou morrer em casa, não é que seja um morrer diferente, mas decerto vai ser outra serenidade.

este cheiro da sua própria cama, as vozes de quem na rua passa, e o rumor da criação na capoeira quando ao entardecer se acomodam as galinhas nos poleiros e o galo agita violentamente as asas, pode haver saudades disto no outro mundo. Enquanto João Mau-Tempo sofreu no hospital, as noites passava-as em claro. Não é que durma agora melhor, porém tem apenas a sua própria dor para cuidar, é uma questão que será resolvida na confiança do corpo e do espírito que ainda o aguenta, [...] do que é estar um homem sozinho com a sua morte, sabendo, sem ninguém lhe ter dito, que é hoje o dia. São certezas que vêm ao pensamento quando se acorda de manhã muito cedo e se ouve cair a chuva, correr dos beirais como fios duma nascente, em pequenos empoleirávamo-nos na travessa interior da porta e, debruçados do postigo, estendíamos a mão para a água que escorria, assim fez João e outros que o não são. (LC, p.344)

É através do entrelaçamento dos fios da imagem atual e as do passado, através da imagem-lembrança, que a linguagem poética recebe mais um impulso para criar o alongamento do tempo: “o homem mira-se em seu passado, toda imagem é para ele uma lembrança” (BACHELARD, 2019, p. 69).

É como se o tempo parasse para a terra João viver, sentir e tocar, os instantes e as coisas simples que passaram por ele, e devido a dinâmica do embate com a matéria, não pôde se demorar com elas. Parafraseando Bachelard (2019, p. 8), essas lembranças são o signo, não de uma nostalgia de um estado de infância, de uma nostalgia da inocência, mas, sim, da nostalgia das capacidades de maravilhamento e capacidade de aprender e se transformar.

Deitado em sua cama, João Mau-Tempo com ajuda do narrador, comenta sobre amigos e familiares que não poderão vir e os que estarão com ele naquele dia. A narrativa assume uma calma nessas descrições, os gritos e ameaças feitas pelos subordinados dos “bertos”, tão comuns naquele latifúndio, silenciaram. E a terra, essência do filho primogênito de Domingos Mau-Tempo, o envolve em uma afetividade profunda, capaz de fazê-lo se demorar no olhar sobre tudo e todos.

Sobre a companheira Faustina, relata que amarraram um cordão ao pulso direito dele ligado ao pulso esquerdo dela, para se caso precisasse, era só puxar que lá estaria a companheira, pois não seria agora, na velhice, que ficariam separados: “é só puxar e sai Faustina do seu levíssimo sono e vem à cama, no seu grande silêncio da surdez, agarra a mão do marido, [...] diz lhe boas palavras, nem toda a gente se pode gabar de tanto” (LC, p. 344).

O repouso no sentido de introversão, segundo Bachelard, deve ser designado a partir do sujeito; sua marca, seu caráter, são evidenciados pela imagem que surge “a imaginação nada mais é senão o sujeito transportado às coisas.” (BACHELARD, 2019, p.2). João sempre foi prestativo, mas tinha consciência que não prestou atenção em muitos, agora no alongamento do tempo, no aconchego do repouso, trouxe à tona que “Certas vidas são mais apagadas do que outras, mas é só porque temos tanta coisa em que pensar, acabamos por não reparar nelas, e lá vem o dia em que nos arrependemos” (LC, p.344).

A terra estava tomando notas do que viveu e do que poderia ter vivido, caso essa sensação de serenidade, de profundidade pudesse ter sido sua companheira constante. Assim, não desperdiçou a chance desse devaneio que agora estava diante de si. Buscou na memória, nos olhos o ontem e o agora, para estar neles de forma profunda. “Tudo então simboliza. Descer, devaneando, num mundo em profundidade, em uma casa que assinala a cada passo a sua profundidade, é também descer em nós mesmos”. (BACHELARD, 2019, p. 96)

Bachelard afirma que a infância é o período magno da existência humana, e que a imagem da mãe como zelosa e cuidadosa é o símbolo da intimidade. Desse modo:

No trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o caminho que nos restitui à infância, à nossa infância sonhadora que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade. A realidade materna foi multiplicada imediatamente por todas as imagens de intimidade. (BACHELARD, 2019, p. 94).

Assim, através do conceito de imagem-lembrança de Bachelard, Freitas (2006) discute que, o verbo recordar (do latim *re-cord-ari*) revive seu sentido etimológico de recorrer ao coração (do latim *cor, cordis*), para nele avivar as memórias. Para ele, as lembranças mais íntimas são lembradas ‘pelo’ e ‘de’ coração.

Mas se a lentidão do devaneio do repouso, se a manifestação do tempo vertical se perde em sua contagem, eis então, ser possível que, outro ‘operador de imagens’, até mais distante do que o caminho da puerícia, possa surgir da imagem-lembrança. Se uma descida ao passado pela imaginação do

repouso duplicasse a escala temporal, descer-se-ia até os primórdios da humanidade. “Para nós não há nenhum passado que nos de o gosto de nosso passado, sem que logo se torne, em nós um passado mais longínquo, mais incerto, esse passado enorme que já não tem data, que já não sabe as datas de nossa história”. (BACHELARD, 2019, p. 96).

No repouso do regresso de João Mau-Tempo, o olhar é acolhedor e caloroso, então, ao falar do filho Antônio, faz questão de relatar que o rapaz ao se aproximar da cama estava descalço, não tinha nos pés o símbolo dos que possuem a terra, estava envelhecido embora a idade ainda fosse pouca, e culpou a França por ter consumido sua juventude: “a França deu cabo dele, tudo dá cabo de nós” (LC, p.345)

Tem-se a impressão de que o alongamento do tempo é vivido não só no devaneio do repouso do personagem João, a própria narrativa retoma situações parecidas com as descritas no início do romance. Mesmo o leitor tendo identificado que o tempo cronológico dentro da obra, contou sobre três gerações da família Mau-Tempo, quando João fala sobre a neta Adelaide, se é reportado para o início da primeira geração, para a primeira viagem de Domingos e Sara da Conceição, onde o narrador fala sobre os olhos do menino primogênito do casal.

