



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

**A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E CULTURAL DO CRIME EM *COIVARA DA
MEMÓRIA***

Auda Ribeiro Silva

São Cristóvão – SE
Fevereiro de 2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

**A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E CULTURAL DO CRIME EM *COIVARA DA
MEMÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Gomes

Auda Ribeiro Silva

São Cristóvão – SE
Fevereiro de 2016

Auda Ribeiro Silva

A construção estética e cultural do crime em *Coivara da memória*

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (Presidente)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva
SEE-DF/UnB

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero
Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

Gratidão, essa é a palavra que traduz o meu sentimento por aqueles que direto ou indiretamente contribuíram para a realização dessa etapa.

Primeiro, quero agradecer imensamente a minha mãe por não medir esforços para que eu pudesse continuar estudando. Aos meus irmãos, cada um à sua maneira, pelo incentivo de sempre. Ao meu pai (*in memória*).

Aos meus professores Iranildo Freire, Arlene Soares e Maria do Socorro Soares, que já no Ensino Médio começaram esse trabalho de estímulo à pesquisa, em especial Socorrinha, que me apresentou a literatura.

A Josalba, minha professora de graduação, grande fomentadora às pesquisas avançadas, talvez a responsável por tudo isso. Ao meu orientador Carlos Magno, pelo privilégio de sua presença durante todo esse tempo. Cada orientação um aprendizado, sem sombras de dúvidas, a pessoa híbrida mais incrível que conheci na academia.

Ao meu companheiro Daniel por ter me aguentado nos momentos de loucura e segurado a barra. E, claro, não poderia deixar de agradecer a todos os super-heróis que entreteram meu filho Bernardo para que essa pesquisa fosse realizada. A ele, pela doçura e compreensão pelos momentos em que faltei.

Enfim, a CAPES pelo apoio financeiro.

Eu não me interesso pela ação, mas pelo que restou dela.
(Roberto Polidori)

RESUMO

Esta dissertação intenta investigar o crime na obra *Coivara da memória*, ou, por assim dizer, analisar como o delito é construído esteticamente e culturalmente nesse romance. Por consequência, objetiva-se compreender qual a identidade do narrador-protagonista, qual o seu lugar, enfim, como se estrutura essa narrativa. A discussão será norteadá a partir do conceito de “mal de arquivo” (Derrida), que seria o desfalecimento da memória através da ambivalência do lembrar e esquecer. Isso porque, o narrador através do processo rememorativo desarquiva e arquiva as coivaras de sua vida e pretende escrever um livro sobre si mesmo na tentativa de expiar a própria culpa. Utilizamos também a noção de terceiro espaço, já que a voz de quem narra é de um sujeito marginalizado. Para tanto, a pesquisa apresenta-se em três capítulos, o primeiro tem como enfoque a recepção da obra de Francisco Dantas e sua fortuna crítica, como também faz uma apresentação do enredo da narrativa na perspectiva do crime, o qual é abordado sob o viés sociológico e enigmático. Esse estudo utiliza como aporte teórico o conceito de crime construído a partir das reflexões de Émile Durkheim (2001), Giddens (1989) e Michael Foucault (1987). O segundo diz respeito ao narrador-protagonista, cujo narrado é feito de acordo com o seu ponto de vista, que ora atua como sujeito, ora atua como objeto de suas memórias, visto ter no tempo uma fronteira pouco nítida entre passado e presente. Por essas e outras razões, esse narrador é fragmentado e contraditório, um sujeito fronteiro. Essas discussões foram conduzidas pelos teóricos Dal Farra (1973), Mieke Bal (1990), Bhabha (2007), Stuart Hall (2000), Bauman (2006). Por fim, no terceiro capítulo enfatizamos o crime como mal de arquivo, observando os aspectos discursivos e as possíveis tocaias do crime e do texto como todo. Para esse debate usamos os conceitos “discurso” de Michel Foucault (1996), e “mal de arquivo” de Jacques Derrida (2001), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: “Coivara da memória”, Crime, Narrador-protagonista, Arquivo e deslocamentos.

ABSTRACT

This paper attempts to investigate the crime in the work of *Coivara da Memória*, or, so to speak, to analyze how the offense is built aesthetically and culturally in this novel. Consequently, the objective is to understand what the identity of the narrator-protagonist, his place, in short, how this narrative is structured. The discussion will be guided by the concept of "archive fever" (*mal de arquivo*) (Derrida), which is the breakdown of memory through the ambivalence of remembering and forgetting. This is because the narrator through the process reminiscent unbinds and archives the *coivaras* of his life and wants to write a book about himself in an attempt to atone for his own fault. We also use the concept of third space, as the voice of the narrator is a subject marginalized. To this end, the research presents itself in three chapters, the first is to focus the reception of the work of Francisco Dantas and his critical fortune, but also makes a presentation of the narrative plot in crime perspective, which is covered under the sociological and enigmatic bias. This study uses as theoretical support the concept of crime built from the reflections of Emile Durkheim (2001), Giddens (1989) and Michel Foucault (1987). The second concerns the narrator-protagonist, whose narrative is done according to his point of view, which now acts as a subject, now acts as the object of his memoirs, as it has in time an unclear boundary between past and present. For these and other reasons, this narrator is fragmented and contradictory, a frontier subject. These discussions were conducted by theorists Dal Farra (1973), Mieke Bal (1990), Bhabha (2007), Stuart Hall (2000), Bauman (2006). Finally, in the third chapter we emphasize the crime as archive fever, observing the discursive aspects and possible ambushes of the crime and the text as whole. For this discussion we use the terms "speech" by Michel Foucault (1996), and "archive fever" by Jacques Derrida (2001), among others.

KEYWORDS: "*Coivara da Memória*", Crime, Narrator-protagonist, Archive and Displacements.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. ENTRE A RECEPÇÃO E O CRIME | 14 |
| 1.1 Dantas, um artesão das palavras... .. | 16 |
| 1.2 O olhar da fortuna crítica | 20 |
| 1.3 Coivara de crimes..... | 23 |
| 1.4 Mistério de um crime | 30 |
| 2. NARRADOR: FRONTEIRA E CRIME | 37 |
| 2.1 Narração e a construção do narrador-personagem..... | 38 |
| 2.2 Narrador-protagonista, um sujeito do terceiro espaço..... | 46 |
| 2.3 Um narrador criminoso ou narrador de um crime? | 55 |
| 3. CONFLITOS E LIGAÇÕES ENTRE ARQUIVOS E CRIME | 61 |
| 3.1 Tocaia e “verdades” | 62 |
| 3.2 O crime como mal de arquivo..... | 70 |
| 3.3 Castigo como manutenção da culpa..... | 82 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 89 |
| REFERÊNCIAS | 94 |

INTRODUÇÃO

A história dos grandes acontecimentos do mundo não é mais do que a história dos seus crimes”.

(Voltaire)

Historicamente “o homicídio é tão velho quanto a fome” (ITAGIBA,1945, p.23). Na Pré-história são vários os relatos arqueológicos de corpos encontrados, através dos ossos era possível perceber a violência sofrida pelos mesmos. Naquela época matar era natural. Na Antiguidade, o homicídio era acordado em seus manuscritos, que ora eram tratados de forma mais severa, ora de forma mais branda. Já na Idade Média havia uma diferença entre o oriente e o ocidente. No oriente, o homicídio era tratado de acordo com a condição social da vítima, enquanto que, no ocidente, a pessoa que praticasse tal delito sofreria a denominada *poena temporales*, ou seja, havia uma pena temporária para os homicidas (OLIVEIRA, 2011).

No Brasil, a história do homicídio pode ser dividida entre três fases: antes da colonização, Brasil colônia e Brasil independente. No período que antecede a colonização, o crime de assassinato entre os indígenas era resolvido a partir de vingança, não necessariamente contra o agressor, mas com qualquer membro de sua família. Já no Brasil colônia, o delito de homicídio era resolvido de acordo com Portugal, seu colonizador, adotando a legislação que vigorava no país luso, sobretudo, as Ordenações Filipinas, isto é, aquele que matasse ou mandasse matar teria como castigo a pena de morte. Enquanto que no Brasil independente há uma evolução no código penal, cuja pena variava de acordo com o delito, não havendo mais pena de morte. Na contemporaneidade, com muitas modificações, ainda vigora o código penal do Brasil independente, no que se refere à pena de morte e à variação da pena (OLIVEIRA, 2011).

Numa perspectiva sociológica do crime, Anthony Giddens (1989), em sua obra *A construção da sociedade*, destaca que os estudos sobre o crime e o desvio se concentram como fenômeno construído socialmente. Com isso rejeitam a ideia de que haja uma conduta própria do desviante. Para ele, “as teorias funcionalistas veem o crime e o desvio como resultado de

tensões estruturais e da ausência de regulação da moral no seio da sociedade” (GIDDENS, 1989, p. 209). De modo igual para os interacionistas o crime não pode ser estudado, sem contudo estudar os seus autores sociais.

Nessa mesma direção, Emile Durkheim (2001) é inovador; na obra *As regras do método sociológico*, ele explica a normalidade e a funcionalidade do crime, classificando-o como ‘fato social’. Segundo Durkheim (2001, p.61), “O crime é, pois, necessário, ele se liga às condições fundamentais de toda ‘vida social’ e, por isso mesmo, tem sua utilidade, porque essas condições de que é solidário são elas próprias, indispensáveis à evolução normal da moral e do direito”. Assim, o crime exerce um papel bastante relevante na evolução da moral, pois além de mostrar várias possibilidades de aberturas às mudanças necessárias, em alguns casos prepara essas mudanças, ou, por assim dizer, onde existe é porque os sentimentos da coletividade estão flexíveis à novas formas, podendo ser ele o responsável pela antecipação da moral que está por vir (DURKHEIM, 2001). Portanto, sendo o crime normal, nenhuma sociedade está isenta dele.

Michel Foucault, em *Vigiar e punir* (1987), aborda o crime na perspectiva do castigo. Para ele, fazer da punição e da repressão das ilegalidades uma função regular, coextensiva à sociedade: não punir menos, mas melhor; mas para punir talvez com mais universalidade e necessidade. De acordo com o filósofo, a sociedade deve inserir com mais veemência o poder de punir. (FOUCAULT, 1987)

Não obstante, a literatura sendo um produto dessa realidade, a abordagem sobre o crime está presente nas diversas obras de todos os tempos, seja por uma representação “entre os deuses e a humanidade ou mesmo entre os próprios seres humanos” (Crimes Pecados e Monstruosidades, 2010).

Dessa maneira, a representação do crime “dramatiza, de forma exemplar, a irrupção do mal na experiência humana. Desde os textos religiosos e mitológicos mais antigos, os crimes indicam uma ruptura na ordem social” (Crimes Pecados Monstruosidades, 2010). Basta recordamos, por exemplo, o homicídio relatado no texto bíblico no livro de Gênesis, crime conhecido se não por todos, mas por grande parte dos cristãos, o assassinato praticado por Caim contra o seu irmão Abel. Ele matou-o por ira, visto que Abel havia agradado ao senhor ao ofertar-lhe dos primogênitos do seu rebanho.

A exemplo desse crime emblemático, encontramos outros tantos na mitologia grega, a começar pela Teogonia de Hesíodo em que o poeta, em seus versos, narra a trajetória dos deuses, inclusive de crimes. Um delito clássico era o que o titã Cronos praticava contra seus filhos recém-nascidos: “engolia-os o grande Cronos tão logo cada um / E o ventre sagrado da mãe descia aos joelhos, / Tramando-o para que outro dos magníficos Uranidas / não tivesse entre os mortais a honra do rei” (HESÍODO, 1995, p. 104). Essa violência era cometida por medo de perder o seu trono para os filhos, assim como aconteceu com o seu pai Urano, que deixou de possuir o trono, perdendo-o para Cronos.

Outra impetuosidade que não poderíamos deixar de mencionar são os crimes cometidos por Medéia na peça de Eurípedes. Ela, cega de ódio, além de já ter matado o seu irmão por amor a Jasão, mata por vingança a princesa, pretendente de Jasão, envenena-a, uma vez que Jasão intentava casar-se com ela. Não contente ainda, e com o intuito de causar toda a dor e sofrimento a Jasão, mata os seus filhos (EURÍPEDES, 1972).

Essa é apenas uma ilustração de que o crime não é novidade na literatura, há muito já eram explorados nos textos literários. No pensamento da era moderna, um dos grandes romances que se destacou nesse período foi *Crime e castigo* do escritor russo Dostoiévski, considerado pela crítica um dos mais bem escritos de toda literatura mundial. Nesse dito romance, a personagem principal Raskóinikov é um estudante que comete um crime de assassinato, ele mata a machadada a velha proprietária do apartamento onde morava. E, a partir de então, a vida de Raskóinikov é marcada por uma angústia psicológica, apesar de ter sido um crime perfeito (DOSTOIÉVSKI, 1998). “Crime e castigo” é um exemplo dentre outras obras em que o crime é retratado na literatura mundial.

Na literatura brasileira várias são as obras em que o crime se faz presente, sobretudo, com e após a estética naturalista. Lemos Brito (1946) em *O crime e os criminosos na literatura Brasileira* (1946) faz uma investigação sobre o crime na mesma, a começar pelo poema de Gonçalves Dias, *O assassino* (1851), cujo delito gira em torno de “um crime infando” (GONÇALVES DIAS, 1851): ainda no romantismo, Franklin Távora em *O cabeleira* (1876) documenta a vida de José Gomes um criminoso perverso que com seu bando devastou Pernambuco. José de Alencar em *Til* (1872) apresenta uma personagem mística, que matava propositalmente negros da fazenda que eram uma espécie de capanga (BRITO, 1946).

Na literatura, como já anunciado, a ênfase maior sobre o crime foi a estética naturalista com Aloísio Azevedo em *O mulato*, *Casa de pensão*, *Memórias de um condenado*, *A condessa Vésper* e outros textos. Ele nos presenteia com personagens conduzidas pelas forças inatas, numa concepção biológica do crime, a exemplo de narrativas como o *Mulato* (1881) com a trama de dona Quitéria e o religioso secular para a execução, por motivos raciais, do genitor de Raimundo (MESSA, 2002).

No Modernismo, em *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos, Luís da Silva, uma personagem de mente perturbada pelo assassinato do colega Julião Tavares, por ter conquistado a sua pretendente. Em 1944 Lúcio Cardoso desnuda a alma humana com a novela *Inácio* na qual o narrador Rogério de Palma se envolve numa situação criminal.

Esses e muitos outros exemplos da literatura brasileira servem para aclarar o quanto a literatura, além de uma representação estética e ficcional, fomenta no imaginário coletivo uma discussão e valorização de assuntos cotidianos. Desse modo, o crime sendo um “fato social”, e, portanto, normal, o escritor, atento a isso, transfere ao texto literário o vigor dos significados, de modo a refletir sobre temas cruciais à vida humana.

Posto que a literatura é um espaço que reflete as leituras do social, o tratamento sobre o crime é presente em vários textos literários, ao longo dos tempos; a exemplo de *Coivara da memória* (1991) de Francisco Dantas, cujo crime se apresenta como cerne da narrativa, pois é a partir do assassinato do coronel Tucão, caracterizado como o mandachuva da cidade Rios-das-paridas, ou da prisão do narrador-protagonista, que outras histórias vem à tona doravante ao processo rememorativo, inclusive a morte de seu pai, que tem relação direta com o suposto homicídio do Coronel.

Nesse sentido, uma das questões que mais chamou a atenção para a feitura desta dissertação foi analisar como o crime se apresenta nessa obra, e, ao mesmo tempo, a falta de análises dessa narrativa voltadas a essa temática. O que é uma tentativa de ampliar o olhar para a obra de Dantas.

Ao longo da apresentação da fortuna crítica de Francisco Dantas, é percebida a recorrência de algumas temáticas, a exemplo da abordagem sobre memória que perpassa vários textos, como também o processo de silenciamento e o ponto do ressurgimento do regionalismo (do romance de 30), ou mesmo do neorrealismo. Desse modo, é mister constatar a importância

literária desse escritor, e obras como a sua sempre oferecem possibilidades de interpretação, sempre abrem leques para novas pesquisas, estudos que não foram ainda executados.

O crime no romance *Coivara da memória*, por exemplo, é um tema pouco estudado, e, como é sabido, o homicídio é o motivo desencadeador dessa narrativa. Assim, nesse viés do delito, a presente dissertação intitulada *A construção estética e cultural do crime em “Coivara da memória”*, tem como objetivo investigar os recursos estéticos que organizam estruturalmente essa narrativa, assim como o homicídio é apresentado no texto e como é entendido culturalmente. Ao analisar o crime nessa obra, trabalhamos com a hipótese do crime não só enquanto crime, mas o crime enquanto jogo da linguagem para iluminar a própria interpretação da obra, uma vez que a ideia de crime expressa no texto é tanto forma quanto conteúdo, ou, por assim dizer, é o elemento estético fundido no cultural para dar forma ao texto.