Mas, ao contrário da desconfiança de Domingos, por não saber a procedência daquela cor de olhos, João ostentava contentamento por ter ali alguém com os olhos azuis. “há-de vir minha neta Maria Adelaide, a que tem os olhos azuis como eu, não é bem assim para que estou aqui a gabar me, estes meus olhos são duas cinzas comparados ao delas” (LC, p. 345)

Quando o narrador cita pela primeira vez os olhos de João, a criança estava coberta por uma manta, que inutilmente tentava esconder o menino da chuva. Situação parecida, quando ao leitor é apresentada a cor dos olhos de Maria Adelaide: “minha neta, [...] gosto de vê-la, tem um lenço na cabeça e um casaquinho de malha, a saia está molhada, não a defendeu o guarda-chuva.” (LC, p. 346).

É percebido ainda um paradoxo como poder de alongamento do tempo, pois embora a narrativa, esteja a descrever o leito de morte do personagem, ou seja, a finitude e brevidade da vida, o devaneio do repouso da terra João, lhe permite mais tempo para ver as coisas, pensar as emoções e

sentir as pessoas, como em nenhum outro momento da trajetória do personagem na narrativa.

Ele pôde aprofundar-se no interior das coisas, ver o invisível, apalpar o grão das substâncias. Vai ao *fundo* das coisas, como se aí deve se encontrar, numa imagem final, o repouso de imaginar: “Todas as grandes forças humanas, mesmo quando se manifestam exteriormente, são imaginadas em uma intimidade” (BACHELARD, 2019, p.2). A terra João e os devaneios do seu repouso, se prende à imaginação da intimidade da matéria.

Toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. [...] De uma substância ela faz imediatamente um valor. [...] As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um *interesse*. (BACHELARD, 1990 b, p. 3)

Pode-se entender que esse substanciar sintetiza variadas imagens, originadas quase sempre de sensações distantes da realidade do agora, que parece que todo um universo sensível está em potencial *dentro* da matéria imaginada. Mesmo João tendo consciência que aquele era o dia de sua morte, “ninguém adivinha o que está a passar debaixo deste lençol e desta manta, é a morte, deitou-se comigo e não houve quem a visse, julga-se que ela entra pela porta ou pela janela, e afinal estava na minha cama, desde quando.” (LC, p. 347), o repouso íntimo que sentia “fez do mordente mal uma condição necessária da impregnação do bem” (BACHELARD, 2019, p. 33).

Será de admirar então que a matéria nos atraia para as profundezas de sua pequenez, para o interior de sua semente, até o princípio de seus germes? [...] É por se ter tornado um centro de interesse que o centro da matéria entra no reino dos valores (BACHELARD, 2019, p. 2-3).

Pensado em aspectos humanos, o repouso é dominado necessariamente por um estado involutivo. No entanto, a introspecção nem sempre pode permanecer abstrata. Ela assume a feição do recolhimento em si mesmo, de um corpo que se torna matéria para si mesmo, que toca a si mesmo. E as imagens completamente ingênuas e muito reais do interior das coisas, do embutimento das sementes, dá ao ser o direito de sonhar com uma intimidade das substâncias.



foi Maria Adelaide que me pegou na mão, era como se tivéssemos trocado os olhos, que ideia tão sem jeito, mas um homem que está para morrer pode ter todas as ideias, é o seu direito, não vai mais ter dias para fabricar outras ou repetir as antigas (LC, p. 346)

João Mau-Tempo, que sempre esteve no embate com a matéria, e aprendeu ser duro para durar, no devaneio do repouso deseja esquadriñar a substância que lhe moldou e lhe permitiu ser enraizado. Todos que ali estavam no aconchego de sua casa, foram gerados de alguma forma pela ação de suas mãos nas terras do latifúndio. Amigos e parentes, que estiveram ao seu lado no devaneio dinâmico de vencer a matéria, agora fazem parte de um movimento contrário em direção às fontes do repouso.

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem *intensidade* e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre coisas inertes. É sob a sedução desse repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância em sentido oposto aos esforços feitos para definir o ser humano como emergência e dinamismo. (BACHELARD, 2019, p.4)

A matéria provoca e, após a conquista, vem o desejo do repouso, em contraposição a todo esforço empreendido. Os sonhos, arduamente trabalhados, merecem ser gozados, em um tempo desacelerado, para sentir-se bem. O caráter de João Mau-Tempo foi definido pela substância da terra em dois movimentos tão claramente distinguidos pela psicanálise: a extroversão e a introversão.

Na extroversão, João experimentou sonhos ativos que o impulsionou a interagir com o mundo exterior, ou seja, ele trabalhou, modificou e foi modificado pelo mundo físico ao seu redor. Na introversão, ele voltou para dentro de si, valorizando imagens de privacidade e conforto, que a intimidade proporciona.

E nessa profundidade do ser aconchegado na metáfora da entranha maternal, em contraste com o embate da dureza da matéria que retorcia seu corpo; João, sentindo o poder absorvente da terra, tal qual a lama que ainda criança observou ser sugada, se despede da família e volta ao pó, sua essência.

#### 4. À GUIZA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?

(Bachelard).

O percurso empreendido até aqui, com suas três paragens e seus caminhos abertos para outras tantas, encaminha-se para um fim. Ou melhor, para um novo início. Como José Saramago concluiria, ao término de sua *Viagem a Portugal*, “a viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. (...) É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles.” (SARAMAGO, 1997, p. 387)

As análises, (essencialmente bibliográficas com métodos de pesquisa indutivo e dialético), que se procederam nos capítulos anteriores, revelam analogias entre os dois romances estudados não só ao nível do movimento neorrealista, como da especificidade do ambiente físico e marcas desse ambiente no homem que o povoa. A investigação pretendeu identificar a presença dos elementos primordiais nas obras e entender como a substância deles age sobre a conduta e caráter dos personagens.

Para isso, o trajeto primeiro se alicerçou nas reflexões sobre os conceitos de arte e sobre o processo criativo oriundos das teorias tradicionais de representação (mímesis), até o processo criativo na perspectiva bachelardiana. O caminhar incluiu no itinerário a materialização desse fazer artístico no gênero romance, as discussões sobre o neorrealismo até o percurso da imagem poética.

Reflexões que permitem dizer que o significado do texto literário não está marcado dentro do texto, mas sim no fato de liberar o que está dentro de quem se apropria dele. Cada texto novo constitui seu próprio leitor, definindo a reciprocidade existente entre o significado constituído, dado pelo autor, e sua consciência no processo da leitura.

Pode-se afirmar que o texto literário desperta no leitor uma interpretação a partir de seu próprio repertório. Esse repertório é constituído de experiências de vida comunitária, cultural, pois, toda linguagem é eminentemente social.

Ocorre que a língua é uma das maiores fontes de controle de poder, possuindo um caráter altamente alienante, ou fascista, como afirma Barthes.

A narrativa de ficção, explora situações que se relacionam com a realidade. No entanto, a prática literária mostra-se que, muitas vezes, os ficcionistas concebem eventos que ultrapassam a experiência e as previsibilidades da razão. Mesmo sendo definida como um universo anômalo e como criação de um mundo distante, muitas vezes utópico e desconhecido, transformou-se, de alguma forma, no dia a dia do homem moderno.

Mesmo funcionando, em sua grande maioria, como mero entretenimento, às vezes, transmudam-se e assumem um papel altamente estético, contestador e proponente de mudanças sociais e políticas.

As desventuras humanas, desde o Renascimento, deixaram, artística e filosoficamente, de serem interpretadas como uma imposição do destino, maquinado arditamente pelos deuses, para serem fruto das limitações e misérias inerentes à condição humana.

A tarefa de pensar o homem moderno traduz-se em um dos maiores desafios da filosofia e conseqüentemente da arte. A perda do universo simbólico, a ausência de limite e a busca pelo gozo sem responsabilidade apresentam à filosofia um sujeito defasado em seu desenvolvimento e abandonado à satisfação de suas vontades.

Perdido em meio às rápidas transformações da sociedade, o indivíduo encontra-se destituído dos referenciais que caracterizam sua condição de sujeito, sendo levado a substituí-los por mecanismos que criam uma pseudoidentidade<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Mesmo não sendo linha de discussão das análises feitas nos romances, se faz importante citar o pensamento do sociólogo jamaicano Stuart Hall sobre as questões ligadas às identidades individuais e coletivas do presente tempo. Para desenvolver sua teoria Stuart Hall estabelece três concepções de sujeito: a) sujeito do Iluminismo – seria aquele que sua identidade era totalmente centrada e unificada, sua emergência encontrava-se no seu nascimento e, por conseguinte, o acompanhava até sua morte (HALL, 2014, p. 10); b) sujeito sociológico – seria aquele que sua identidade estava baseada na sua “interação entre o “eu” e “a sociedade”, não obstante, apesar de ser uma identidade “costurada” o sujeito ainda tinha domínio sobre ela (HALL, 2014, p. 11); c) sujeito da modernidade tardia é aquele que não possui apenas uma única ou permanente identidade, mas várias, das quais algumas são contraditórias e outras não são resolvidas. Esse sujeito celebra a identidade “móvel”, pois o indivíduo “assume identidades diferentes em diferentes momentos”, esse deslocamento constante torna a identidade plenamente unificada, segura e coerente como uma fantasia, não mais possível de ser atingida ou alcançada nos dias atuais (HALL, 2014, p. 12).

A dificuldade reside, portanto, em definir quem é o sujeito e como ele reage ao mundo moderno que o cerca, ou para quais caminhos os ditames da modernidade o conduzem. Pois a mesma lei que age como garantia da satisfação ilimitada das necessidades, funciona como instrumento de força, cujo conteúdo se mantém inacessível ao sujeito.

O romance, como discutido na introdução desta tese, não é um ente imaginário, criado unicamente para entretenimento, mas a exposição consciente e instigante de um conteúdo que se liga, ideológica e instrumentalmente, a um período histórico e a uma organização social, e desse modo, acompanha a turbulência desse ser fragmentado.

Assim concebido, pode-se ver na obra literária um documento relativo a um período histórico, ou um elemento social como explicação da solução estética, enfim pensar numa dialética entre dois pontos de vista, onde o elemento social determina as escolhas estéticas, mas onde também o estudo da obra e das suas características estruturais permite melhor compreender a situação de uma sociedade.

Verifica-se assim, que a interação entre estrutura e conteúdo de um romance é uma cominação das realidades estética e social, variando a arquitetura da obra artística conforme a profundidade ou a superficialidade da carga ideológica ou filosófica que se queira imprimir a narrativa.

A literatura é uma das formas de se dizer tudo: um material no qual se objetivam ideias, sentimentos, denúncias etc., cuja leitura permitem revisar criticamente a história. Por consequência dessas características aludidas acima, sendo as obras: *os Flagelados do Vento Leste* e *Levantado do Chão*, textos escritos por autores que entendem a literatura engajada no processo cultural, político e social, é natural que estejam permeados de denúncias e que espelhem as realidades objetivas de seus tempos, veiculando um pensamento simultaneamente singular e coletivo.

Cada texto e cada autoria cria a ambiência narrativa à sua maneira: pelo viés do pertencimento, da nação, da sobrevivência, dentre outros. Em vista disso, a partir dos protagonistas: Leandro e José da Cruz, que imprimem os flagelos dos Caboverdiano, e Domingos Mau -Tempo e João Mau-Tempo, que diz dos trabalhadores do Alentejo, buscou-se identificar de forma sucinta na

estrutura de textos neorrealistas, a relação desses personagens com os quatro elementos naturais, a saber: fogo, ar, água e terra.

Ou seja, compreendeu-se os romances neorrealistas a partir das imagens que eles revelam. Ressalta, no entanto, que este estudo se absteve dos cânones das poéticas tradicionais. Assim, os capítulos dois e três desta tese evidenciaram a imaginação material dos elementos primordiais como essência das condutas dos protagonistas, abalizados na teoria do imaginário de Bachelard. E nesse arcabouço, imagem e devaneio são duas palavras importantes para a compreensão das reflexões bachelardiana.

A realidade da força psíquica dos elementos primordiais se revela nessas produções literárias, emanando imagens que alimentam os traços mais íntimos do ser, seja em que tempo ou em que espaço for. Por isso Bachelard fala em “imaginação da matéria”, não é que a matéria “tenha” uma imaginação, mas que ela propicia um substrato fundamental ao sentido imaginante do ser.