Dessa maneira, a investigação sobre o crime em *Coivara da memória* parte inicialmente de uma visão mais ampla para aspectos mais específicos, a exemplo da análise do crime como mal de arquivo. Na obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), Derrida faz uma crítica à concepção clássica de arquivo, deslocando para o mal de arquivo que deixa de ter uma visão ontológica que registra um início e data uma história para movimentar-se por uma pulsão arquiviolítica, sendo pois o lugar da memória, mas também do esquecimento (SOLIS, 2014). Nesse viés, o arquivo do assassinato aparece como o mal de arquivo, uma vez que possibilita um universo de rastros, ou como Dirse Solis em seu texto *Tela desconstrucionista* (2014) analisa que o arquivo e mal de arquivo, a partir de Jacques Derrida, é denominado sendo “o cemitério povoado de vidas e memórias. É o lugar do morto-vivo” (SOLIS, 2014, p. 385).

Assim, o arquivo é diretamente possibilitado pela “pulsão de morte, de agressão e destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias. Mas além da finitude como limite, há, dizíamos antes, este movimento in-finito de destruição radical sem o qual não surgiria nenhum desejo nem mal de arquivo” (DERRIDA, 2001, pp. 121-122). Nessa direção, ao longo desta pesquisa utilizamos o termo arquivo, no sentido atribuído por Derrida, tanto no que se refere ao arquivo maldito, quanto no sentido mais aberto e revolucionário do lembrar e esquecer.

Essa e outras discussões são feitas neste trabalho dissertativo que está dividido em três capítulos, esses, subdivididos em três tópicos, com exceção do primeiro que está dividido em

quatro itens. No primeiro deles, “Entre a recepção e o crime”, tem-se uma abordagem da crítica literária sobre a obra de Francisco Dantas, bem como pontua alguns aspectos relevantes de sua vida e de sua fortuna crítica. Em seguida, foi feita uma ambientação da obra, de modo a situar o crime e as personagens de relevo. Logo após, pensando o crime como “fato social” ligado às condições fundamentais em sociedade, fizemos uma discussão sociológica do termo numa relação com o crime retratado na obra. Por fim, analisamos o crime do coronel Tucão, refletindo suas marcas e o mistério que gira em torno dele.

No segundo capítulo, cujo tema é “Narrador: fronteira e crime” foram analisadas características gerais sobre o foco narrativo, visto ser ele o grande responsável pelo conjunto de conhecimento existente no texto. Inicialmente, discutiu-se sobre narrador-personagem, por se tratar de uma narrativa de primeira pessoa, em seguida, foi analisado o narrador-protagonista como sujeito-margem, uma possível personagem do terceiro espaço. Além disso foi debatido sobre a situação criminal desse narrador, examinando a possibilidade do serventuário apenas narrar um crime ou ser um narrador criminoso.

No último capítulo “Conflitos e ligações entre arquivos e crime”, observou-se uma possível correlação existente entre mal de arquivo, tocaias e crimes, uma vez que, sob a nossa perspectiva, a narrativa é construída com base nesse tripé. No primeiro instante, foi verificada a veracidade do discurso do narrador, pois o mesmo é apresentado de forma fragmentada e ambígua, como também, as ciladas apresentadas no texto. Em seguida, debateu-se sobre o crime como mal de arquivo, ou mesmo arquivo maldito, o protagonista ao rememorar ele desarquiva vários arquivos, mas é surpreendido pelas falhas da memória e nesse lembrar e esquecer compõe o arquivo do crime. Ademais, foi examinado o castigo como manutenção da culpa, observando a culpa como parte do ato de narrar.

Por fim, nesta dissertação, não temos o intuito de desvendar o mistério que gira em torno do crime, mas acima de tudo, elucidar como ele se apresenta nessa narrativa tanto no plano estético, quanto no plano cultural.

1 – ENTRE A RECEPÇÃO E O CRIME

Este quadrado de pedras é um retalho íntimo e rumoroso, onde lampadejam réstias e murmúrios, avencas e urtigas. Aqui encafuado, as juntas emperram, as têmeças

pesam e o ânimo se amolenta, de tal modo que a cada semana vou ficando mais bambo das pernas e zozzo da cabeça” (Dantas, 2013, p.15).

Com essas palavras em epígrafe começa o romance *Coivara da memória*, cujo narrador-protagonista se encontra em prisão domiciliar pelo suposto assassinato do coronel Tucão. É sob o viés dessas lembranças que o crime é apresentado em *Coivara da memória*, visto ser ele o desencadeador desse processo rememorativo; ou seja, o crime, ou mesmo a sua prisão, é o que o leva a fazer esse mergulho no seu passado, podendo ser pensado, portanto, como a peça chave dessa narrativa. E ao pensar em crime, tem-se ao longo dos tempos uma evolução conceitual do termo.

Segundo Giddens (1989), uma das primeiras tentativas de explicar o crime foi atribuir a ele um caráter biológico, ou seja, “os indivíduos possuíam traços inatos que seriam a fonte do crime e do desvio” (GIDDENS, 1989, p. 207). Nessa direção, a sociedade em geral entendia o crime de forma restrita, cujo criminoso era compreendido de acordo com as suas características individuais, não existindo uma relação com a sociedade a qual estava inserido. Sociologicamente, o crime passa a ser pensado como funcional e normal, o que seria uma mudança na perspectiva das explicações individualistas para as forças sociais. Dessa forma, a obra de Durkheim enfatiza e compreende a relação entre o crime e a sociedade, ou seja, as ideias desse sociólogo a despeito do crime e o do desvio influenciaram no sentido de transferir esclarecimentos individuais para a sociedade (GIDDENS, 1989). Para ele o crime não tinha um caráter patológico, ele o caracterizava como “fato social”. Nessa natureza, “encarar o crime como uma doença social seria o mesmo que admitir a doença como algo não acidental” (DURKHEIM, 2001, p.61).

Destarte, ele imprime ao crime um caráter de normalidade, visto que o mesmo está diretamente ligado às condições de vida em sociedade. Ainda de acordo com o teórico, “[...] o crime é normal porque seria inteiramente impossível uma sociedade que se mostrasse isenta dele” (DURKHEIM, 2001, p.58). A partir dessa concepção, o crime não é encontrado somente na maioria das sociedades, mas em todas as sociedades, independente dos tipos. Ao colocar isso, o sociólogo afirma que em todos os tempos existiram homens que conduziam para o crime, explicando assim a sua normalidade.

No entanto, ele explica que a punição deve ser do tamanho do delito, e que o crime pode apresentar formas anormais, no caso de atingir taxas exageradas. Dessa forma, a interação é responsável pela sociedade. É por meio dela que a sociedade é formada, reiterada e transformada, bem como é pela ausência de interação contínua entre os indivíduos que a sociedade deixa de existir. Desse modo, para os interacionistas o crime não é uma manifestação individual, ele é, antes de tudo, o resultado de uma construção social, ou seja, um indivíduo reconhecido publicamente como um criminoso, a sociedade se relaciona e interage com as expectativas construídas sobre ele, levando sempre em conta a sua ação criminosa (MIRANDA, 2011).

Utilizaremos esses conceitos para entendermos o crime, aqui nesta pesquisa, como ‘fato social’ e, portanto, normal. Dessa forma, como esta dissertação objetiva investigar o crime na obra de Dantas, é pertinente apresentarmos antes, no primeiro tópico deste capítulo, o escritor Francisco Dantas, bem como a recepção de suas obras pela crítica literária. No segundo tópico, abordaremos o enredo da dita obra, como também, uma análise estética e social do crime. No terceiro momento, ainda numa visão estética, discutiremos as marcas de mistério em torno do crime do qual o narrador-protagonista está sendo julgado.

1.1 – Dantas, um artesão das palavras...

Em outubro de 1941 nasce em Riachão do Dantas/SE o eleito pela crítica como um bom prosador, Francisco José Costa Dantas. Ele viveu a sua infância no engenho dos seus avós; quando adulto continuou a vida simples e modesta do campo, e, até hoje, através de seus bichos e de suas plantas, permanece em contato direto com a natureza.

Dantas, ao longo de sua vida foi bastante ativo, visto já ter desempenhado vários papéis, de menino da bagaceira a diretor de escola. Quanto à vida acadêmica, ingressou tardiamente, aos trinta anos, no curso de Letras na Universidade Federal de Sergipe. No entanto, levava consigo um repertório vasto de leitura, visto já ter lido a obra completa de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa. Esses, sem sombras de dúvidas, o influenciaram na composição de sua escritura.

Em 1981 fez mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba, cuja pesquisa tinha como foco a obra de Osman Lins, intitulada *Anotações à margem de O Fiel e a Pedra*. Com a tese *A mulher no romance de Eça de Queiroz*, em 1990 defende seu doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Foi professor da Universidade Federal de Sergipe, pela qual é aposentado. Em 2000 deu aulas regulares de Literatura Brasileira em Berkeley (Universidade da Califórnia), no mesmo ano recebeu o Prêmio Internacional da União Latina de Literaturas Românicas pelo conjunto de suas obras. Em 1991, publica *Coivara da memória* (Estação Liberdade); em 1993, *Os desvalidos* (Companhia das Letras); em 1997, *Cartilha do silêncio* (Companhia das Letras); em 2004, *Sob o peso das sombras* (Planeta). Em 2005, *Cabo Josino Viloso* (Planeta) e, em 2012 publica pela Objetiva *Caderno de ruminções*, até o momento, essas são as obras que compõem a produção de Francisco Dantas.

Destarte, o reconhecimento desse prosador ultrapassa os limites nacionais e ganha prestígio no meio literário, uma vez que é muito bem recebido pela crítica. Dantas é considerado um dos grandes expoentes da literatura brasileira na contemporaneidade, tem-se em seus romances um domínio vocabular do cotidiano empregado de forma poética, cujo simples fica sofisticado. Ele “tempera a palavra, lardeando-a com os sabores mais (in) significantes da vida comum, é uma palavra que redemoinha os sentidos através das sensações e que nos chega por meio das pessoas-personagens” (SACRAMENTO, 2004, p.33). Esse trabalho artesanal com a palavra justifica afirmar que o seu reconhecimento não está em sua regência em sala de aula, mas, sim, em sua produção literária.

As primeiras acolhidas da crítica literária atribuem como origem à narrativa de Dantas o romance neorrealista de 30, sem, contudo, fazer dessa ligação uma característica que reduza o valor de sua obra. Em relação a dita estética, Candido em *Literatura e sociedade* (2006, p.130) afirma que “a prosa liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neo-naturalismo de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país”. De modo que as temáticas sobre a decadência da aristocracia rural e formação do proletariado; poesia e luta do trabalhador; êxodo rural; cangaço e vida difícil nas cidades em rápida transformação, dos respectivos escritores José Lins do Rego, Amando Fontes, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Américo, Raquel de Queiroz e Érico Veríssimo são recorrentes em suas obras.

Assim como a preponderância dos problemas psicológicos dos personagens – a sua força e a sua fraqueza – são traços marcados com frequência no decênio de 1930 (CANDIDO, 2006).

Essa escrita de afirmação que tem como preceito, ou, por assim dizer, que trata do regionalismo objetiva concretizar uma literatura de identidade tipicamente brasileira e necessariamente nordestina, cujo texto está ligado intrinsecamente ao contexto, pois a “integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” CANDIDO, 2006, p.12). A esse respeito, Francisco Dantas é um exemplo, visto que as marcas de seu texto provêm de suas raízes, do contexto em que se encontra inserido, essa característica sempre é ratificada por ele. De acordo com o escritor:

A literatura tem de se abastecer nas raízes do contexto de formação do próprio escritor. Que só podemos escrever exuberantemente quando nos abandonamos e abrimos os ouvidos às forças inconscientes que nos rodeiam e alimentaram a nossa formação (...) nascem da experiência substancial que só o contato direto possibilita (DANTAS, 2002, p. 390)

Nesse mesmo aspecto, se por um lado, temos em Graciliano Ramos um escritor que tinha em sua escritura uma profunda e visceral ligação ao contexto, por outro, um Guimarães Rosa que deu volta ao mundo e pensou em muitas línguas, no entanto, a sua linha de frente estava em suas raízes, no chão de sua terra (DANTAS 2002). Assim como esses dois escritores, Dantas tira em Sergipe, seio de sua terra, o substrato para a construção de suas narrativas, de modo que as suas experiências como menino de engenho, escrivão de cartório reverberam muito em suas obras, sobretudo em *Coivara da memória*.

Coivara da memória (1991) marca a estreia de Francisco Dantas na literatura, estreia atestada pelo próprio como tardia “estreei aos cinquenta anos por escrúpulos, por um sentimento de dignidade diante da literatura. Só aí me senti em condições de passar à confraria rarefeita dos romancistas” (1995, p.8). Ainda assim, não tinha muita confiança e se achava um presunçoso. Nessa dita narrativa, temáticas como: denúncia social, decadência da família patriarcal, o regional através do povo nordestino reaparecem como no romance de 30. Segundo José Paulo Paes:

Poucas vezes terá visto o romance brasileiro uma estreia tão segura de si quanto a de Francisco J. C. Dantas com *Coivara da memória*. O precedente, ilustre, que logo acode à lembrança é obviamente o de Graciliano Ramos com *Caetés* (1933). Tal como ex-prefeito de Palmeiras dos Índios que se apresentou escritor já feito aos olhos dos seus primeiros leitores, este sergipano professor de Letras que, além de ter cumprido a penitência de duas teses universitárias, só publicara até agora contos e ensaios esparsos, é dono de uma linguagem vigorosa, pessoal, rara de encontrar-se num romance de estreia. [...] *Coivara da memória* é outrossim, como *Caetés*, um romance meio fora de moda. Melhor dizendo: providencialmente fora de moda. O naturalismo à Eça de Queirós do retrato de costumes provincianos em que *Caetés* se esmerava era reconhecivelmente tardio em relação ao tom da nova prosa de ficção inaugurada desde 1930 por o *Quinze* de Raquel de Queiroz, seguido dois anos depois por Menino de engenho de José Lins do Rego, com cuja desafetação tão coloquialmente brasileira contrastava o leve ranço lusitano do Graciliano estreante. (Dantas, 2013, pp. 7-8)

Paes ainda acentua que, ao ressurgirem as temáticas de 30 em seu livro, Francisco Dantas mostra o quanto pode ser um ficcionista instigador com marcas de originalidade, em que mescla a tradição e a invenção e ambas se completam e embelezam o estilo. Assim como Paulo Paes, Bosi no paratexto de *Os desvalidos* enfatiza que a prosa de Dantas “alcança o equilíbrio árduo entre a oralidade da tradição, cujos veios não cessa de perseguir, e uma dicção empenhadamente literária que modula o fraseado clássico até os confins da maneira” (DANTAS, 1993). Para ele Francisco Dantas esculpe a “figura da dignidade humana na matéria do sertanejo nordestino” (DANTAS, 1993). No tocante aos traços regionalistas na obra de Dantas, sobretudo em *Coivara da memória* e *Os desvalidos*, Bosi em *História concisa da literatura* (2002) afirma:

E se o assunto é trabalho de forma expressiva, sirva de fecho a este esboço de roteiro a menção de duas obras que abriram de modo promissor o último decênio do século: *Coivara da memória* e *Os desvalidos* de Francisco J. C. Dantas. Regionalismo ainda? Pergunta que provoca outras, mais pertinentes: teriam, acaso sumido para sempre as práticas simbólicas de comunidades inteiras que viveram no sertão nordestino, só porque uma parte da região entrou no ritmo da indústria e do capitalismo comercial? É lícito subtrair do escritor que nasceu e cresceu em um engenho o direito de recriar o imaginário de sua infância e de seus antepassados, pelo simples fato de ele ser professor de universidade ou digitar seus textos em um computador? (2002, p 437 - 438)

Ao fazer esses questionamentos sobre o aparecimento ou o fim das expressões regionalistas, Bosi insere Dantas na ficção de 70 e 90, uma vez que além dos traços regionais presentes na obra desse prosador, o social é bem demarcado. Segundo Bosi, Dantas dá aos excluídos um lugar de relevo, e essa propensão até então era pouco explorada na ficção,

começou na década de 70, e só então nos anos 80 e 90 que a voz desses anônimos, negros, pobres, loucos, mulheres, aparecem em maior destaque a partir da representação dos tipos sociais que estavam à margem (GLAUCILENE, 2010). Nesse sentido, restringir a narrativa de Dantas apenas ao romance neorrealista de 30 é reduzir o seu valor literário. Prova disso é quando pensamos no processo memorialístico tão ressaltado em *Coivara da memória*, em que Benedito Nunes, no paratexto da obra, não mede esforços ao comparar essa narrativa de Dantas com *Em busca do tempo perdido* de Proust, cujo tempo e a memória é bem demarcada em ambas. De acordo com Nunes:

[...] A busca do tempo perdido, o mergulho para recuperar ‘algumas manchas luminosas’ do passado, faz-se aqui em luta contra ardis do tempo como revivescência de um mundo arcaico, ‘canteiro de ruínas.