Sob esse olhar, a objetividade positivista dos elementos se transmuta em uma subjetividade significativa, altamente abrangente e, profundamente real sob o ponto de vista do devaneio. Portanto, pode-se concluir que a imagem poética, é uma força viva e vivificante proveniente do encontro de uma psique que sonha com uma matéria que nutre e alimenta.

Nesse contexto, diante dos fenômenos sociais, políticos, ambientais e culturais apresentados nos romances em estudo, a interpretação não se pautou em pensar apenas no fenômeno em si, mas no sentido e no significado do olhar em relação ao fenômeno. Ou seja, a percepção deles perpassa por uma dimensão subjetiva e espiritual da imaginação. Como a imaginação molda e constrói será também como entende-se e cria-se a realidade.

A materialização do devaneio não se realiza por uma matéria real, os personagens analisados não é o fogo, a água, o ar ou a terra e nem se pretendeu nessa escrita encontrar na carne dos homens um elemento material predominante. Mas antes, buscou-se a intangibilidade dos quatro elementos, a sutileza do impulso da imaginação material e compreender que o devaneio “não se trata em absoluto de matéria, mas de orientação. Não se trata de raiz substancial, mas de tendências, de exaltação. (BACHELARD, 2008, p. 133)

Para não “solidificar-se”, “cristalizar-se”, a imaginação material abandona a pesada carga de materialidade para se eufemizar em “uma

tendência”, uma diretriz condutora do devaneio poético. Então, os elementos materiais vão representar mais uma função reguladora e organizadora da imagem, do que, propriamente, se constituírem em uma matéria que estrutura o devaneio:

Não estamos em erro, acreditamos, ao caracterizar os quatro elementos como hormônios<sup>20</sup> da imaginação. Eles põem em ação grupo de imagens. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Por eles se efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco regulares ao imaginário. (BACHELARD, 2001, p. 12)

Esvanecer a “materialidade” do elemento material, de modo que, para além de se apresentarem como matéria que atém, concretiza e fixa, os elementos “desmaterializados”, serão “operadores de imagens”. Assim, quando se detém nos patriarcas das famílias Cruz e Mau-Tempo, tem-se a tendência, os operadores de imagem do fogo e da água.

José da Cruz, é vigoroso como o próprio nome significa: “Deus acrescenta”, enfrenta as adversidades com esperança e luta contra ela com força própria, mesmo não sendo esta duradoura. A substância do fogo enquanto chama, envolve e fascina os que estão a sua volta. Qualquer fogo é fascinante porque se faz quando é feito, no entanto, depois de acesa, a chama é consumida. E essa efemeridade consome a si e aos que dependem de seu calor, de sua luz.

Domingos é descansado como o próprio nome significa, ao contrário de José da Cruz, sua boemia não lhe permitiu amigos. A substância inquieta da água lhe arrasta às aventuras errantes de cidade em cidade. Quando a obrigação de marido e de pai lhe força a permanecer por um tempo maior em um mesmo lugar, sua natureza transitória o arrebatava para longe da família. Em Domingos Mau-Tempo é possível entender a imaginação da água como também um tipo de destino: “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.” (BACHELARD, 2018, p.6).

---

<sup>20</sup> A associação “elemento-hormônio” se explica porque um hormônio agindo em baixíssimas doses, portanto, diluído de sua materialidade, mantém, ainda assim, sua potência de ação, desempenhando uma função autorreguladora, que mantém o equilíbrio dinâmico do organismo.

José da Cruz, sendo a imaginação do fogo, desejava e precisava da água (chuva) como aliada para permanência de sua chama (fé, perseverança), e confiava na terra como a que gera vida (a colheita impediria a fome).

Porém, quando a chuva veio a terra não teve o mesmo poder absorvente identificado em *Levantado do Chão*, quando o narrador descreve o filho primogênito de Domingos, ainda quando criança, a observar uma poça de lama sendo sugada pela terra: “Não tarde que as lamas endureçam e voltem ao pó que foram” (LC. P.25). A substância do fogo em José da Cruz, não pode equilibrar os outros dois elementos, porque junto a chuva, veio um terceiro, o vento, a substância do ar.

Domingos, ao contrário de José da Cruz, sendo a substância da água, não queria bem a terra e menosprezava-a, justamente por ser esta a substância da permanência. “Cala te aí, mulher, que eu bem sei o que faço, [...]. eu sou homem de arte, não ando agarrado ao rabo da enxada como teu pai e teus irmãos, aprendi ofício e sou capacitado.” (LC, p.29).

A conduta de Domingos Mau-Tempo em não apreciar a estabilidade, permanência da terra, dificultou o convívio com seu filho primogênito, pois João é a imaginação material da terra. Murmurava o sapateiro: “Terra maldita, só por grande tristeza o estará dizendo, que de razões particulares não encontraria uma, ou todas são, e então nenhuma terra escapará à sentença, todas malditas, condenadas e condenadoras, [...]. (LC, p.49).

Semelhante situação é percebida em José da Cruz que, por considerar o vento o motivo de todo flagelo, e não compreender a instabilidade, a fugacidade desse elemento, expulsa de sua casa o filho primogênito que é a imaginação material do ar. O próprio narrador, quando está a contar sobre José da Cruz, descreve os movimentos das nuvens, substâncias aéreas, como uma agitação tenebrosa. Na noite em que veio os primeiros pingos da chuva:

As nuvens envolveram as montanhas, rolaram de escantilhão, pelas vertentes, como fumos de lavas invisíveis, quais monstros selvagens desencadeados, chocavam se umas contra as outras, rasgando-se nas arestas das serranias, comprimindo se furiosamente como se o céu fosse pequeno para lá caberem todas. Os uivos do vento eram a sua voz. (FVL, p. 24

Para Leandro, as nuvens eram o único espetáculo digno de ser assistido. “Dava-lhe gosto deitar-se para trás, e vê-las planar na amplidão azul.” (FVL, p.94). É nítido os contrários de concepção desse elemento para pai e filho. Veja-se como o narrador descreve as nuvens quando a narrativa está a falar de Leandro:

As nuvens fugiam à desgarrada no céu pintado de anil; prendiam-se um instante às agulhas dos penhascos mais elevados, deixavam-se rasgar sem se deterem mais que uns escassos segundos; e então, libertas, [...] impelidas pelo vento que assobiava nas arestas das montanhas, transpunham os córregos secos, galgavam os montes cor de tijolo[...] descansavam uns minutos antes de se lançarem na grande aventura por sobre o largo mar. [...] o que Leandro amava de verdade eram as nuvens[...]. (FVL, p. 94-95)

Pode se pensar em uma troca de proles, se Leandro fosse filho de Domingos Mau-Tempo, a natureza inquieta da água encontraria companhia no devaneio do movimento sem responsabilidades. Ao contrário, José da Cruz que desejava fincar os pés para sempre “onde assentara os frechais do seu teto e armara as três pedras do fogareiro” (FVL, p.105), teria como segurança a permanência de João. “Quando João Mau-Tempo finca a enxada na terra, esquece a mágoa de ali viver, **preso àquele chão**, tão longe de Lisboa” (LC, p.63) (grifo nosso).

As esposas dos patriarcas, também sofriam devido a substância dos elementos que orientavam as condutas de seus esposos. Sara da Conceição, nome que significa dama concebida, mulher de família nobre, é esposa de Domingos Mau-Tempo, e ao contrário do significado do nome, é mulher agredida pelo marido e que tem família de nome dúbio. Suplicava ao marido que deixasse as andanças e a vida inquieta, que fincasse o pé em um lugar.

Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante com essas crianças pequenas, é uma aflição, Cala-te aí, mulher, que eu bem sei o faço[...] Não digo que não, homem, não digo que não, sapateiro eras quando casei contigo e assim te quis, mas quem dera que tivéssemos paz e se acabasse este desassossego. (LC, p.29)

Ao contrário, Zepa apelido de Josefa, nome que tem significado igual ao do esposo José da Cruz, mas que ironicamente ao se casar com ele, deixa de ser a mulher vigorosa, a luz que embriagava e passa a ser frágil e opaca.



A mulher de José da Cruz, Joséfa, conhecida por Zepa, era de compleição delicada. Fora uma rapariga engraçada no tempo em que vivia com os pais no Cidrão. Quem a viu quem a vê agora! — comentavam os homens e as mulheres do seu tempo. Já soube ler e escrever, fazer rendas, coser roupinhas e cantar. Não era mulher para carregos pesados. (FVL, p. 35)

Zepa implorava instantaneamente ao esposo que colocasse a casa às costas e fosse para onde houvesse uma nova esperança: “Zepa abriu guisa: \_\_Ó Isé vamos embora, ó Isé vamos embora. Compadre diga a Isé para irmos embora. Temos estado a comer raízes de mato. Meninos tão fraquinhos. Tenho medo de ficar aqui. (FVL, p.117).

Bachelard refere-se ao fogo como um elemento capaz de explicar tanto a mudança rápida quanto a permanência; o bem e o mal, aceitando contradições e criando valores. “O fogo sugere o desejo de mudança, de forçar o correr do tempo, de chegar imediatamente ao termo da vida, à outra vida. [...]. O ser fascinado escuta o apelo do braseiro. Para ele, a destruição é, mais do que uma mudança é uma renovação” (BACHELARD, 2008, p.22).

Essa imaginação permitiu ao devaneio da pesquisadora, imagens desse elemento primordial como substância da conduta e caráter de José da Cruz, que na narrativa vive e manifesta o bem e o mau desse elemento. Compreendeu-se ainda que o imaginário relacionado ao fogo implica processos dolorosos.

Quanto a água, o filósofo afirma ser um elemento transitório, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente. “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2002, p. 7), substância material presente na conduta e caráter de Domingos Mau-Tempo.

O poder absorvente da terra ameaça a substância aquática. Na ribeira próxima onde Domingos, após perder a família, deitou-se à sombra de uma Oliveira, sobre a estabilidade da terra, chão que lhe acolheu como um abraço, e esteve a “meditar”, encontrar a paz; “Domingos Mau-Tempo deita-se numa sombra rala, e olha o céu sem saber o que olha. Tem os olhos escuros, fundos como **minas**” LC, p. 49) (grifo nosso), os olhos de Domingos via o escuro e a

profundeza. Percebe-se nesta descrição uma referência a terra enquanto repouso, que segundo Bachelard é comparada a gruta, ao útero, ao dentro.

E próximo ao lugar em que se encontrava o patriarca Mau-Tempo, João junto a outros de sua idade tomavam banho na ribeira embaixo da ponte Cava. E João sobre a água, “de costas fitava o céu e tudo nos seus olhos era céu e água” (LC, p. 47). Diferente dos olhos do pai, os seus olhos viam o clarão e as alturas.

A terra João sobre a água (substância de seu pai Domingos), divisava tudo em seus olhos, e compreendeu que era tempo de emergir. A água Domingos, por sua vez, sobre a terra (substância de seu filho primogênito João), não vislumbrava nada, apenas estava ali, sucumbindo, sendo sugado, absorvido, imergido na Terra.

É notório também a influência das substâncias dos elementos naturais forjando o caráter e conduta da segunda geração das famílias Cruz e Mau-Tempo. Leandro nome que significa leão, predador, influenciado pela substância material do ar, vive nas fendas das montanhas junto ao seu único amigo o cão Picaroto, nome que significa o ponto mais alto de um monte.