A esses ardis do tempo, transformando coisas e pessoas, o narrador ciente, ‘paparicador’ de livros convertido em escritos capaz de traduzir ‘reminiscências em frases escovadas’ numa mimese da escorreita sintaxe dos escribas públicos fiel a por menores, opõe os ardis da forma. O primeiro é o lastro da cor local na linguagem, possibilitando situar as evocações do narrador nos marcos de uma região. O segundo é a quebra do monólogo interior pela evocação dramática dos antepassados, expandida numa sucessão de episódios. (DANTAS, 1991)

Além da comparação, Nunes define a primeira obra de Dantas como uma “escrita de implantação”, visto estar enraizada à terra, ou seja, ao espaço que serviu de apoio ao patriarcalismo. Dessa forma, embora o autor traga elementos da cultura regional, muitos dos aspectos abordados em suas narrativas excedem os limites locais e discutem problemas humanos além fronteiras.

1.2 – O olhar da fortuna crítica

A obra de Dantas abre espaço para várias interpretações, com isso muitas abordagens já foram feitas com base em sua ficção. Nesse sentido faremos uma breve apresentação das pesquisas que são relevantes para o reconhecimento da obra de Francisco Dantas.

A primeira dissertação e de importância para os estudos avançados foi a da pesquisadora Eliana Maria de Freitas Thiossi, intitulada *Nas tramas e trilhas do regionalismo* defendida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1996. Nessa pesquisa Thiossi analisa a problemática do regionalismo e as relações intertextuais. Para tanto, a pesquisadora faz um panorama do regionalismo brasileiro e, conseqüentemente, do romance de 30, como também dos escritores e textos que influenciaram as narrativas de Dantas. Ao pensar nessas influências, Thiossi destaca que a comparação é inevitável entre Francisco Dantas e Lins do Rego e Graciliano Ramos. Enquanto o primeiro se assemelha no tocante ao enredo, visto que ambos falam do ciclo da cana de açúcar, no segundo a semelhança está no estilo, ou seja na composição do narrador, das personagens, do espaço e do tempo. Além disso, a pesquisa analisa também os aspectos de “vozes do romance”, “duração enganosa” e “intertextualidade da memória”.

Outra dissertação que merece destaque é a da pesquisadora Adriana Sacramento defendida no ano de 2004 pela Universidade de Brasília, cujo título *À sombra da barriguda: memória e experiência em Coivara da memória* examina a intercepção da memória e da experiência que perpassa a narrativa, visto que a memória é traduzida em escritura. Seu estudo enfatiza o quanto Dantas projeta a palavra de forma artesanal, em que transcreve para a sua ficção uma espécie do vivido, do experienciado; para ela, Dantas “carrega a pulsação do que vive”. (2004, p. 4). Desse modo, a pesquisadora investiga o discurso rememorativo do narrador, bem como seu processo de escrita.

Numa perspectiva sociológica, Sidiney Menezes Gerônimo apresentou em 2008 pela Universidade Federal de Sergipe sua dissertação de mestrado com o título *“Lavoura de delícias”*: visibilidades de Gênero nos romances de Francisco Dantas, cuja investigação se pauta na compreensão das entrelaçadas relações de gênero presentificadas no seio patriarcal da região nordeste. O estudo é feito à luz das imagens construídas para o feminino e o masculino nas obras do dito escritor. De acordo com o pesquisador, o que o intrigava era “a conduta das personagens femininas de Dantas, ora expressão de uma ordem social dominada pelos homens, ora mulheres que ousavam sonhar além do que lhes oferecia a sociedade patriarcal” (GERÔNIMO, 2008, p. 12). Da mesma forma, para o estudioso, as personagens do sexo masculino descritas nos romances não estavam de acordo com o meio, ou por assim dizer, estavam deslocadas, pois na sociedade de até então só havia espaço para os homens-machos.

Enfim, Gerônimo observa que Dantas “assumiu uma perspectiva que considera as identidades de gênero como produtos de uma construção social” (p, 12).

Na tese de doutorado (2007) *Entre a fé cega e a faca amolada*: representações ficcionais do cangaço, Wagner de Souza analisa o entrecruzamento de fontes históricas e sociológicas presentes nas narrativas ficcionais, dentre elas *Os desvalidos* de Francisco Dantas. O autor dedica seu quarto capítulo à pesquisa da poética pós-moderna representada pelo “mosaico de vozes em que o cangaceiro fala de si e reclama uma série de eventos que não foram registrados sobre ele, tanto na literatura, como nos cordéis, na sociologia e na história” (SOUZA, 2007, p. 16). Nesse sentido, o pesquisador explora as vozes marcadas pela dualidade dos discursos erudito e popular tão evidenciados no dito romance. Com isso o estudo dá vazão ao diálogo da literatura canônica e a oral, destacados na obra de Dantas.

Isabel Cristina da Costa Bezerra Oliveira em sua tese de doutorado (2010), *A dupla poética do silêncio*: uma análise de *Fogo Morto* e *Cartilha do silêncio*, examina as pressões que emergem no seio familiar e social, bem como a decadência e a relação de classe que demarcam os engenhos de formas variadas. A pesquisadora observa nessas obras que o tradicional e moderno se entrecruzam e a temática do silêncio se faz evidente na expansão das ações da trama. Oliveira enfatiza que “o silêncio mencionado nas narrativas revela-se de várias modalidades e características sociais que a modernidade exerce sobre o homem, dentre eles, o silêncio nos percursos das personagens, o silêncio do amor, da morte, da resistência da culpa e da solidão” (OLIVEIRA, 2010, p. 16).

Nesse mesmo ano (2010), Joseane Souza Fonsêca apresenta a dissertação *A personagem feminina subalterna na ficção de Nélide Piñon e Francisco Dantas* pela Universidade Federal de Sergipe, cuja investigação objetiva analisar as personagens femininas dos romances *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñon, e *Cartilha de silêncio* (1997), de Francisco Dantas, numa perspectiva comparatista e sociocultural. A pesquisa tem como foco a análise de gênero, observando os dispositivos de poder no que diz respeito a opressão aos subordinados em vários aspectos, principalmente de classe e de gênero.

Em 2010 Maria Luzia Oliveira Andrade defende pela Universidade Federal de Sergipe a dissertação *A memória na ficção de Francisco Dantas*: cenas da narrativa e do narrador pós-moderno, em que são examinadas as maneiras de narrar a memória e suas implicações,

observando de que maneira a memória é construída e representada, sabendo-se que todo narrado é feito de forma fragmentada. Em sua análise, a estudiosa alude que o prosador se utiliza da ironia para mostrar o quanto a rememoração reflete a tradição, como também, a partir desse processo rememorativo, Dantas faz vir à tona vozes até então excluídas, ou por assim dizer, o poder do discurso das margens aparece de forma intensificada.

Glaucilene Reis Teixeira, no mesmo ano (2010), apresenta pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul sua dissertação intitulada *O desvelar do silêncio em “Coivara da Memória”, de Francisco Dantas*, cujo objetivo é elucidar o processo de silenciamento e o percurso existencial das personagens dessa obra; do mesmo modo, entender que o uso da palavra ou mesmo o silêncio tem ligação direta com a dominação social. Nesse sentido, a pesquisadora em seu estudo analisa “que a palavra de ordem legitimada pela religião materializou-se como força de lei em Rio das Paridas, lei desigual e injusta que oprime os habitantes desprovido de poder financeiro e interdita a posição dos falantes” (TEIXEIRA, 2010, p. 33). Isso significa dizer, de acordo com a pesquisadora, que a origem da cidade é marcada pela dominação, e por se tratar de uma sociedade patriarcal, a voz masculina é hegemônica em detrimento das mulheres e dos despossuídos que protagonizam um sistema de silenciamento e opressão.

Ainda em 2010, num panorama mais histórico e voltado para os estudos culturais, Aldair Smith Menezes defende a dissertação *O cangaço do sertão d’Os desvalidos*, em que investiga o significado do cangaço e do sertão a partir do romance *Os desvalidos* de Francisco Dantas, analisando assim as relações sociais e o seu processo de modernização. O estudo é feito na perspectiva de compreender o sertão e o cangaço nos aspectos: social, político, econômico e climático, e, a partir de então, entender a composição das identidades culturais representadas e destacadas nesse romance.

Feita a apresentação do autor e a apreciação da crítica acerca de sua obra, no próximo item situaremos a obra em análise, a saber, *Coivara da memória*, numa abordagem do crime.

1.3 – Coivara de crimes

Faremos neste tópico uma breve exibição do enredo da obra, para podermos entender de quais crimes estamos falando, de modo a perceber que os mesmos estão diretamente relacionados com os conceitos sociológicos acima abordados, visto que não se trata de uma patologia, mas, sobretudo, de um “fato social”.

*Coivara da memória*¹ é considerada uma das grandes obras do escritor, como mencionado antes. A história que se desenrola no romance, ambientado no município Rio-das-paridas, cidade fictícia, localizada no Centro-Sul de Sergipe, é uma narrativa, em primeira pessoa, cujo protagonista aguarda julgamento em prisão domiciliar por um crime que ninguém sabe com precisão se ele o cometeu. Concomitante a essa narrativa, outras narrativas aparecem a partir do processo rememorativo, a exemplo da história dos avós maternos do escrivão e do engenho Murituba.

Órfão de pai e mãe, o narrador-personagem, que não é identificado na trama, pois o seu nome não aparece, ressignifica a sua existência a partir da memória de um passado marcado por transformações individuais e sociais, sobretudo no tocante à família Costa Lisboa, que representa o início, o auge e o declínio do ciclo da cana-de-açúcar. O protagonista segue a mesma carreira de escrivão do pai, do qual herda o cartório. Sendo criado pelos avós maternos, o narrador-personagem² vive a sua infância no engenho Murituba em Rio-das-paridas, onde guarda muitas recordações, especialmente de sua avó. Essa passagem ilustra bastante as primeiras lições de dureza passada por ela:

Foi essa avó assim à sua maneira submissa e sem arrebiques, algemada no inquieto labutar silencioso, quem me ensinou (em vão?), com o refrão de sua prática rotineira, as primeiras lições de dureza, o jeito descarnado de acetar em linha reta os infortúnios, o modo mais cru de domar o quinhão de dores batendo na desgraça de cara, aparando as cacetadas do lajedo do peito. Não sabia sequer implorar com as chamas dos olhos! Sempre descera aos abismos que lhe couberam sem estugar o passo firme, a mão ensopada de feridas. Nada de coleios nem atenuamentos, nada de melindres ou eufemismos! Com a mesma serenidade imbatível, sempre a vi sobrepor aos assaltos que desencadearam a decadência de meu avô. (CM, p.111)

¹ Nesta dissertação, para citação no corpo do texto, utilizaremos a 4ª edição do romance *Coivara da memória*, publicado em 2013. Como também, usaremos apenas a abreviatura da obra CM, seguido do número das páginas.

² Usaremos no longo do texto os seguintes termos para designar a personagem principal: escrivão, escrivão do cartório, tabelião, serventuário do cartório, narrador-personagem, narrador-protagonista e protagonista.

Esse foi um período significativo para o serventuário do cartório, pois teve a oportunidade de conviver com a sua avó, que, juntamente com a personagem Tia Justina, são a representação feminina em sua vida, uma no plano do passado (no caso da avó) e a outra no plano do presente (no caso de Tia Justina).

Quanto ao avô, sua representação masculina, era responsável por passar “os pequenos conhecimentos cristalizados em hábitos recorrentes que eram exercidos todos os dias no amanho da terra” (CM, p. 190). O afeto dele para com o neto, por ter um jeito durão de ser, era bastante silenciado, uma das maneiras de demonstrar o seu sentimento era estar a todo tempo com ele “de tanto pegadio com o neto, até nos menores quefazeres fora de hora meu avô me queria com a cara metida nas coisas que as suas mãos manejavam” (CM, p.190).

Das lembranças mais marcantes dessa fase de infância, a morte de seu pai, que morreu a mando do coronel Tucão, de ataque inesperado e traiçoeiro, é sem dúvidas a maior. Alimentado dessa lembrança, faz juramentos de vingança à morte de seu pai. Para o escrivão, dito pelo próprio, “o velho Tucão é quem mais me secava o sono e me tomava o tempo, visto que mandara officiar a morte de seu pai” (CM, p.291).

Por conseguinte, é acusado de matar o coronel Tucão, tio e desígnio de vingança do protagonista, que é preso em flagrante. Embora estivesse no local do crime, em nenhum momento da narrativa há uma confirmação dos fatos, ou, por assim dizer, o assassinato do Coronel não é esclarecido. Dessa maneira esse crime se configura o grande mistério da obra.

Preso em um cartório, transformado em casa-cadeia, o escrivão volta ao seu passado e revisita a história de sua família, como também o seu relacionamento amoroso com sua prima Luciana, sobrinha do Coronel, do qual é acusado de cometer o delito de homicídio. A personagem principal está preso duplamente, ou seja, recluso a um passado que é preciso ser lembrado para se reconstituir enquanto sujeito e a deliberação da justiça por conta do suposto assassinato.

Assim, *Coivara da memória* é uma obra instigante e significativa, visto trazer já no título uma carga semântica bastante rica. Segundo Barthes em sua obra *Análise estrutural da narrativa* (2001, p.311), o título “tem função aperitiva: trata-se de pôr o leitor em apetite”, no caso desse romance, o título já é um indicativo do seu conteúdo. De acordo com o dicionário, o termo coivara de origem Tupi Guarani, significa uma “galhada que desce rio abaixo ou que

se prende à margem do rio. Restos de ramos e galhos secos não atingidos pelo fogo” (BORBA, 2011, p.299). Dito de outro modo, esses restos, metaforicamente, referem-se a um passado que ficou na memória do escrivão do cartório. Um passado de ruínas, marcado pela lembrança de muita violência. Primeiro, a violência sofrida pela perda do pai, que fora assassinado de forma covarde. Segundo, a violência de ter crescido como órfão.

Nesse sentido, não podemos pensar o crime na obra *Coivara da memória*, sem contudo, levarmos em conta esses aspectos sociológicos, uma vez que o mesmo é apresentado na narrativa e traz consigo resquícios de um período marcante da história do Brasil, sobretudo na região nordeste. Em que o fortalecimento do modelo republicano, cujo poder estava sob o domínio das oligarquias agrárias, apresentou um fenômeno social e político típico do período, o coronelismo. Fenômeno esse que exprime as características do desenvolvimento social e político do Brasil, pois ele é a junção entre as formas modernas de representação política e uma estrutura fundiária arcaica fundada na grande sociedade rural (CANCIAN, 2005). Portanto, ao analisar o crime nessa obra é imprescindível que percebamos essas nuances sociais, e, conseqüentemente, a interação do criminoso com o contexto social em que está inserido.

E ao examinar o crime, vimos que o mesmo se apresenta em vários formatos, dentre eles o homicídio, que, sem sombra de dúvidas, além de ser uma das mais profundas formas de crime, desperta grande interesse acadêmico. Isso porque o homicídio ou mesmo assassinato é reconhecido em todas as sociedades civilizadas como a mais grave forma de crime, sendo reprimido no mundo inteiro através de códigos e leis penais, e, portanto, punido desde os tempos mais longínquos. Etimologicamente a palavra “homicídio” deriva do latim *Hominis excidim* que formou *homicidium*, termo que traduz morte violenta, assassínio, homicídio (ALVES, 1999). Segundo Houaiss (2009, p. 1031), “homicídio é a destruição, voluntária ou involuntária, da vida de um ser humano; assassínio, assassinato”.