Os dois possuem atitudes dinâmicas, leves, se equilibram entre os vales e sabem ser invisíveis, quando atacam suas presas. A substância do caráter de Leandro traz a liberdade ofensiva, “habitado a nada receber, portanto a tudo tomar. [...]. O ar é a verdadeira pátria do predador.” (BACHELARD, 2021, p. 137)

A meio da gruta, numa concavidade aberta a picareta [...] construía uma pequena lareira com trempe de pedra onde ardia, quase sempre, um troço de purgueira escondido na cinza. Nada lhe faltava de essencial para se governar. A relação dos haveres existentes no refúgio longínquo do sinistro Robinson Crusóé<sup>21</sup> do Campo Grande revelava tato doméstico inegável. Enquanto a vida corria torto para os outros, e a seca assolava a ilha de ponta a ponta, enquanto os lares se desmantelavam e poucos povoados escapavam aos efeitos da miséria que grassava como uma epidemia, Leandro vivia na calma do seu governo e do seu “trabalho”, gozava, sem remorsos nem

---

<sup>21</sup> *Robinson Crusóé* é um romance escrito pelo autor inglês Daniel Defoe e publicado originalmente em 1719, sendo primeiramente publicado na forma de folhetins no jornal “The Daily Post” no Reino Unido. Robinson Crusóé: Protagonista da obra, é um jovem inglês faminto por aventuras, que acaba naufragando em uma ilha deserta e sobrevivendo sozinho por muitos anos lá. Acaba encontrando-se com algumas pessoas, inclusive o indígena Sexta-feira, a quem escraviza.

inquietações, duma prosperidade que nunca sonhará nos anos de fartura e bem-estar geral. (FVL, p. 153)

Por ser sua substância aérea, e ser desse elemento a prática da rapinagem, Leandro não se sente arrependido e nem tem remorso de suas ações. Aproveita sua destreza para roubar dos flagelados o pouco que têm. “Cada um dava de si na sua hora. Era na carestia que o destino mostrava a força de ânimo e a conduta moral que os guiava. Depressa os homens exibiam a sua verdadeira natureza, [...]” (FVL, p.13).

Ao contrário de Leandro, João Mau-Tempo, que possui a substância do elemento terra, e que o nome significa agraciado por Deus, era zeloso com o próximo, sofria a dor dos companheiros e tinha prazer em viver ao lado da família. Bachelard dedica duas vertentes a imaginação material do elemento terra. Uma diz da ação, da vontade enquanto embate com a matéria dura, e outra fala do repouso enquanto intimidade, enquanto imagem de introversão.

A substância telúrica em João é manifesta nas duas vertentes. A primeira molda-o no trabalho, na ação com a terra e nos enfrentamentos contra os mandos dos senhores latifundiários. O filho de Domingos se sentia realizado no trabalho, e com o título de bom trabalhador. Suas forças eram renovadas a cada vez que recebia de volta a força empenhada, com a enxada, contra a terra.

No trabalho, o homem satisfaz uma potência de criação que se multiplica por numerosas metáforas. Quando uma matéria sempre nova em sua resistência impede-o de tornar-se maquinal, o trabalho de nossas mãos restitui a osso corpo, as nossas energias, as nossas expressões, às próprias palavras de nossa linguagem, forças originais. Através do trabalho da matéria, nosso caráter adere de novo a nosso temperamento.” (BACHELARD, 2019, p. 24)

A segunda vertente da imaginação material da terra que molda a conduta de João, não diz da ação contra a terra, da força despendida contra a matéria, que lhe devolve a força num processo de ação reação, moldando-o com a resistência.

A imaginação do repouso se volta não para o “contra”, mas para a proposta de estar incluso, “dentro”, o devaneio é de olhar o íntimo, estar aconchegado, estar em refúgio e protegido ao lado dos seus. Assim foi nos últimos dias de vida de João Mau-Tempo, a serenidade do repouso é descrita

pelo narrador: “ainda chove, só nos romances o céu se abre em ocasiões assim, é uma luz branca que entra, e de repente João Mau-Tempo deixa de vê-la, nem ele soube como aquilo foi.” (LC, p. 348)

As esposas dos protagonistas da segunda geração das famílias Cruz e Mau-Tempo, não sofreram os reflexos da substância material de seus esposos. Ao contrário de Zepa, Libânia, nome que significa cheirosa, o oposto de quando foi encontrada por Leandro, sobreviveu a fome e as intempéries da lestada, justamente por estar sob a proteção do que tinha a imaginação aérea como substância. Ela encoraja o jovem a continuar salteando os viajantes.

Faustina, nora de Sara da Conceição, foi agraciada por João Mau-Tempo quando a roubou da casa de seus pais. A jovem acreditava na honestidade e na segurança da força de trabalho do filho de Domingos, para lhe prover o que fosse preciso. Faustina esteve lado a lado de João, na dureza e no aconchego da substância material que moldara seu caráter e conduta.

Ainda sobre um paralelo entre as obras, possível de análise e discussão, tem-se as mortes dos patriarcas das famílias Cruz e Mau-Tempo. José da Cruz morre abraçado a um pé de tamarindo, árvore que simboliza a permanência. Domingos Mau-Tempo morre pendurado a uma Oliveira, árvore que simboliza a paz.

Foi um ramo de Oliveira que a pomba trouxe a Noé como sinal de que a tormenta das águas tinha passado. Chevalier e Gheerbrant (2020) diz ainda que a Cruz de Cristo, segundo uma velha lenda, era feita de Oliveira e Cedro.

Tem-se então, o elemento água simbolizado em Domingos Mau-Tempo, entendido também como a Cruz, o peso carregado por José da Cruz, pois foi a falta de água que desencadeou toda a tragédia naquele que tinha a substância do fogo.

Domingos com a natureza aquática, água que esteve sempre a escorrer na horizontal, morre verticalmente. José com a natureza ígnea, fogo que sempre esteve ereto, verticalmente, tomba junto a árvore que simbolizava esteio.

As esposas dos patriarcas também tiveram mortes mediadas pelas mesmas circunstâncias, Zepa esposa de José da Cruz, alucinada devido à fome, com traços da loucura corre em busca de fósforo, para acender o lume e

cozer batatas para dar aos filhos, e nesse ímpeto precipita se por um despenhadeiro.

Sara da Conceição, após a morte do marido, andava pelas ruas, durante as noites, conversando sozinha, e os vizinhos diziam que ela estava amalucada a falar do marido como se estivesse vivo. E o narrador, quando anuncia a sua morte diz que veio “a morrer como um pavio a que se acabou o azeite. (LC, p.113)”. Zepa em busca do fósforo sucumbe-se, Sara sendo o próprio pavio, apaga-se.

Tanto João Mau-Tempo como Leandro morrem no aconchego de seu lar, cada um reverenciando a substância que os guiaram. João ao lado das pessoas que amava, Leandro no alto da montanha ao lado de Picaroto.