O homicídio na obra aparece como uma ligação de coisas da mesma natureza, ou que tem entre si certas relações, a saber – os dois assassinatos, o do pai do escrivão, a mando de Tucão, considerado o mandachuva da cidade, e o da personagem coronel Tucão, desígnio de vingança do protagonista. Embora não tenha havido nenhuma punição, o primeiro delito, a morte do pai do escrivão, não deixa dúvidas sobre quem o praticou; há trechos na narrativa que

dão embasamento para a confirmação do assassinato. Essa é uma cena em que o serventuário do cartório ao rememorar, tem a certeza sobre o mandante do crime da morte do seu pai:

Há um consenso, entre alguns velhos daqui, de que a morte de meu pai começou ser premeditada quando Tucão percebeu que aquele cabeça-dura não o ajudava em suas falcaturas eleitorais. No penúltimo sábado que precedera a emboscada que o levou, Tucão fora ostensivamente ao Cartório, onde se desentendeu com o serventuário aos gritos por questão de meia dúzia de títulos ilegais, que meu pai se recusara a fazer. Muito ofendido na sua soberba de mandachuva, o valentão esticou a meia légua de braço por cima do balcão, arrebanhou um punhado de títulos da ponta da escrivania, justamente aqueles que meu pai impugnara, e fê-los em tiras finíssimas, bradando, a seguir, que meu pai arredasse o pé de suas searas! (p. 248)

Ao desafiar o mandachuva da cidade, o coronel Tucão, o pai do serventuário do cartório assinara a sua sentença, pois além do atrevimento de furtar uma moça da família Costa Lisboa, visto que eles não aceitaram o casamento entre os dois, fazia a cabeça dos eleitores contra os políticos apadrinhados por Tucão, o chefe político de Rio-das-paridas. Não sendo novidade para a população desse município saber quem foi o mandante do crime, uma vez que o próprio coronel arrotava por todo município castigos e vinganças.

A despeito disso, o pai do protagonista não parava de “atiçar os ânimos, berrar contra a valentia encapuçada, exibir a culpa dos inculpáveis, que nessa questão de tomar a peito a dor dos mordidos e injuriados não tinha como ele para abrir a fala em violências e razões que incriminavam” (CM, p.241). De modo que era comum ele fazer tumulto maldizendo abertamente aos mandões do município, sobretudo depois que a finada sua mulher se fora. Foi em um desses tumultos, que na presença de seu filho, ocorreu o que já era sentenciado:

No termo da estrada enlameada, ao cruzarmos a rua torta da Cadeia, ainda de cabeça medrosa e arrepiada – súbito, aquele estrondo! – entrei na chama do estampido com o clarão de relâmpago! Instintivamente, de coração na ânsia dos pinotes, joguei minha vida em busca de meu pai. Queria o seu amparo! Queria o seu abrigo! Ainda que atinar com o pingo da evidência, envolto no alarme que só alcança aos meninos – vi meu pai se curvar com uma mão na barriga e a outra no porrete de chifre-de-bode, onde vacilante e malseguro, já não podia mais fazer finca-pé. Aí então, fez uma cara desagradada e curvou-se mais e mais. Quando parecia que ia enrolar como um cipó, enrodilhado sobre si mesmo e em muitas voltas, aí então deu de banda e caiu estatelado, de papo para cima. (CM, p.243)

Evidencia-se, então, que a morte do pai do escrivão não foi segredo para ninguém, visto que os indícios ficam abertos em relação ao mandatário do crime. “A princípio, temeroso do mandachuva, o povo maliciava baixinho, um tece-tece nas dobras do sussurro, cochicho disfarçado de pé de orelha, completado com o rabo do olho. Como todo mundo comia na mão do chefão e temia se comprometer” (CM, p. 243), ninguém se atrevia a denunciar, pois temia a sua sorte. Cenas como essas são comuns no interior do nordeste, “onde o culpado só aparece de ouvido em ouvido” (CM, p.243) e os crimes geralmente ficam impunes.

Esse é um crime típico no Brasil, principalmente no norte-nordeste, o chamado crime encomendado, mormente, liderado pelo coronelismo. O referido coronelismo, como dito antes, foi um tipo de poder político próprio dos chefes locais que existiu desde o Império, mas teve o seu auge na República Velha no final do século XIX e início do século XX. Olavo Leonel Ferreira em *História do Brasil*, aborda que “Os coronéis, cujos títulos eram reminiscência dos tempos da Guarda Nacional, eram chefes políticos prestigiados pelo governo. Seu poder às vezes era tão amplo que eles influenciavam as mais altas decisões da administração federal” (FERREIRA, 1995, p.292).

Os ditos coronéis interferiam diretamente nas eleições, obrigando seus subordinados a votarem nos candidatos que eles determinavam, o denominado “voto de cabresto”. Com seus currais eleitorais eles detinham o poder político de determinada região. Eram homens temidos, grandes latifundiários, eles sempre agiam estrategicamente. Nas palavras de Ferreira:

Pouco antes das eleições, os coronéis costumavam visitar seus eleitores, levando-lhes presentes (botins, vestidos de chita) e oferecendo-lhes condução e almoço no dia da eleição. Quando encontravam alguma reação contrária a seus desejos, os coronéis apelavam para violência, obrigando os descontentes a obedecê-los pela força (FERREIRA, 1995, p. 293).

Isso posto, sabemos que o pai do serventuário do cartório, reagia contrário aos desmandos dos coronéis, como recorda o protagonista: “[...] não foi à toa que meu pai morreu em ano de eleições. Consta que os políticos apadrinhados com Tucão, insatisfeito com o desempenho e a intransigência do escrivão eleitoral, que, invés de facilitar a emissão se punha em dificultar as manobras” (CM, p.247). Podemos inferir que esses políticos, e, principalmente, o mandachuva Tucão, descontentes e intrigados com o atrevimento de um simples escrivão em

não colaborar com a vitória dos seus candidatos, através de fraudes eleitorais, agiram com violência. É provável que eles usaram da força e do poder que detinham contra o pai do serventuário do cartório, pois, quando a vontade dos coronéis não era atendida, eles usavam de suas forças.

Se por um lado, o pai do escrivão não cooperava com as falcatruas dos coronéis, pois era um homem justo, um “inditoso membro de Justiça” (CM, p. 249), por outro, ele se envolveu amorosamente com a filha de um coronel, e, para os grandes latifundiários era uma afronta, pois não era permitido que um sujeito desprovido de bens materiais e sem tradição familiar pretendesse se casar com uma de suas filhas. Mas como ele, o pai do escrivão, sempre foi impetuoso, decidiu pedir a mão da filha de um Costa Lisboa:

Esse homem que nunca fora indeciso, nem sabia pacientemente esperar, morreria se aquilo continuasse. Contrariando os amigos com quem se aconselhara, saiu de vida partida contra a mais meridiana evidência! Acerado de audácia, pôs roupa branca de vincos impecáveis, ensopou o rosto com água-de-colônia, e largou-se para a casa de meu avô com a cegueira de quem se atira num precipício pedindo sua filha em casamento. O pai duro e severo, já informado do calete do atrevido, o mediu da cabeça aos pés – desdenhosamente – e empunhou o carão iracundo para trovejar que o rueirinho deveras não se enxergava! Que se fosse, que batesse noutra porta onde houvesse mulher de sua igualha e esquecesse aquela filha sua, decente demais para ele e bem acostumada ao melhor trato. (p. 245-246).

O pai do protagonista agiu com bastante veemência, característica que lhe era própria, não desistindo do casamento: “os dois atravessaram a fronteira do Estado para se casarem em Ribeira do Conde, onde se demoraram alguns meses, temerosos dos parentes dela, adestrados na vingança” (CM, p. 246). Tal foi a audácia desse senhor, dado que foi um duplo atrevimento, na óptica dos coronéis, não colaborar com os desmandos dos detentores do poder e fugir com uma Costa Lisboa e se casar.

Por mais que o coronelismo esteja num estágio decadente, tendo o nosso país uma estrutura agrária ainda forte, o seu vestígio, até então, perpetua em algumas cidadezinhas do norte-nordeste. Igualmente, em *Coivara da memória*, ambientada na cidade fictícia Rio-das-paridas, essa dita decadência é rememorada pelo narrador-personagem, cujo cenário do engenho Murituba representa do início à decadência do ciclo da cana-de-açúcar.

Conseqüentemente, a família Costa Lisboa viveu o apogeu e a derrocada do poder, acima citado. Poder esse, reverberado através da morte do pai do tabelião do cartório.

Portanto, o pai do escrivão com a sua intrepidez não só desafiou os detentores do poder, como também decidiu a sua sorte, de modo que o seu assassinato foi mais um, dentre milhares de homicídios que são executados no interior do país e que ficam impunes. Essa é uma prática que perdurou por muito tempo e até hoje ainda há resquícios, já que o coronelismo “é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras” (LEAL, 1948, p. 2).

Numa aproximação a esse debate dos crimes no ponto seguinte, trataremos do crime em *Coivara da memória* numa perspectiva do mistério em torno do assassinato do coronel Tucão.

1.4 – Mistério de um crime

No contexto literário como é sabido, o mistério é uma ferramenta muito utilizada, a exemplo do romances policiais, góticos e de suspense. Embora *Coivara da memória* não se encaixe em nenhum desses modelos, é possível encontrarmos traços das narrativas de mistério, narrativas essas, cujo desenvolvimento gira em torno de um suspense que quase sempre é centrado em um crime. Segundo Joselma Oliveira Ramos em seu texto *As narrativas de mistério* (2013, p. 118), “o suspense é, na verdade, uma expressão inglesa quase universalmente empregada para se referir a uma mistura de incerteza, de intensa expectativa [...] que são experimentadas à medida que há a iminência de acontecimentos”. Desse modo, o suspense pode também ser entendido como uma forma em que o autor utiliza para suscitar a curiosidade do leitor que aguarda aflito pelo desenlace da trama, tornando-se uma estratégia narrativa (RAMOS 2013).

Sobre mistério, Josalba Fabiana dos Santos em seu artigo *Narrativas monstruosas* (2008, p.61) afirma que “o mistério e o segredo são armas – de defesa e de ataque. Conhecer o que não se deve conhecer pode ser um trunfo ou um perigo. Pode-se inventar um segredo ou um mistério para se controlar alguém”. Em *Coivara da memória* podemos inferir que o mistério

pode ser uma arma vantajosa ou bastante perigosa quando pensada numa perspectiva do narrador, uma vez que ele narra tudo sob o seu viés, de maneira a usar desse conhecimento para tirar vantagens no sentido de nos persuadir a desvendar o mistério, como também, por ser um narrador-personagem pode se trair no sentido de estar envolvido na trama e deixar pistas para a revelação do mistério, o que torna um perigo para o mesmo.

Não expor de forma clara o crime, ou seja, não desvendar o mistério e apresentá-lo de forma imprecisa, fragmentada, é fazer desse enigma um acréscimo à narrativa. Ou, dito de outro modo, o enigma aparece como movimento ambivalente do arquivo entre o lembrar e olvidar ou ainda, são peças do esquecimento, são lacunas, silêncios quase nunca suficientemente preenchidas. Por mais que o protagonista diga que sabe a verdade, algo lhe escapa como prova. (SOLIS, 2014).

Assim, o crime de homicídio contra a personagem coronel Tucão, que ocasionou a prisão do escrivão e que compreendemos ser o cerne da narrativa, aparece como o grande mistério da trama, pois não são encontradas evidências suficiente para quem o cometeu, ainda que o serventuário do cartório deseje vingar a morte do seu pai e tente executá-la. Na obra não existe uma confirmação dos fatos, como é possível percebermos nas palavras do próprio protagonista: “a partir deste esquisito desfecho [...] sem se quer o consolo de saber ao certo se realmente houve alguma mão safada metida nesta morte imponderável, apesar de aparentemente natural” (CM, p. 351).

Vê-se então, que são questionamentos como esse do narrador-personagem que ficam no ar, de modo que não encontramos indícios concretos acerca do assassinato. O que se tem claro são apenas suspeitas, teria o serventuário do cartório matado o coronel para vingar a morte do seu pai? Ou o coronel Tucão teria sido morto pelos seus sobrinhos, no interesse de ficar com a sua herança? Ou ainda, teria o Coronel morto de morte natural, pois ele estava muito doente? Essa falta de evidências talvez intensifique a atmosfera de mistério, de forma que cause na história um estado de inquietude.

De acordo com Ramos (2013, p. 119) “o mistério se impõe em meio a degradação interior dos sujeitos uma vez que há sempre um estado de angústia pairando sobre a história, juntamente com a sensação de que alguma coisa precisa ser dita”. A autora afirma ainda que nesse revelar do que está obscuro “os personagens fogem do desvendamento da ‘verdade’ e o

ponto de vista se fragmenta em meio à subjetividade dele” (RAMOS, 2013, p. 119). Podemos pensar que essa fuga das personagens em esclarecer ou mesmo revelar o enigma é mais um elemento construtivo das narrativas de mistério, suscitando a dúvida na cabeça dos leitores, e, conseqüentemente, a procura incessante de um desvendar do crime, é “como se a verdade precisasse vir à tona” (RAMOS, 2013, p.119). É dentro dessa perspectiva de mistério que esse crime é construído. Não se sabe ao certo quem realmente matou o coronel Tucão. Sabemos que o serventuário do cartório é o grande suspeito, e tinha reais motivos para tê-lo assassinado. A morte de seu pai deixou-lhe muitas marcas, ele só poderia ter vida de fato se realmente colocasse um ponto final nesse assunto; caso não, sua vida só respirava vingança. Embora não falasse abertamente às pessoas, pois a desforra para ele era um sentimento oculto, no momento de bebedeira saía dizendo aos quatro cantos:

[...] Malucando na bebedeira, cheguei a falar de um plano que vinha urdindo para assassinar o matador de meu pai, que já não podia viver mais perseguido pelos olhos deste, que me aparecia nos pesadelos noturnos, se saltando da cara e caminhando no ar. É certo que os pesadelos ainda continuavam, mas o plano desta vingança só existia então no miolo da cachaçada e no meu desejo oculto. (CM, p.338)

E não demorou muito para o mandachuva ser informado do acontecido, e claro, como de costume, o grande coronel Tucão não deixou por menos, encomendando-lhe uma surra. Assim lembrava o escrivão: os capangas “ofegantes, agora batiam descontroladamente, mas com tanta gana que eu sentia os cascos cavando feridas nas minhas ilhargas: a extensão do ódio rasgando fendas...e fendas...!” (CM, p.339). O escrivão, após a surra, saiu às pressas de Rio-das-paridas; diante dessa humilhação o serventuário do cartório precisou encontrar um objetivo de vida para continuar a existir: “foi então que o antigo ódio que eu guardava para Tucão recrudescer e tornou-se um bicho vivo, tangido pelos olhos de meu pai, pelas cicatrizes ainda abertas” (CM, p. 342).

Todavia, enquanto passou um tempo fora de sua cidade natal, arquitetou um plano para assassinar o seu algoz. Para execução do dito plano contratou um comparsa, o jagunço Malaquias, para pôr fim a um sofrimento que já perdurava por muitos anos. Desse modo, fica evidente que o protagonista tinha razões mais que suficientes para matar o Coronel, porém, como veremos, não há no texto nenhuma constatação dos fatos. Nessas duas passagens da

narrativa, temos, mesmo que de forma enigmática, a possível descrição da morte do coronel Tucão:

Meu cúmplice empurra um pouco a porta do quarto, e uma réstia de claridade aponta e sai devagarinho para o corredor, onde me perfilo e me espremo contra a parede, evitando de me queimar no pavio horizontal da luz mortiça que acaba de se espichar sobre os tijolões. O velho dorme como um santo, o parceiro me confirma. E, mantendo a porta entreaberta, me encaminho para a cama de ferro, de cabeceira enorme. Sem me fixar em outros detalhes apagados pelo medo, me concentro na face de bochechas despencadas onde as sombras passeiam, vindas da lamparina de cima do cofre. Instintivamente, chamado por um acento invisível, pressinto que estou trancado. Volto então para a porta que realmente já não está entreaberta, e tento puxá-la com os dedos até abri-la e jogá-la sobre o meu próprio corpo que se encolhe e vacila. Do corredor, o meu parceiro abre o riso safado na réstia de luz e eu estremeço sob o cruza-cruza de mil fantasias insensatas, temendo sobretudo esta testemunha a quem pago para me ajudar.

Volto ao quarto acompanhado dessa nova desconfiança e prego a martelo nas órbitas vazias do Coronel, no beijo molengo da boca murcha. Olho a face pendida de humildade, empelancada demais, e chego a pensar nos vezes que a castigaram. É certo que estou quase nas trevas e me encaminho pelo medo, mas esta cor esverdeada de azeitona é de coisa morta. Chego a sentir o bafo enjoativo de carneiro podre, o furtum adocicado e nauseabundo, o festo de carniça. E minha vida inteira pendurada nas tripas dessa nojeira! [...] Se não ouço o diabo deste chiado gastureto, eu diria que o odiento está morto (CM, p. 349-350).

Volto decidido a terminar tudo de vez, para enfim me desgrudar desta inhaca de defunto cru azeitado de fedentina. Estendo as mãos, que se espicham e recuam crispadas como se tivessem vida própria. Escancaro os dedos que tremem de repugnância, pericio a garganta molenga, tomando a medida exata. Concentro todas as energias para dominar as reações de apavorado. E já não escuto nenhum vestígio de vida. Olho a cova dos olhos e só enxergo dois buracos desabitados. Prendo a respiração e cerro as pupilas com medo de recuar, os dois polegares se afundam no pescoço de lama podre e se imobilizam lá no fundo. Tenho a sensação estúpida de que as pelancas do gogó aderem às minhas mãos com farrapos de papel encharcados de urina gelada, e se liquefazem num catarro esverdeado que me vai repugnando mais e mais... é o Coronel que se desmancha na minha mão (CM, p.350).

O primeiro excerto começa com “meu cúmplice”; lembremos que o protagonista pagou um parceiro para coparticipar do crime contra o coronel Tucão, e a informação que nos é dada no texto é que ele é pouco confiável. Lembremos também que o comparsa é o primeiro a entrar no quarto, abrir a porta e verificar se o Coronel está acordado. Em seguida, o escritor entra e percebe que ele está dormindo e parte para executar o planejado; qual o grande susto, quando ele percebe algumas características de morto no corpo do Coronel, a exemplo do “beijo molengo da boca murcha” e a “face pendida de humildade”.

Na segunda referência do texto, mesmo o protagonista tendo dúvida sobre o estado vital de Tucão, ele entra no quarto disposto a acabar de uma vez por todas com o que lhe aflige há muito tempo. A partir de então, cresce a dúvida na cabeça do escrivão: “talvez o chiado que escutei ao pé do velho fosse apenas um movimento inconsciente de reconstituir sua vida embolorada para cumprir o pacto do meu pai” (CM, p.351). Então, há um ponto de tensão nessa morte, uma série de dúvidas, uma incógnita que paira sobre esse suposto crime, confirmada a partir dos fragmentos acima. O fato é que o serventuário foi preso em flagrante e o “jagunço Malaquias, a testemunha maior, emigrou para a divisa de Minas com Bahia, onde permanece bem estabelecido com o saldo que lhe pagaram os sobrinhos do coronel. Se assim é, tudo indica que caí numa arapuca, lesado pelos desapiedados que abreviaram a vida do tio” (CM, p.351).

Segundo Michel Foucault em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1987), “como uma verdade matemática, a verdade do crime só poderá ser admitida uma vez inteiramente comprovada” (FOUCAULT, 1987, p.117). Por falta de comprovação o escrivão aguarda julgamento em regime domiciliar, cuja descrição é mais que um relato do ambiente do cartório, mas, acima de tudo, uma espécie de definição dos sentimentos, da agonia que é ficar nesse lugar, numa condição de tormento.

Podemos inferir que a escolha do cartório como prisão não é aleatória, seria uma espécie de suplício, nas palavras de Foucault:

O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta reprodução é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas (FOUCAULT, 1987, pp. 36-37).

Ainda de acordo com Foucault, no final século XVII e início do século XVIII, o suplício não era, com todo teatro de horror, extinto. “Suas crueldades, sua ostentação, a violência corporal, o jogo desmesurado de forças, o cerimonial cuidadoso, enfim todo o seu aparato se engrenara no funcionamento político da penalidade” (FOUCAULT, 1987, p. 67). Nessa direção, de acordo com o teórico o suplício é ritualizado como operador político, sobretudo, no século XVIII no qual o soberano decide os castigos de acordo com o tipo de criminoso (FOUCAULT,1987).

Em Rio-das-paridas, os coronéis agem como soberanos, executam os castigos na medida que sabem quem o criminoso é. Aqui, o suposto criminoso, apesar de ser um Costa Lisboa, é

órfão de pai e mãe, desprovido dos bens e do prestígio familiar. Logo, o suplício é do tamanho de sua afronta contra o coronel Tucão, sendo, pois, o cartório o espaço representativo para o protagonista ser exposto. Uma vez que foi nesse ambiente que o escrivão (o pai) contrariou as trapanças eleitorais praticadas pelo mandachuva do município, o cartório para o pai do protagonista era considerado a casa da justiça. Ironicamente, nesse mesmo espaço o serventuário do cartório é preso, e ao expô-lo à população através dessa punição, os coronéis ostentam os seus poderes e ao mesmo tempo têm a certeza de que ao puni-lo dessa forma, intimidam outros a quererem desafiá-los.

Sociologicamente, como vimos, a sociedade define em função de seus interesses próprios o que deve ser considerado como crime, este, por assim dizer, não é biológico. Dentro desse contexto, a comunidade de Rio-das-paridas na figura dos coronéis, que são na verdade os grandes criminosos, decide que o escrivão é um criminoso e o leva a julgamento. Para o escrivão, à espera do julgamento é um tormento “quanto mais vem se contraindo a hora fatal, mais se adensam as forças contrárias que me obrigam a um esforço desmensurado para aguentar esse rojão de tanta espera ruim” (CM, p.257).

Até que prove o contrário, em sua terra natal, o escrivão é considerado criminoso, por isso teme tanto o julgamento, apesar de já ter participado de vários sentenciamentos, porém, do lado oposto ao que se encontra. Dessa forma, o vivido pelo serventuário do cartório condiz com o que Foucault atesta sobre o criminoso que para ele “aparece então como um ser juridicamente paradoxal. Ele rompeu o pacto, é portanto inimigo da sociedade, mas participa da punição que exerce sobre ele” (FOUCAULT, 1987, p.110), uma vez que ele é, sobretudo, um ser social e faz parte da comunidade onde vive.

No tocante ao crime e ao criminoso, Foucault define duas linhas de objetivação:

De um lado, o criminoso designado como inimigo de todos, que tem interesse em perseguir, sair do pacto, desqualifica-se como cidadão e surge trazendo em si como que um fragmento selvagem de natureza; aparece como o celerado, o monstro, o louco talvez, o doente e logo o ‘anormal’. É a esse título que ele se encontrará um dia sob uma objetivação científica, e o ‘tratamento’ que lhe é correlato. De outro lado, a necessidade de medir, de dentro, os efeitos de poder punitivo prescreve táticas de intervenção sobre todos os criminosos, atuais ou eventuais: a organização de um campo de circulação de representações e sinais, a constituição de um horizonte de certezas [...] tudo isso leva igualmente a uma objetivação dos crimes e dos criminosos (FOUCAULT, 1987, p.121)

Ao compreender a objetivação como “processo através do qual a subjetividade é transferida para objetos exteriores à própria consciência” (BORBA, 2011), fica mais fácil entender a objetivação do crime e dos criminosos, e ao refletir sobre isso, um questionamento vem à tona: quem é o mal, ou mesmo, quem é o monstro nessa narrativa? quem de fato são os criminosos? A respeito disso o narrador protagonista se defende:

Infelizmente, nesta história toda eu sou a caça. E aproveito para me perguntar: em que episódio desta longa vida fui outra coisa, mesmo quando fiquei de parte ou simulei atacar? Por outro lado, esse raciocínio que põe vulnerável ao inimigo até certo ponto me consola, não porque insinua que a caça deva morrer, está claro; a meu favor. Pois se a presa não se enclausura e se obstina na sua própria defesa, creio que não é mais forte nem mais constante o instinto de caçador na sua perseguição (CM, p.34).

Enquanto o narrador-protagonista se identifica como caça, o Coronel seu algoz, era assim descrito na narrativa: “o velho Tucão não gerou raça de gente, capado de nascença que era, diz o povo que de ruim e malvado, do muito que não prestava” (CM, p. 34). De acordo com essas características e tantas outras apresentadas na narrativa fica fácil perceber quem é de fato o monstro, o criminoso. Mas uma outra pergunta surge: sobre qual ponto de vista é narrada essa história?

É bom lembrar que o serventuário do cartório narra todo o acontecido de forma imprecisa, o que não é gratuito, uma vez que a partir dele é gerada a dúvida no leitor que é convidado a participar da história no sentido de querer desvendar o mistério. Destarte, sendo o escrivão o narrador, todo relato será sobre o seu viés podendo muitas das vezes ter o texto uma visão interessada dos acontecimentos, uma perspectiva parcial. Recordemos também que se trata de um narrador-personagem³, e, por isso, não se assemelha a outra personagem da trama ou mesmo a outro tipo de narrador. Portanto, seria um discurso persuasivo do narrador, em que procura construir sua defesa, narrando esse fato do crime como lhe convém.

Segundo Isabel Maria da Cunha Ferreira em sua dissertação de mestrado intitulada *A morte em quatro narrativas brasileiras a segunda metade do século XX* (2006, p.160), “O processo de desvendamento dos crimes confunde-se com o próprio fazer literário, visto que o

³ No próximo capítulo discutiremos com mais afinco os aspectos de narrador de primeira pessoa.

resultado final da investigação é produto do diálogo entre diferentes textos”. A autora reforça que esses textos são organizados, interpretados e elaborados pelo narrador/autor, mesmo diante da impossibilidade de se alcançar com exatidão a verdadeira versão dos eventos (FERREIRA, 2006).

Em virtude disso, não é o nosso propósito aqui o desvendar desse crime, mas, acima de tudo, elucidar os mistérios que existem no ínterim desse delito. Tal qual apresentar o crime como arquivo revolucionário, aberto, cuja rememoração seria uma espécie de arquivo que possibilita a memória, mas que está sempre atentando contra a memória. (GARRAMUÑO, 2011). Isso porque esse tipo de arquivo possibilita a memória, mas também está no campo do esquecimento, uma vez que o narrador-protagonista, como já foi dito, narra os fatos sob a sua ótica.

Nesse sentido, a narrativa se desenvolve em torno da escolha do foco narrativo, e para mergulharmos nas nuances desse texto, em que o narrador-protagonista rememora e reconstrói os fatos marcantes de sua existência é preciso entender quem é de fato esse narrador. Para tanto, no próximo capítulo analisaremos esse narrador de primeira pessoa que pode também ser considerado um sujeito do terceiro espaço.

2 – NARRADOR: FRONTEIRA E CRIME

Em toda busca o viajante se confronta com apavorantes guardiães de território, um ogro aqui, um dragão ali. Até ali, e não além, o guardião domina. Mas o viajante tem de recusar a definição de fronteira feita pelo outro, tem de transgredir os limites que o medo determina. Ele cruza essa linha. A derrota do ogro é uma abertura do eu, uma expansão para o viajante naquilo que é possível ser.

(Salman Rushdie)

Iniciaremos neste capítulo a reflexão sobre o narrador, que assim como o viajante descrito na epígrafe tem que cruzar a linha e se redescobrir, se resignificar. Mas, será que devemos confiar em um narrador de primeira pessoa? Quando estamos diante de um crime, o narrador fica mais vulnerável? Essas e outras perguntas serão discutidas a partir de concepções teóricas aqui destacadas. No primeiro momento faremos um debate sobre o narrador de primeira pessoa, enfatizando o narrado sob o seu ponto de vista, podendo ser ele um manipulador do discurso. No segundo momento, abordaremos o narrador como sujeito do terceiro espaço, uma vez que

ele vive na fronteira, entre as duas famílias, a do pai e a do avó. No terceiro tópico, discutiremos sobre o narrado ser feito pelo narrador criminoso ou apenas um relato de um crime, pois na obra isso não fica esclarecido. Enfim, este capítulo é destinado à figura do narrador, que para nossa pesquisa é fundamental para entendermos as nuances dessa narrativa.

2.1 – Narração e a construção do narrador-personagem

A propensão de narrar é inerente ao ser humano, estamos a todo tempo narrando acontecimentos. Segundo Barthes (2011, p.19), “a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas”. O teórico acrescenta ainda que, além de as narrativas estarem presentes em todos os lugares, elas podem ser admiradas do mesmo modo por pessoas de culturas totalmente diferentes, até mesmo antagônicas (BARTHES, 2011).

Nesse sentido, histórias são contadas constantemente e sempre intermediada através da figura do narrador, esse podendo ser onisciente ou personagem. É ele (o narrador) “o sujeito desta enunciação que representa um livro. [...] É ele que dispõe certas descrições antes dos outros, embora estas as precedam no tempo da história. É ele que nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou tal personagem ou mesmo pelos seus próprios olhos” (TODOROV, 2011, p.255).

Aqui, por se tratar de um romance de primeira pessoa, nos ateremos ao narrador-personagem, que, de acordo com D’Onófrío (2007), pode ser de quatro tipos: narrador-protagonista – é o eu que vive os fatos, o sujeito da enunciação e sujeito do enunciado; narrador-personagem secundário – aqui não é o protagonista que conta a sua história e sim outros personagens; narrador testemunha – personagem presente no texto apenas para desempenhar o papel de narrador; narrador dramático – todos os personagens por meio de diálogo, funcionam como narrador.

Sobre o narrador protagonista, Friedman (2002, pp.176-177) pontua que “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”. Esse narrador desempenha uma função de ação específica ao participar dessa realidade, o que difere do narrador onisciente que apenas interpreta os fatos que assiste.

Utilizando outra nomenclatura, Genette (1995) ao categorizar o modo narrativo estabelece três formas de focalização: a focalização zero ou não focalizada; a focalização interna e a focalização externa. Para ele o narrador-protagonista relata os fatos a partir de sua própria focalização, ou seja, através da focalização interna conduzida sempre por um personagem inserido na história. Ou seja ainda, “a focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em monólogo interior” (GENETTE, 1995, p. 191).

Nas palavras de Mieke Bal (1990, p.107), a narrativa em primeira pessoa “Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta «concepción», Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos «reales» o de acontecimientos pré-fabricados”. A teórica analisa que o foco em primeira pessoa só apresenta o que vê e o que percebe; dito de outra forma, o narrador personagem possui uma percepção restringida, pois relata suas vivências a partir de sua ótica e narra os fatos vivenciados pelas outras personagens de forma parcial. Bal aborda ainda, que toda forma de focalização está suscetível a manobras e às particularidades comportamentais de quem focaliza (BAL, 1990).

Ao pensar o romance de primeira pessoa, contrariando o julgamento da tradição crítica, Alfredo Bosi, na apresentação do livro *O narrador ensimesmado* de Maria Lúcia Dal Farra (1973), discute sobre uma maior verossimilhança desse tipo de romance comparado ao de terceira pessoa, isso porque o romance de primeira pessoa é “mais fiel à situação de base, extratextual, de cada um de nós, que somos sempre um limitado capaz de conhecer apenas alguns dados, alguns perfis da realidade” (DAL FARRA, 1973, p.11). Isso significa dizer que esse narrador tem uma percepção parcial da realidade; ao narrar, assim como nós humanos, imperfeitos que somos, pode muito bem ter atos falhos e não ser fiel aos acontecimentos. Desse modo, há uma aproximação com a realidade, ou seja, há uma verossimilhança

Nessa mesma direção Dal Farra observa que:

Ele empresta ao narrador, no caso do romance de primeira pessoa, uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito. Faz o caso do romance retrospectivo com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha, na lembrança, que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite a finalidade da história (DAL FARRA, 1973, p.23).

A autora também atribui ao narrador-protagonista o “foco duplo” ou o “aspecto dual”. Segundo a autora, esse aspecto do narrador “se restringe ao romance de primeira pessoa protagonista, onde (sic!) a finalidade do narrador é narrar-se a si mesmo. Por ironia, conferem-se a este foco ‘egoísta’ e narcisista as honras da dualidade” (p. 42). Essa referida dualidade está intrinsecamente ligada ao sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, ou por assim dizer o narrador é personagem da própria história que conta. Vê-se nesse conceito de “dualidade” do narrador a presença de dois atos distintos: o contar e o experimentar definido e estimulado em um único ente. (DAL FARRA, 1973).

Nesse sentido, o narrador em *Coivara da memória* representa essa dualidade, pois narra o vivido. Lembrando que essa é uma obra narrada *in ultima res*, ou seja, a narrativa começa pelo seu desfecho. Tal início está relacionado com a prisão domiciliar do narrador-protagonista, fato que só acontece no desenlace da história. Tem-se no início, “este quadrado de pedras é um retalho íntimo e rumoroso, onde lampadejam réstias e murmúrios, avencas e urtigas. Aqui encafuado, as juntas emperram, as têmeoras pesam e o ânimo se amolenta...” (DANTAS 2013, p.15), um narrador-personagem que reconstrói os fatos de sua vida num momento de desconforto, de fracasso, pois ele conta o vivido sob a falta de liberdade, visto que está preso por um crime que não se sabe ao certo se ele o cometeu. Desse modo, “o narrador entrelaça fatos vividos no passado com os do presente e nos revela uma ótica na qual ora ele atua como sujeito ora como objeto de suas memórias” (FONSÊCA, 2011, p.169).