Chegando ao final deste estudo, percebe-se, ao longo da presente tese, que as obras analisadas de Jose Saramago e Manuel Lopes, transformam as imagens poéticas em várias outras possibilidades. O que desperta no leitor, em alguns momentos, hesitação, seduzindo-o para uma segunda leitura.

Fazer uma espécie de arte da interpretação, eis a tarefa de um e de outro, na medida em que mergulham no universo poético e se deparam com preciosos arranjos de palavras, traduções de modos de ver a relação estabelecida entre homem e mundo; entre o ser falante e o que é objeto de seu discurso.

Nada é dito dentro de complexas malhas conceituais, como é próprio dos sistemas filosóficos, nem é calculável numa metodologia de pesquisa, como é o caso das habitações científicas.

O devaneio distancia-se dos esquematismos e das metodologias, e busca na simplicidade da imagem poética sempre nova, um valor de intersubjetividade, ou seja, quando considerada na “transmissão de uma alma para outra, vê-se que uma imagem poética escapa as pesquisas de causalidade. E assim, o poeta põem a liberdade do próprio corpo da linguagem.” (BACHELARD, 1988, p. 187).

A contemplação da grandeza determina uma atitude especial, um estado de alma particular, e a abstração põe o sonhador fora do mundo que lhe é próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. Assim foi o devaneio da pesquisadora.

## 5. REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamin. **Literatura, História e Política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ABDALA JR, Benjamin. **A Escrita Neo-Realista**. São Paulo: Ática, 1981.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBORNOZ, Susane. **Ética e Utopia**: ensaio sobre Ernst Bloch. Porto Alegre: 3. ed. - Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2021.

ALFAMA, Jorge. **Os flagelados do vento leste**. In VEIGA, Manuel. Cabo Verde - insularidade e literatura. Paris: Karthala, 1998.

ALVES, Roberta Maria Ferreira. **A literatura de Cabo Verde**. Literafro, 2021. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana>> .

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. 6a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAPTISTA, Maria Luisa. **Vertentes da Insularidade na Novelística de Manuel Lopes**. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2007. ISBN: 978-972-99727-1-3. Disponível em < <http://www.africanos.eu>> .

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fonte, 1988.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fonte, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fonte, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fonte, 2019a.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fonte, 2019b.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. [Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz]. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009

BASTARZIN, Vera. **Mito e Poética**: Um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006

BAVCAR, Evgen. **O ponto zero da fotografia**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

BERGAMO, Edvaldo A. A “nova descoberta do Brasil”: a recepção crítica da obra de Jorge Amado na imprensa neorrealista portuguesa. In: **100 anos de Jorge Amado**. O escritor, Portugal e o Neorrealismo. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28697/1/100%20anos%20de%20Jorge%20Amado.pdf>

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Disponível em: <https://www.artepensamento.com.br/item/fenomenologia-do-olhar/> . Acesso em: 20 dez. 2020.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** — lembranças de velhos. São Paulo: Queros, 1979

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 2006.

BULCÃO, Marly. **Bachelard**: a noção de imaginação. Revista Reflexão, jan./dez., 2003. Disponível em <<https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/download/3208/2118>>.

BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CAMARGO, Patrícia. **Os flagelados do vento leste, de Manuel Lopes, um ícone da Literatura Caboverdiana**. Revista África e Africanidades. Ano I, n. 2.

ago. 2008. Disponível em: <  
<http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/>>.

CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a Formação do Homem**. In: Conferência pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC, São Paulo, julho de 1972. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5745254/mod\\_resource/content/1/CANDIDO%2C%20Antonio. A%20literatura%20e%20a%20forma%20do%20homem](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5745254/mod_resource/content/1/CANDIDO%2C%20Antonio.%20A%20literatura%20e%20a%20forma%20do%20homem).

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. (p.169-191)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

CASEMIRO, Fábio Martinelli. Por uma história do telurismo na literatura brasileira. In: **A cor das Letras**. Feira de Santana: UEFS, v. 21, n. 3, p. 104-126, setembro-dezembro de 2020. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/index>

CERDEIRA, Tereza Cristina. **O Averso do Bordado**: ensaio de literatura. Liboa: Editorial Caminho, 2000.

CERDEIRA, Tereza Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.

CHESNEAUX, Jean. **Modernidade – Mundo**. Rio de Janeiro: Vozes LTDA, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6716439/mod\\_resource/content/1/A%20IMAGINA%20SIMB%20OLICA%20Gilbert-Durand.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6716439/mod_resource/content/1/A%20IMAGINA%20SIMB%20OLICA%20Gilbert-Durand.pdf)

FERREIRA, Manuel - **A aventura moderna do português em África**. "Discursos [Em linha]: estudos de língua e cultura portuguesa". ISSN 0872-0738. Nº 9 (fev. 1995), p. 139-153. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4333>

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987. Disponível em <<https://doceru.com/doc/8xcnvce>>



FREITAS, Alexander. **Água, ar, terra e fogo**: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia>

GARRET, Almeida. **Viagens na minha terra**. [s.l.]: Ediouro, [s.d.]

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. (p. 07 - 28). Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/introducao-aos-problemas-de-uma-sociologia-do-romance-lucien-goldmann.html?>

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde e as pérolas do Atlântico**: literatura como meio de resgate e preservação do patrimônio cultural. Revista Estudos Linguísticos, 2011. (p. 1900 - 1912). Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1307/853>.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde em chão de cultura**. SP: Ateliê Editorial, 2008. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/course/view.php?id=79439#section-2>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOBBSAWM, Eric J. **A era do Capital - 1848-1875**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LATOUCHE, Serge. **A Ocidentalização do mundo**: ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da uniformização planetária. Petrópolis: Vozes, 1994.

LOPES, Manuel. **Os flagelados do vento leste**. São Paulo: Ática, 1985

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopeia burguesa**. Disponível em: <:/Users/andri/OneDrive/Área%20de%20Trabalho/QUALIFICAÇÃO/ROMANCE/György%20Lukács%20-%20O%20romance%20como%20epopeia%20burguesa.pdf>

MAGALHÃES, Hilda Dutra. **Relações de Poder na literatura da Amazônia Legal**. Cuiabá: Ed. UFMT, 2002.