Conquanto, para acompanhar a complexidade desse narrador, se faz necessário observar a técnica narrativa que desenvolve seu próprio enredo, visto que o narrador assimila a sua substância última no vivenciado (BENJAMIN, 2009). Percebe-se então uma narrativa paradoxal, uma vez que o narrador mantém certo distanciamento quando omite o seu nome, e uma aproximação quando participa da história. Ao falarmos em ocultamento do nome do narrador não estamos referindo a uma falta de identidade dessa personagem, mas, sim, ratificando a sua complexidade. De acordo com Bal (1990, p. 126) “La identidad del narrador, el grado y la forma em que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico”, de modo que a forma como a identidade desse narrador é apontada, ou seja, ocultada ou mesmo velada, e as opções feitas por ele, atribuem ao texto um caráter próprio, como atesta a teórica.

E, por se tratar de um romance memorialístico, que tem como traço estético a interseção narrador e personagem de primeira pessoa, o narrador-personagem revê alguns acontecimentos no espaço e tempo sócio histórico e contrapõe o Eu presente com o Eu retomado (CARVALHO, 2008). Isso porque, segundo Dal Farra, (1978, p.22) “o romance deve dar a impressão de que a vida sendo representada em sua totalidade intensiva, a ação deve estar localizada no passado e o narrador – enquanto controlador da estória – não pode estar confinado ao lugar do seu discurso”. Do mesmo modo, esse narrador deve manter a flexibilidade no sentido de se mover temporalmente entre o passado, presente e futuro, visto ser um circuito de ida e volta constante, principalmente entre passado e presente.

Essa é uma das principais características de um romance memorialístico, circunscrever à esfera da memória (DAL FARRA, 1978). Portanto, temos nesse narrador-personagem uma junção de “eus” que ora se distanciam, ora se aproximam, “é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo” (DAL FARRA, 1978, p.40).

Dessa forma, para entendermos essa personagem é necessário adentrarmos nesse processo rememorativo, e, ao pensar em memória, é sabido que a mesma envolve um complexo mecanismo que abrange o arquivo e a recuperação de experiências, portanto, está intimamente associada à aprendizagem, que é a habilidade de mudarmos o nosso comportamento através das experiências que foram armazenadas na história. Aqui, a memória em questão é a do serventuário do cartório que volta a sua infância para se encontrar e constituir-se enquanto sujeito:

Achatadas entre esta cumeeira e os lajedos irregulares, minhas retinas caídas vão derrapando de ângulos e paredes, se esfregando nas frinchas dos janelões e no vão dos batentes, de onde escapolem e caminham pelos ares... até esbarrar no Murituba. Aí se reabrem sob nova luz recheada de devaneios, porque ainda estou vivo e luto para não me rachar como esse chão de massapê, onde a aspereza do sol cavou fendas e feridas. É corrido pelo desejo adoidado de passar a limpo o borrão de toda a infância que volto agora ao pé dessa paineira onde tenho enterrados o umbigo e o primeiro dente de leite. Chego para escutar esta velha barriguda em cujos galhos me dependurava de cabeça para baixo, a camisa caindo pela cara para me cegar os olhos, e as pernas enrançadas lá em cima. [...] Volto aqui para me apaziguar, para derreter os cristais do desespero: puro desejo de largar o peso do tempo do silêncio almofadado (CM, p. 21)

De tal sorte, a memória para o escritor o faz olhar tanto retrospectivamente quanto analiticamente o seu passado, que de certa forma o impulsiona a pensar e refletir tudo que o tem oprimido. Ou, por assim dizer, fixar as lembranças e colocar em ordem os acontecimentos. Esse é o grande potencial da memória, propicia um salto do passado que se estende para o presente na tentativa de compreender a dimensão do ser.

Nas palavras de Bérqson:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999, p. 77)

Ainda segundo Bérqson, “toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança” (1999, p. 117), tendo em vista que a percepção se define como um processo de organizar e interpretar dados sensoriais, de modo que desenvolve o conhecimento de nós e do meio que nos cerca. Dessa maneira, a percepção está intimamente vinculada com a lembrança, pois é através da produção dessas imagens ao longo dos tempos que nos constituímos como um ser no mundo. É esse experimento de constituir-se como um homem no mundo que essa personagem busca em suas lembranças a ressignificação de sua vida, já referida anteriormente, pois através dela o serventário do cartório aprende a pensar de outro modo sobre as coisas, vendo novos pontos de vistas e levando outros fatores em conta, seria uma espécie de potencializar a sua capacidade de superação dos momentos mais adversos. Não ressignificar no sentido de simplificar as situações complexas, mas encarar de forma simples a complexidade das coisas, nesse sentido o escritor tem muito o que ressignificar.

Conquanto, ao ressignificar ou, por assim dizer, ao passar a limpo esse passado, o protagonista se depara com momentos conflituosos ditos pelo próprio: “começo a perceber que essa tarefa de um modo ou de outro deflagra os conflitos em que tenho matutado um tempão, e que também bolem comigo e me aguçam os nervos, uma vez que se engancham no passado” (CM, p.81). De modo que ao recordar esse passado, ao mesmo tempo que é um momento de reconhecimento enquanto ser no mundo é também um momento torturante, visto que tudo é

revivido. Segundo o narrador: “essa mania de tudo reviver continua a me devorar, na crua obstinação de me manter abismado diante de um passado que me tortura o presente e anuvia o futuro” (CM, p.27). Estando ele recolhido no cartório, esse, transformado em casa-cadeia, o seu passado a partir do processo rememorativo passa a ser também a sua válvula de escape, visto que o ajuda a vencer o tédio e o desespero. A memória para o serventuário do cartório é a credencial para mantê-lo vivo:

Deixo de lado o cinismo dos que fazem deste antro o meu regalo! Se me retirassem agora esses idos que rememoro, o que me restaria aqui dentro senão estar parado, coçando os mocotós inchados. À espera dos momentos cruciais que sabem muito bem entrar pelo corpo, escondido no pensamento? Por isso tanto recorro ao passado, onde me confino a tatear alguma resposta a tantas reticências, a buscar qualquer alento – mesmo ilusório que seja – a fim de continuar resistindo, vivo e lúcido, sem me entregar ao desalento, sem abusar de sólidos, ou líquidos, ou gasosos mais prejudiciais do que café, o cigarro e a aguardente, de cujo cheiro e sabor já não consigo me apartar de dia nem de noite (CM, pp 43-44).

Nota-se então o quão relevante é esse passado e o quanto o faz vivo. Uma das lembranças mais significativas é perceber as diferenças que o separam da família Costa Lisboa, principalmente no que tange à falsa moral por eles nutrida. Segundo o escritor, “conciliar o temperamento choco e subtraído que apanhei desses meus antepassados, com a ardência e desenvoltura da banda de meu pai – tem sido a minha peleja” (CM, p.83), e o coloca numa posição de fronteira, visto que não se sente um Costa Lisboa, pois nunca concordou com a violência das imposições praticada por esse clã, mas, ao mesmo tempo, não se sente pertencente à família do pai, uma vez que foi roubado a ele o convívio com o mesmo.

Portanto, ao rememorar o vivido, o narrador-protagonista tem em suas mãos o poder de brincar com o tempo, pois relembra o passado e conta os fatos no presente. Segundo Genette (1995, p. 137), “essa dualidade entre o tempo do que é contado com o tempo da narrativa possibilita distorções e mudanças temporais”. Logo, ocorre nessa obra o intervalo temporal entre o passado da história do protagonista e o presente da narrativa. Sendo possível nesse intervalo temporal acontecerem muitas coisas, visto que o sujeito que viveu a história não é mais o mesmo que recorda e conta os fatos (SILVA, 2003).

Dessa maneira, a mudança temporal serve, nessa narrativa, de recurso para mostrar o sentimento do protagonista, além de desnudar, de certa maneira, sua aflição ao pensar no

juízo, e principalmente, no crime, fato que aconteceu no passado. Denota-se, a partir de então, que essa angústia psicológica do narrador-protagonista marca ou mesmo aponta a distância entre esses dois tempos da narrativa, que acima de tudo não é uma posição fixa. (SILVA, 2003).

O narrador-protagonista através dessa dualidade temporal, e, conseqüentemente, de enredos – pois um se movimenta em torno do passado no sentido de ressignificar a vida, enquanto o outro se direciona para o presente que é inseguro e incerto às vésperas do julgamento – nos faz ver a ação da narrativa com os seus próprios olhos. A partir daí, temos, portanto, ao que Todorov, em seu texto *Análise estrutural da narrativa: as categorias da narrativa* (2011), esclareceu que nessa dualidade temporal é apresentado ao protagonista “uma quantidade de informações sobre ele, que nos deveriam permitir compreendê-lo, situá-lo com precisão; mas esta imagem fugitiva não se deixa aproximar e se reveste constantemente de máscaras contraditórias” (TODOROV, 2011, p. 255).

Isso porque, estamos falando de uma narrativa aos moldes contemporâneos, não estamos falando de um narrador da tradição oral em que Walter Benjamin diferencia do romancista e nos convida a refletir sobre o fim da experiência e das narrativas tradicionais, cujo narrador “figura entre os mestres e sábios. Ele sabe dar conselhos, não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mais em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 1994, p.221). Segundo o autor, estamos perdendo a capacidade de contar histórias, com isso ele nos apresenta dois tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, no primeiro encontraremos alguém que ganhou a sua vida sem sair do país que conhece suas histórias e tradições, já o segundo, é alguém que vem de longe, pois quem viaja tem muito o que contar (BENJAMIM, 1994).

Nessa narrativa iremos encontrar o romancista, o narrador sozinho, que nos convoca para dentro da narrativa não como sábio e todo poderoso, mas como alguém cheio de incertezas, que pode omitir fatos, que nos engana e se deixa enganar. É o que afirma Regina Dalcastagné sobre o narrador o enganoso em *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso* (2001), de acordo com ela: “é um narrador

suspeito, seja porque tem a consciência embaçada [...], seja porque possui interesses precisos e vai defende-los” (DALCASTAGNÈ, 2001, p.1).

Nesse sentido, o escritor-narrador pode, de certa maneira, ser um narrador enganoso, uma vez que os fatos são narrados sob o seu viés, podendo muitas das vezes ter ocultado fatos relevantes para o desfecho desse relato. “Esses narradores confusos, indecisos ou obstinados quando não são abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tirar partido” (DALCASTAGNÈ 2001, p. 2.). De modo que um narrador duvidoso requer um leitor mais atento, no sentido de determinar se “está diante de um esperto manipulador de opiniões, [...] ou um ingênuo que pensa restabelecer sua dignidade a partir de um discurso confessional, declaradamente escorregadio e multifacetado” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 2).

Assim sendo, é de interesse do escritor narrar os fatos do crime contra o coronel Tucão como lhe convém, a dose de mistério é justamente um recurso para deixar o leitor instigado a entrar nesse universo de suspense, visto que o relato em primeira pessoa desorienta, e pode muitas das vezes dissimular acontecimentos. Um exemplo é como ele manipula a informação da possível armadilha cometida pelos sobrinhos na morte do Coronel. Nesta primeira citação, ele ao caracterizar o coronel Tucão já dá indício do suposto assassinato cometido pelos sobrinhos:

Mas como velho Tucão não gerou raça de gente, capado de nascença que era, diz o povo que de ruim e malvado, do muito que não prestava, creio mesmo que a esta boa hora os seus herdeiros – cujo legado de certa forma será que antecipei? – estão interessados mesmo é em dissipar a fortuna que receberam, retalhar e passar nos cobres o mundo de terras de primeira qualidade para viverem os seus dias de fogaço, encherem o bucho das fêmeas resignadas de Rio-das-paridas (CM, p.34).

Na segunda citação, essa descrita no último capítulo, há de certa forma uma confirmação discursiva do que ele havia mencionado já no segundo capítulo, no caso da primeira citação. A oração “cujo legado de certa forma será que antecipei?” causa um suspense que tem a função de desorientar ou mesmo despertar no leitor o interesse de investigar essa “antecipação” que mais tarde servirá de prova para comprovação dos fatos, ou seja, sua possível inocência.

Dizem que o jagunço Malaquias, a testemunha maior, emigrou para a divisa de Minas com Bahia, onde permanece estabelecido com o saldo que lhe pagaram os sobrinhos do Coronel. Se assim é, tudo indica que cai numa arapuca, lesado pelos desapiedosos que abreviaram a vida do tio (CM, p.351).

Nos fragmentos acima, denota-se de forma clara o poder manipulador do narrador, já que ele constrói de forma crítica o seu relato e faz com que essa construção seja revelada. Nota-se, a partir de então, que os narradores de primeira pessoa, quando bem elaborados, direcionam o leitor a um embaraço de incertezas, ou, de certa forma, camuflam as certezas, manipulando as informações. Isso significa pensar que o narrador manipulador seleciona de forma cuidadosa os acontecimentos que serão narrados e, mais, escolhe minuciosamente cada palavra, pois tem sempre em mente o objetivo de nos persuadir de nos fazer concordar com o que eles pensam, com o seu ponto de vista. (LUZ, 2014).

Logo, temos no romance *Coivara da memória* uma estética, cuja focalização é interna, pois o narrador-personagem conta sua própria história. O que faz com que o leitor tenha uma visão mais restrita dos fatos narrados, tendo em vista que a finalidade do narrador é narrar-se a si mesmo. É do ponto de vista do narrador-protagonista que tudo é visto e narrado, ele é o centro da narrativa, de modo que nós, enquanto leitores, somos reféns dele para termos acesso ao universo das outras personagens e da história como todo.

No próximo item, no intuito de conhecermos melhor esse narrador-protagonista – órfão de pai e mãe, desamparado e sozinho, um sujeito que não é centro, mas também não é totalmente margem, pois transita no entre – discutiremos o sujeito do terceiro espaço⁴.

2.2 – Narrador-protagonista, um sujeito do terceiro espaço

Coivara da memória reflete uma temática da tradição do romance de 30, visto ter em seu enredo o ciclo da cana-de-açúcar, antes já apresentado por Lins do Rego em suas obras, além de incorporar um estilo nos menores detalhes, visto que “faz inclusive do vocabulário

⁴ O sujeito do terceiro espaço é uma expressão utilizada por Homi Bhabha ao refletir o processo de hibridação. Numa entrevista à revista do Patrimônio Histórico, nº 24, 1996 por Jonathan Rutherford, Bhabha discute que “a hibridação é o ‘terceiro espaço’ que permite a outras posições emergir. Esse terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera nova estrutura de autoridade, novas iniciativas políticas que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido (p. 36-37)”. Ele coloca ainda o terceiro espaço como uma identificação: “tento falar de hibridação por meio de uma analogia psicanalítica, de modo que a identificação é um processo de identificar com e através de outro objeto, um objeto de alteridade, ponto no qual a ação de identificação – o sujeito é ele mesmo sempre ambivalente, por causa da inversão dessa alteridade (p.37)”.

regional uma fonte de extraordinário enriquecimento. Mas não se limita a isso: ao lado dos elementos da linguagem popular nordestina, encontramos sempre o esforço de buscar o tom construído da expressão deliberadamente literária” (LAFETÁ, 2004, p.536). Assim, Dantas em sua obra cria um efeito misto, “entre a oralidade do fraseado local, espontânea e típica, e o caráter de escrita plena, consciente do torneado artístico que aponta para modelos da literatura erudita (LAFETÁ, 2004, p.536).

Ao captar esse material remanescente da tradição regionalista, Francisco J. C. Dantas atualiza o regionalismo no sentido de propor a sua volta, mas como marca de resistência e que acompanha o momento presente (CHIOSSI, 2010). Dessa forma, Dantas dialoga e respeita a tradição, mas acima de tudo “acrescenta sua voz, pela fatura de seu deliberado desvio da norma, eficiente fora da vigência, e na constituição de um gesto de vanguarda” (CHIOSSI, 2010, p.87).

Nas palavras de Ricardo Ferreira Amaral, em seu texto *A modernidade do regionalismo em “Coivara da memória”* (2007):

O título do romance *Coivara da Memória* de pronto indica a tensão que realiza esta passagem que o constitui, percorrendo de maneira geral seus elementos estruturantes enquanto narrativa, romance e, principalmente, enquanto romance moderno que possui em sua base o regionalismo enquanto expressão de costumes, tradições e cultura próprios da infância recriada do personagem protagonista enquanto narrador. É essa interação entre o regionalismo literário, suas possibilidades tradicionais e, principalmente, a expansão destas formas cristalizadas que o inclui entre as tendências do moderno romance brasileiro. (AMARAL, 2007, p.94)

Dessa maneira, a obra de Dantas navega nos espaços da tradição ao contemporâneo, uma vez que o regionalismo na obra de Francisco Dantas readquire um status de versatilidade que é criado e recriado a todo tempo das mais diversas formas de “negociação do pertencimento” (CHIOSSI, 2010, p. 89). Logo, *Coivara da memória* é construída esteticamente de forma híbrida, pois há uma mistura temporal, entre passado e presente que são contraditórios e prolongados de forma fragmentada em sua consciência (AMARAL, 2007).

Nessa mistura algo novo surge do processo de hibridização cultural numa constante valorização do diferente. A esse novo que desponta, Bhabha (2007) denomina de “entre-lugar” que configura um novo espaço; esse, muitas vezes, concentra em si as marcas de uma circulação de personagens imbuídas de uma hibridização, ou seja, embebida por algo diferente a partir da

diversificação cultural, emergindo novos espaços, novos sujeitos. A obra *Coivara da memória* parte de uma representação da realidade regional, para simbolizar pontos que estão no centro das atuais discussões teórico-culturais do Ocidente, tanto as mulheres na posição de sujeitos-agente quanto os indivíduos-margens configurados nos agregados da casa (ANDRADE, 2010).

Assim, estamos diante de uma obra que ocupa esse novo espaço, que está no entre, ou seja, se articula entre dois tempos: passado e presente. Segundo Tiozzi (2010, p. 89), “essa movimentação entre os dois tempos pode ser a sua própria metodologia para a escrita contemporânea, que não deixa de ser um trânsito entre a memória e um presente suspenso”. Com isso a pesquisadora faz a referência da escolha que o escritor realiza ao optar por um narrador que também se encontra entre dois tempos, entre dois lugares – centro e margem – (TIOZZI, 2010).

Outrossim, na contemporaneidade há uma recorrência de narradores descentrados. Em *O narrador na literatura* Jaime Genzburg discute sobre esse descentramento, para ele: “o centro nesse caso, é entendido como conjuntos de campos dominantes na história social [...]. O descentramento seria compreendido como conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (GENZBURG, 2012, p.201). O narrador em questão faz parte desse descentramento, embora pertença à família que representa o centro através de uma política patriarcal; é também, na mesma proporção, margem, pois é filho de um escrivão do cartório, também considerado sujeito-margem.

E ao pensar nesse narrador descentrado que ora é sujeito, ora é objeto de suas memórias, pois ele é narrador e também personagem, pensamos no sujeito híbrido, fronteiriço. Seria ele um sujeito do entre-lugar que oscila no espaço e no tempo? Dentro desse universo fronteiriço, uma pergunta que se faz é: afinal, qual o lugar do serventuário do cartório? De que é constituído esse sujeito?

Em seu livro *O local da cultura*, Homi K. Bhabha (2007) coloca em discussão o espaço da “cultura na esfera do além” que para o teórico é “ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural” (BHABHA, 2007, p. 27). Esse espaço se caracteriza como ambivalente, visto que ele tem com o binarismo do estruturalismo uma atitude desconstrutiva, cuja linguagem se apropria muito do estilo derridiano. Para o teórico, esse espaço não é nem um nem outro, se encontra no contraditório,

na fronteira do entre-lugar, que é, sobretudo, o espaço de negociação entre o colonizador e o colonizado.

Os traços espaciais demarcados em *Coivara da memória*, no que tange à personagem principal, vão ao encontro com o novo que surge a partir das mais variadas nuances culturais. Nessa obra o protagonista vive com o “pé lá e outro cá” nos entre-espços reproduzidos através da família Costa Lisboa e do seu pai, escrivão do cartório. O centro seria representado pela família Costa Lisboa como todo, e principalmente, na figura do coronel Tucão; enquanto o lugar periférico se enquadra no perfil do pai do narrador-personagem, como já mencionado.

Em meio a essa mediação dos dois espaços, a família que o criou e a falta do convívio com o pai, há uma busca de identidade pela personagem, na qual a fronteira torna-se o lugar onde algo começa a se fazer presente. Ao pensar nesses dois espaços que são rememorados pelo escrivão, percebe-se que a memória atua como um agente que submete o protagonista a um entre-lugar, aprisionando-o no entrecruzamento contínuo entre passado e presente como se percebe nessa citação: “Depois que me arrancaram desta paisagem onde me criei, literalmente expulso da companhia dos meus avós pelos seus descendentes que me largaram no internato hostil, passei a ser um sujeito reservado, sempre prevenindo contra as pessoas da minha infeliz e parca convivência” (CM, p.23).

Percebe-se a partir desse trecho acima que o serventuário do cartório é um sujeito fronteiriço, tanto ao que se refere ao tempo, porque vive um presente preso ao passado, tanto quanto ao espaço familiar, como mencionado. Sobre fronteira, Bhabha nos fala que o “trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o ‘novo’ que não seja parte de um *continuum* de passado e presente. Ele cria a ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 2007, p. 27), ainda segundo o teórico, (BHABHA, 2007, p. 24), “a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando”.

No viés pós-moderno, Hutcheon (1991, p.26) afirma que “o importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas[...] é também um resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão”. Em consonância com a teórica, não há dúvida da necessidade das fronteiras, visto que o seu conceito está vinculado com a possibilidade de recriar espaços.

(HUTCHEON,1991). A respeito desses espaços recriados, Bhabha afirma que as fronteiras de espaço e tempo são realinhadas pelo sujeito do “entre-lugar”, um novo espaço que emerge das relações de poder.

O “entre-lugar” do narrador é concebido por Bhabha como um terceiro espaço, híbrido que permite vir à tona outras posições, ou seja, outros sujeitos se constituem apresentando novas posições políticas. Portanto, o conceito do “entre-lugar”, proposto por Homi Bhabha, situa-se nas margens vivas, visto que seu discurso prioriza uma espécie de política das minorias, em que identidades se encontram em debate, em construção. A dinâmica do conceito dos entre-lugares parece resolver de algum modo os essencialismos ancorados no impasse entre passado e presente, reconhecendo a participação de forças diversas no que define como o “local da cultura” (MARTINS, 2011).

Por ser fronteiro, o serventuário do cartório é um ser duplamente estranho, estranho por não pertencer à família Costa Lisboa, e estranho por não ter experienciado a vivência com o pai; isso significa dizer que “estar estranho ao lar (*unbomed*) não é estar sem-casa (*bomeless*); de modo análogo, não se pode classificar o ‘estranho’ (*unbomey*) de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esfera pública e privada” (BHABHA, 2007, p. 30). Podemos perceber que o estranhamento em relação a esse narrador-protagonista é intrínseco, pois espacialmente há um deslocamento fronteiro entre o público e privado quando se pensa que o escrivão morava (prisão domiciliar) no mesmo local onde trabalhava.

Do ponto vista individual, Freud (1987) apresenta o estranho como uma parte de nossa própria identidade, ou seja, há uma identidade entre os pensamentos contraditórios de estranho e não estranho supostamente. Segundo ele, esse estranho não é nada novo ou alheio, mas é algo que nos é familiar e há muito ajustado em nossa mente. Enquanto a ênfase de Freud em relação ao estranho foi o indivíduo, Bhabha se detém à esfera dos grupos culturais.

Para Bhabha, o estranho age sobre nós de forma disfarçada a partir de várias mudanças, “nesses deslocamentos, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto norteadora” (BHABHA, 2007, p. 30), de modo que podemos perceber no escrivão certas características de um ser fronteiro que pode ser encaixado nesse entre-lugar. Nessa passagem

da narrativa, vê-se claramente que apesar de o protagonista ter em seu DNA o vínculo da família Costa Lisboa, ele não se reconhece como tal:

Apesar de ciente das diferenças que me separam da família de meu avô, também sei que toda casta de Costa Lisboa continua a viver encastoadada aqui nas entranhas. Tenho pelezado para me libertar da falsa moral e dos hábitos

seculares que me foram legados por essa gente, embutindo na minha cabeça de menino a sabedoria de seus provérbios passados de boca em boca, e que nada mais eram senão engenhos tendenciosos, urdidos para resguardar os graúdos da família para que eles não se desgarrassem nem perdessem os privilégios, e continuassem a procriar, rezar, e engambelar os bestas, sempre voltados para a chama dos seus cabedais (DANTAS, 2013, p.81).

Sendo o serventuário do cartório filho do também escrivão, considerado um sujeito-margem, juntamente com uma Costa Lisboa, considerada de uma família abastada, é perfeitamente compreensível que ele não se encontre em nenhum desses espaços, e, ao falarmos em sujeito-margem, é relevante entender esse termo de acordo com o que Bhabha chama de dimensão metafórica em que Eduardo Coutinho na obra *O bazar global dos cavalheiros ingleses*: textos seletos de homi Bhabha nos esclarece: “precisamente porque o seu fundamento se alimenta da experiência concreta do que significa ‘sobreviver’, criar e produzir dentro de um sistema, [...] cujos principais impulsos econômicos são dirigidos para longe de você” (COUTINHO, 2011, p.57).

Sentir-se à margem como o pai significa refletir que o serventuário do cartório está numa condição de apenas sobreviver às mazelas da vida; por isso vive em constante busca de si mesmo, numa incessante procura do seu lugar no mundo. Preso e acuado, em um espaço híbrido – cela e domicílio – o protagonista rememora que desde a sua concepção sua identidade é construída cheia de incertezas e fragmentações próprias do mundo globalizado, e, claro, por ser uma personagem fronteira é marcado pela hibridização.

A concepção de Bhabha em relação ao hibridismo é exatamente a de um terceiro espaço, lugar propício à novas negociações de sentido, bem como de representações. Por conseguinte, a constituição desse sujeito, bem como seu lugar está intrinsecamente representado por um sujeito-narrador que tem sua identidade em conflito, porque está em vicissitude com o seu

passado e sem esperanças do seu futuro. Nesse sentido, podemos pensar numa crise de identidade instaurada nesse sujeito?

Quando falamos na crise de identidade, nos referimos mais especificamente a uma determinada crise ocasionada por uma dinâmica cada vez mais acentuada que atinge a sociedade moderna, fazendo-a instável em suas estruturas, ou como diria Bauman em *Identidade* (2005), fazendo-a líquida. Nessa modernidade, encarada por Bauman como líquida, a ‘identidade’ é tida como um constante processo de reformulação e mudanças. Diz Bauman:

A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada “liquefação” das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças (BAUMAN, 2005, p.57).

Essa fase sólida a qual se refere Bauman seria a que viveu a modernidade, na qual as identidades eram uma espécie de atribuição; se atribuía uma identidade a alguém e pronto. As identidades atribuídas eram sólidas, e ao contrário do que se pode pensar, com o advento da modernidade líquida, essa, apesar de acabar com a identidade atribuída, não acaba com as identidades sólidas, o que ocorre com o surgimento desta nova fase – a “líquida” – é uma obrigatoriedade no sentido de, a partir de então, haver a construção das identidades e não mais a atribuição, e tal construção se dá no plano individual.

Sobre identidade, Hall em seu livro *Quem precisa de identidade?* (2000, p.108) afirma que “as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência”. Segundo ele, as identidades estão relacionadas com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos (HALL, 2000).

Corroborando com Bauman, Hall numa outra obra, *A identidade Cultural na pós-modernidade* (2006) afirma que a “chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2006, p.7). Hall afirma que essas mudanças são

provenientes do processo de globalização que atravessam fronteiras integrando e conectando a sociedade mundial como um todo. Como o próprio Hall diria, “o mundo é menor e as distâncias são mais curtas”, e que o tempo e espaço são sinônimos de representações diretamente vinculadas com a identidade.

Ainda a respeito de identidade, Bauman aborda que:

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para a toda vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo torna, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para ‘identidade’. Em outras palavras, a ideia de ‘ter uma identidade’, não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2005, pp.17-18).

A falta de solidez de identidade apontada pelo teórico, está diretamente relacionada com a época em que vivemos, uma época fragmentada, líquido-moderna em que “as existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, pp 18-19).

É dentro desta perspectiva, da fluidez dos laços sociais, que Bauman mescla posições, trajetórias e organizações sociais, pelas quais o indivíduo, no emaranhado inseguro e imprevisível, perpassa. No qual vive-se oscilando num ambiente mergulhado de incertezas. Desse modo, a identidade carrega em si dois valores contrários e imprescindíveis para a existência humana, de um lado a segurança oferecida pelo pertencimento, pelo comunitarismo; do outro, a liberdade de escolha com a chegada do liberalismo econômico. Enquanto o primeiro nos alenta com um sentimento de proteção, esse último é marcado pela falta de segurança devido o estreitamento de fronteiras, onde o local se compromete em virtude do global.

Nesse caso, o narrador-protagonista pode perfeitamente estar vivendo essa fluidez desse tempo de liquefação, cuja identidade flutua no ar, vivendo numa eterna busca de si. Dito pelo próprio: “Este homem já cinquentão e esvaziado, praticamente apartado do convívio humano, e a quem já ninguém endereça um gesto fraterno, pode ser aquele menino assim tão aquinhado? Cadê Luciana com as promessas de vida e o castigo de fogo? Escaparam de mim e estou só” (CM, p.172). Essa falta de referenciais pode estabelecer, de certa forma, uma crise

de identidade no narrador, pois se no passado enquanto menino tem na figura de seu avô uma grande autoridade de Rio-da-paridas, juntamente com o seu pai os seus referentes, no presente ele apenas narra o que está em suas lembranças, o que não existe mais. Isso deixa no escrivão uma falta a ser preenchida, e, conseqüentemente, uma possível crise de identidade.

Neste trecho da narrativa é bastante evidente esse sentimento de falta por parte do narrador, que o atormenta, que o angustia: “mas... e a mãe que não conheci... e o pai roubado... e a paixão enganosa... que fiz para merecê-los assim subtraídos? Quanto valerá uma criatura assim desamparada, cutucada por vozes inimigas, e que só tem a seu lado um rol de mortos?” (CM, p.173).

Percebe-se, a partir das palavras do narrador, que a falta é uma constância em sua vida, há sempre uma luta, uma batalha a ser travada. Bauman (2005, p.83) enfatiza que “a ‘identidade’ parece um grito de guerra usado numa luta defensiva: um indivíduo contra o ataque de um grupo, um grupo menor e mais fraco (e por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora). Ou seja, para Zygmunt Bauman, a ‘identidade’ é uma eterna batalha. Portanto, o narrador vive em constante combate, justamente por tentar manter o lugar da tradição, as âncoras sociais, ao mesmo tempo que é um sujeito descentrado, pois nunca teve verdadeiramente esses referenciais, alguém que de fato lhe pertencesse, o que o poderia fazer parecer preestabelecido.

A isso, Stuart Hall (2006, p.9) vai chamar de perda de um “sentido de si”, para ele; essa perda “estável é chamada algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto do seu lugar do mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p.9). É no retrospecto que faz de sua vida que o escrivão tenta reedificar a sua identidade escapada ou mesmo usurpada. Visto que o narrador-protagonista sempre viveu em terreno escorregadio, fluido, pois tudo em sua vida escapava pelas mãos: primeiro a mãe e o pai, depois Luciana, sua grande paixão, e como se não bastasse, perdeu também a liberdade. Enfim, sua vida ao longo dos tempos foi marcada por muitas perdas.

O escrivão vive um confronto angustiante a partir desse passado que lhe foi negado, marcado pela falta, e desse presente que o atormenta, principalmente no que tange a sua liberdade, pois, como dito antes, ele aguarda ansioso pelo seu julgamento. Nas palavras do

narrador-protagonista: “o temor que mais suplicia se vincula a perda da serenidade no meio de uma gente tão inimiga e janeleira, acostumada a tecer e acrescentar, a essa altura já contaminada pelo assunto picante que certamente o Promotor porá em exageros” (CM, p.187); o que poderíamos chamar de envenenamento da memória proposto por Derrida. Na verdade, o serventuário, por temor, antecipa o julgamento, e, conseqüentemente, imagina o espetáculo que poderá ser. Seu grande receio é “ser incapaz de debelar o pânico, e me exhibir acovardado, coagido pela zoeira de mau presságio que exalará dessa gente em coro fatídico a me azucrinar e endoidecer” (CM, p. 187).