MARIANO, Gabriel. Do funco ao sobrado ou o mundo que o mulato criou. In **Cultura Caboverdiana – Ensaios**. Lisboa: Nova Vega, 1991. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5750135/mod\\_resource/content/1/MARIANO%2C%20Gabriel%20-%20Cultura%20Caboverdiana.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5750135/mod_resource/content/1/MARIANO%2C%20Gabriel%20-%20Cultura%20Caboverdiana.pdf)

MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues. (Orgs). **Trajectórias Culturais e Literárias das Ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Seara Nova, 1973

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Um outro Olhar sobre a História, em Levantado do Chão, de José Saramago**. Miscelânea, Assis, v. 17, p. 11-29, jan.-jun. 2015. ISSN 1984-2899. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br>

REDOL, Antônio Alves. **Gaibéus**. 5ª Ed. Publicação: Europa - América, 1976  
SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Disponível em: <  
[https://www.google.com.br/books/edition/Cultura\\_e\\_imperialismo/](https://www.google.com.br/books/edition/Cultura_e_imperialismo/)>

SANTILLI, Maria Aparecida. **Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em Prosa e Verso [Marcas e Marcos]**. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.  
<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=sxDihLdQC58C&oi=fnd&pg=PA13&dq=related:mczra4nZ2t8J:scholar.google.com/&ots=iZ5>

SARAMAGO, José. **O Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Disponível em:  
<file:///C:/Users/andri/Downloads/Viagem%20a%20Portugal%20-%20Jose%20Saramago.pdf>

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2008. Disponível em: <  
[https://www.academia.edu/10655554/A\\_Imaginacao\\_SARTRE\\_Jean\\_Paul](https://www.academia.edu/10655554/A_Imaginacao_SARTRE_Jean_Paul)>

SEMEDO, M. B. (2004). **O modelo brasileiro e a literatura moderna cabo-verdiana: estudo comparado**. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74846/78416>.

SIRONNEAU, Jean-Pierre. **O mito de Fausto como categoria interpretativa**. [Tradução Luiz Antônio Callegari Coppi]. In: ARAUJO, Alberto; et al. **O mito de Fausto: imaginário & educação**. São Paulo: FEUSP, 2020.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983. Disponível em:

<file:///C:/Users/andri/Downloads/ESPACO E LUGAR A perspectiva da Experien.pdf>

TUTIKIAN, Jane. **Germano Almeida, Tradutor de uma nova realidade**. In *Veredas 7*, Porto Alegre, Associação Internacional de Lusitanistas, 2006. (p. 161-175). Disponível em: [https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34527/1/Veredas7\\_artigo13.pdf?ln=pt-p](https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34527/1/Veredas7_artigo13.pdf?ln=pt-p)

TUTIKIAN, J. **Por uma Pasárgada caboverdeana**. *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 43, n. 4, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/5625>. Acesso em: 14 set. 2023.

VALADARES, Alexandre Arbex. **A doutrina dos elementos entre a Poética e a epistemologia de Gaston Bachelard**. *kriterion*, Belo Horizonte, nº 130, Dez./2014, p. 463-482. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/9TtJPVb7nQ9rH9dqZqQ35Td/?lang=pt>

VEIGA, Manuel. **Cabo Verde - insularidade e literatura**. Paris: Karthala, 1998. Disponível em:

[https://www.academia.edu/39905658/Cabo\\_Verde\\_insularidade\\_e\\_literatura\\_Manuel\\_Veiga\\_org\\_PDF](https://www.academia.edu/39905658/Cabo_Verde_insularidade_e_literatura_Manuel_Veiga_org_PDF)

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África Lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. Disponível em: < <https://docplayer.com.br/2548974-Literatura-e-poder-na-africa-lusofona.html>>.

#### - Dissertações e teses

ARAUJO, Adriana Garcia. **Um Olhar Bakhtiniano sobre as Narrativas Áridas de Vidas Secas, de Graciliano Ramos, e Os Flagelados do Vento Leste, de Manuel Lopes**. 2021. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Mato Grosso.

CONRADO, Iris Selene. **O romance e o romance de José Saramago**. 2011. Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103653>

FELICIO, Vera Lúcia G. **A Imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos**. 1974. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-17102022-121550/pt-br.php>>

FERREIRA, Bruno da Costa. **A subversão ideológica no romance Levantado do Chão**. 2016. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>

FREITAS, Luís Oliveira. **Figuração da paisagem: percepção da geograficidade em Vidas secas e Os flagelados do vento leste**. 2017. Dissertação de Mestrado- Universidade Federal do Maranhão. Disponível em: <https://tedeabc.ufma.br/>

GUIMARÃES, Andressa Fabiana. **O trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago**. 2011. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>

MIRANDA, Débora Rodrigues de. **Levantado do chão: o romance e a crônica em hibridização**. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>

MONTEIRO, Adilson Emanuel Vieira Varela. **A Claridade e a assunção da realidade cabo-verdiana: os *Flagelados Do Vento Leste*, do Claridoso Manuel Lopes, entre a ficção e a realidade do arquipélago**. 2013. Dissertação de Mestrado - Universidade Autónoma de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/338>

PARAENSE, Maria Luzia Carvalho de Barros. **Na raiz, a fome: uma leitura dos romances Vidas secas, de Graciliano Ramos, Os flagelados do vento leste, de Manuel Lopes e Famintos, de Luís Romano**. 2017. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/>

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982. Disponível em: [https://www.academia.edu/49015473/Octavio\\_Paz\\_O\\_Arco\\_e\\_a\\_Lira\\_COMPLETO](https://www.academia.edu/49015473/Octavio_Paz_O_Arco_e_a_Lira_COMPLETO)>.

RIBEIRO, Renildo. **Um itinerário de lutas e buscas: esperança e resistência em vidas secas, de Graciliano Ramos, e os flagelados do vento leste, de Manuel Lopes**. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística; Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Alagoas. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/>

SIMIONI, Ronan. **Sentidos Alegóricos em José Saramago: A Caverna e a aventura da modernidade**. 2014. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/>

VENTUROTTI, Fabiano. **Uma biografia portuguesa em levantado do chão: lugares da metaficção em José Saramago**. 2009. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>