Portanto, conhecer o serventuário do cartório é compreender a dimensão desse ser provavelmente do terceiro espaço, que não é um nem outro, não está no centro nem na margem. E o seu lugar não é aqui nem lá, por ser um sujeito fronteiro ele está no entre desses dois espaços. Um ser factível de uma crise de identidade que vive as agonias do seu tempo, um tempo marcado de incertezas.

É nesse cenário de um ser ambivalente e híbrido, que no próximo ponto analisaremos o narrador na perspectiva de ser criminoso ou apenas relatar um crime do qual era seu objeto de vingança. Dito pelo próprio: “cheguei a falar de um plano que vinha urdindo para assassinar o matador de meu pai, que já não podia viver mais perseguido pelos olhos destes, que me apareciam nos pesadelos noturnos, se saltando da cara e caminhando no ar” (CM, p.338).

2.3 – Um narrador criminoso ou narrador de um crime?

No cenário da literatura mundial há uma grande ocorrência de homicidas nas narrativas. No Brasil, os textos ficcionais vão ao encontro a esse panorama, sobretudo com a estética naturalista e modernista, mormente nos anos 30 e 40, cujo crime, especialmente de homicídio, começou a ser enfatizado com maior evidência pelos escritores (MESSA, 2002). Um dos grandes exemplos é a obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, que tem em seu narrador-protagonista uma mente perturbada antes e após ter cometido o assassinato do seu rival Julião Tavares. Essa angústia o acompanha por toda a narrativa.

Se por um lado, o narrador-protagonista de *Coivara da memória* vive um conflito interno semelhante ao do também narrador-protagonista de *Angústia*, por outro lado, o leitor vive em constante busca do desvendar desse crime, pois há no discurso do narrador uma ambiguidade do assassinato. Segundo Eneide Silva Cunha em sua dissertação de mestrado nomeada *O foco narrativo em Angústia, de Graciliano Ramos*, temos em *Angústia* um crime que tem uma imediação entre memória e imaginação, não se sabe ao certo se o narrado foi vivido ou apenas lido ou escrito, porque na narrativa há uma divisão ténue entre experiência e invenção (CUNHA, 2006). Isso não significa dizer que não houve o assassinato, muito menos que o autor do crime não tenha sido Luís da Silva, mas que pode gerar uma dúvida no leitor, justamente por conta dessa proximidade entre o experienciado e o imaginado pelo narrador-protagonista.

Enquanto em *Coivara da memória*, a partir do processo também do reviver, o crime é apresentado de forma misteriosa, não se sabe ao certo se realmente o serventuário do cartório executou de fato a sua vingança, ou se caiu numa cilada armada pelos sobrinhos do coronel. De modo que essa imprecisão nas duas cenas do assassinato consequente da iminência entre sonho e realidade, no caso de Luís da Silva, execução da vingança, e arapuca armada, no caso do serventuário do cartório, trazem, de certo modo, um obstáculo à ideia de que o homicídio de seus algozes seria a grande ocorrência de suas vidas. O crime nesses dois casos serviu como uma investida frustrada de autoafirmação (Cunha, 2006).

Em sua tese de doutorado intitulada *O gozo estético do crime: dicção homicida na literatura contemporânea*, MESSA (2002, p. 103) aborda que “o assassinato é o ponto de cruzamento entre a história e o crime, é o assassinato que constrói o nome dos criminosos-personagens estabelecendo o equívoco do legítimo e do ilegal”. Segundo o pesquisador, os criminosos querem pelo interior do discurso reverter o seu ato, tornando-o legal por meio de uma fala coerente. (MESSA, 2002).

Essa articulação discursiva é principalmente acentuada pelos narradores de primeira-pessoa, porque narra sob o seu viés. No romance *Coivara da memória* está garantido ao crime toda a dramaticidade da trama, visto que as histórias são rememoradas e contadas a partir de um narrador enclausurado prestes a ser julgado. O crime do qual o narrador será sentenciado é

envolvido de muito mistério, como dito antes. Não se sabe ao certo se o narrador é criminoso, ou, apenas, narra a história de um crime.

O que se tem de concreto, ou pelo menos o que nos é passado de forma mais palpável pelo narrador, é que o escrivão aguarda julgamento com bastante agonia. Convém destacar uma passagem na qual o narrador-protagonista denota uma notória ansiedade quando ele narra a chegada do oficial para anunciar o nome do promotor que fará parte do júri:

Entretinha as horas a ajeitar essas ponderações, quando me chega o oficial de justiça, pedindo de regozijo, para me anunciar que o promotor do meu júri será coadjuvado por um tal Joel Maranhão, criminalista de certo renome em Feira de Santana. É mais um embaraço a remexer esses dias que me separam do julgamento. Quanto mais vem se contraindo a hora fatal, mais se adensam as forças contrárias que me obrigam a um esforço desmesurado para aguentar esse rojão de tanta espera ruim! Quanto mais me volto ao passado, em busca de algum reforço para me manter lúcido e seguro, mais recrudescem os falatórios que robustecem a acusação, disposta a detonar todos os cartuchos para me ver perder a serenidade, e varar o resto de meus dias. (CM, p.257)

Percebe-se a partir dessa citação a preocupação do escrivão com o seu destino, e essa espera o atormenta. Todavia, vale ressaltar que a morte do coronel Tucão possibilitaria ao escrivão, a princípio, o fim de sua angústia, seria para ele a solução definitiva de seus problemas. Uma vez que ele não conseguiria seguir em frente com esse impasse, ou, por assim dizer, sem concretizar a sua vingança, matar o Coronel e desforrar a morte do pai sempre foi crucial à sua vida.

No entanto, a morte do seu algoz, ao contrário do que se imaginava, torna-se para ele, o narrador-personagem, uma tortura, uma vez que ele é preso em flagrante, pois estava no local do crime. Se antes o desejo de assassinar o coronel Tucão transformou-se em uma fixação, agora a morte do mesmo é seu grande tormento. Às vésperas de uma possível condenação, o serventuário sofre e vive em constante angústia.

A relação à angústia Sartre afirma que:

Como devemos entender a angústia? O existencialista declara frequente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que

escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 1970, p. 5).

Essa é uma visão existencialista do sentimento de angústia, e, de acordo com o filósofo, “o primeiro passo para o existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência” (SARTRE, 1970, p. 5). O termo ‘sua existência’ retratado por Sartre não se refere ao sentido individual, mas humano. Desse modo, numa visão existencialista, o homem não é apenas como ele concede, mas, sobretudo, aquilo que ele faz de si mesmo.

Se bem que, para o narrador-protagonista, pensar o homem como projeto de si mesmo é um tanto quanto penoso, visto que tal concepção fica complicada de acatar quando se trata de um fracassado em seus projetos, isso sob a ótica do escrivão não ter cometido o assassinato, apenas ser o narrador do crime. Até porque, não sendo o escrivão um criminoso, ele não cumpriu o seu intento, dito pelo próprio: “vou constatando que muita coisa me escapou e outras se enfiaram aí à minha revelia, por uma posição qualquer que a mão não conseguiu sustar” (CM, p. 352).

Contudo, se ele for o criminoso, seu propósito de vingança foi alcançado. Essa vingança no plano humano seria a justiça pelas próprias mãos, até porque “o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além do que o conjunto de seus atos” (SARTRE, 1970, p.11).

Doravante, ser criminoso ou apenas narrar um crime é uma incógnita que segue essa narrativa até o fim, até porque podemos inferir que o narrador-protagonista ao contar os fatos faz uma espécie de apagamento intencional de algumas informações ou mesmo impressões, quer dizer, lembrar e esquecer parece ser um movimento constante nesse relato. E ao rememorar, ou mesmo relatar, o protagonista, de certa maneira, está se valendo do arquivo, como dito antes. E ao citarmos o arquivo nos referimos não a uma visão ontológica da memória, que apenas registra um começo e data uma história, mas o arquivo no sentido de não ser “mais compreendido como repositório fechado, inerte, mas, ao contrário, como abertura, como movimento e *por vir*” (SOLIS, 2014, p.375).

Nessa direção, Derrida (2001) conceitua o arquivo afirmando que ele “abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*⁵. Mas também se conserva ao abrigo desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que o esquece” (DERRIDA, 2001, p. 12).

O teórico também acentua que no arquivo “não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*sercenere*) compartimentos de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também o princípio de consignação, isto é de reunião” (DERRIDA, 2001, p. 14). Ele ressalta que o arquivo sempre foi a garantia do futuro, daí significar o *por vir*, embora não se viva do mesmo modo aquilo que não se arquivava (DERRIDA, 2001). Dessa forma, Derrida coloca em discussão a noção tradicional de arquivo que apenas o reduz a uma experiência da memória e arqueologia significando apenas uma referência temporal fixa do passado (SOLIS, 2014).

Nas palavras de Solis:

Derrida nos indica uma novidade em relação à noção de arquivo. Há duas formas de compreendê-lo. Por um lado, como depósito de dados impressos que corroboram os fatos e que fornecem uma espécie de prova consolidada daquilo que, pelas evidências, não deixa mentir. O arquivo é, assim, o depositário de todas as informações, de todos os indicadores e indícios de um fato, de um acontecimento. (SOLIS, 2014, 374).

A pesquisadora aborda que podemos encontrar tanto o arquivo tradicional, conservador no sentido da memória, dos documentos, quanto o arquivo aberto, revolucionário, que não diz tudo “segredo e guardião de um segredo” (SOLIS, 2014. p. 381). Assim sendo, o arquivo não é apenas gerido pela memória, mas também está no plano do esquecimento (SOLIS, 2014).

Desse modo, *Coivara da memória* é a representação desse arquivo revolucionário, o arquivo não só como experiência de rememoração, visto que o protagonista parece manter o segredo do assassinato bem secreto, pois ao rememorar, ou mesmo, ao abrir esse arquivo muitas lacunas não são preenchidas, daí a dificuldade de montar o quebra-cabeça do crime. Prova disso é quando ele diz: “Lembro que nos primeiros capítulos o pensamento se torcia e se quebrava,

⁵ Na obra *Mal de arquivo* Derrida utiliza o vocábulo *arkhê* para designar ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza - ali onde as coisas começam - princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei, ali onde os deuses e os homens comandam, ali onde exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual A ordem é dada - princípio nomológico.

desacertava o passo manco e amuava no ponto de partida” (CM, p.352). Nessa passagem ele desabafa o quão difícil é fazer esse relato.

Por isso, essas lembranças do assassinato do coronel Tucão ao mesmo tempo que podem ser de fato verdadeiras, podem também terem nelas peças esquecidas, silêncios que não vieram à tona. Segundo Solis (2014, p.383), “por mais que o protagonista diga a verdade, algo lhe escapa como prova. O jogo instituído do dizer – não dizer, mostrar não mostrar é tecido na ambivalência, traz o in-decidível. É um jogo desconstrutor, como movimento de rastros”. Então o arquivo eclode como jogo da *différance* defendida por Derrida.

Ainda nesse jogo de ser o criminoso ou apenas narrar o crime, Derrida discute que:

Ora, em lugar de significar, como crê ser possível, que se não deixou arquivo é porque o assassinato não ocorreu, basta ler os textos que ele próprio cita para concluir o inverso: a intenção de matar foi efetiva, a passagem ao ato também, e isto deixou um arquivo e, mesmo se não houvesse ocorrido a passagem ao ato, o inconsciente teria podido preservar o arquivo da pura intenção criminosa de sua suspensão ou de seu recalque (DERRIDA, 2001, p. 86).

Essa passagem da obra *Mal de arquivo* refere-se ao assassinato de Moisés, analisado por Freud e conseqüentemente por Derrida. Utilizaremos dessa análise para examinar o assassinato do coronel Tucão que envolve o narrador-protagonista. Se pensarmos que o serventuário do cartório tinha o desejo de matar o Coronel, o assassinato começa aí na intenção, isso, claro, numa visão psicanalítica, visto que o inconsciente não diferencia o virtual do real, o propósito do ato, e sabemos também que a tentativa de assassinar é confessada pelo protagonista, logo teremos o arquivo do assassinato (Derrida, 2001).

Prova disso é que em várias passagens do relato ele reafirma o seu intento, mesmo nos momentos de instabilidade. “Entretanto, de algum reduto que ultrapassa a própria insegurança, assoma a convicção de que o caminho está traçado” (CM, p. 348). O assassinato para o escritor está no impulso e no desejo, já é algo certo no plano do inconsciente, e, portanto, já podemos considerá-lo como arquivo, e claro um arquivo maldito.

Conseqüentemente, em *Coivara da memória*, mas precisamente no relato do assassinato, teremos uma visão desconstrutiva do arquivo, pois coloca o arquivo como uma experiência de rememoração aberta, não o arquivo no sentido de memória absoluta, mas,

sobretudo o arquivo, que é o mal de arquivo, pois deixa rastros. O arquivo como desfalecimento da memória, ou seja, o arquivo no sentido de consignação que é ao mesmo tempo a gestão da memória, como também o campo do esquecimento (SOLIS, 2014).

Então, diante dessa imprecisão de dados fica difícil afirmar se o narrador-protagonista é assassino, ou apenas narra o homicídio, o que fica consolidado é que no plano do inconsciente o serventuário do cartório assassinou o coronel Tucão, e isso fica evidente porque há o arquivamento do assassinato em seu relato. Não podemos esquecer que estamos diante de uma narrativa de ficção, e que ela possui a sua realidade.

Concomitante a esse tópico, no próximo capítulo continuaremos a análise do crime como mal de arquivo, bem como a sua relação com a “verdade” no que diz respeito ao discurso do narrador.

3 – CONFLITOS E LIGAÇÕES ENTRE ARQUIVOS E CRIME

... o Mal de Arquivo lembra sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal, mas também aquilo que arruina, deporta ou arrasta inclusive o princípio do arquivo, a saber: o mal radical. (DERRIDA)

Na perspectiva de uma possível conexão entre arquivo, “verdades” e crime, neste terceiro e último capítulo, discutiremos até que ponto o discurso do narrador de *Coivara da memória* se projeta como verdadeiro no sentido de pensarmos no relato de suas memórias como arquivo, mais precisamente no crime como mal de arquivo, visto que a morte do coronel Tucão por si só pode ser considerada uma escritura, um arquivo maldito. Até porque, “no olhar sobre o acervo, o corpo acaba de virar esqueleto, o espírito (gest) virará espectro (gespenst). Assim todo arquivo é marcado pelo mal de arquivo. Possibilita um universo de rastros, portanto”. (SOLIS, 2014, p. 385). Logo, o arquivo nessa obra trabalha a “noção de presença pós-fundacional que coloca no presente a sua pedra de toque, que localiza na contemporaneidade a sobrevivência e se pergunta pelo modo de lidar, no presente, com o esquecimento, os restos, a amnésia e os vestígios vivos” (GARRAMUÑO, 2011, 215). Para tanto, num primeiro momento,

com o título “Tocaia e ‘verdades’” faremos uma análise acerca do discurso do narrador, enveredando pelas tocaias de sua vida e do texto como todo. No tópico seguinte, intitulado “O crime como mal de arquivo” faremos uma abordagem em torno do crime, de modo a apresentar o relato do mesmo como trabalho arqueológico, como o ‘mal radical’ defendido por Derrida. Por fim, no último tópico analizaremos “O castigo como manutenção da culpa”, uma vez que esse sentimento se desdobra em falta ou remorso, ambos vivenciados pelo narrador-personagem que representa também um sentimento coletivo, considerado um mal social.

3.1 – Tocaia e “verdades”

Coivara da memória é uma narrativa que apresenta muitas tocaias, do início ao fim somos surpreendidos com as ciladas do texto, isso porque, o discurso do narrador é fragmentado e ambíguo, uma vez que a imprecisão é uma de suas marcas. Essa narrativa “lança o leitor em um mundo imaginário de forte cunho regional e entremeado de reflexão teórica e criação poética, principalmente no que se refere à linguagem” (FONSECA, 2015, p. 26) e mais, “o fluxo de consciência do narrador-personagem apresenta-se em forma de uma escrita simbólica de seu lugar e de sua condição de injustiçado” (FONSECA, 2015, p. 26). Em virtude disso, debateremos sobre o discurso do narrador-protagonista e até que ponto está falando a verdade, como também, de que lugar ele fala.

Em sua obra *A ordem do discurso* (1996), Foucault aborda a importância do discurso no processo comunicativo. O autor destaca o poder que o discurso exerce entre as pessoas, no sentido de influenciar o indivíduo ou um determinado grupo a se comportarem de tal maneira, ou seja, ele é também um instrumento de manipulação. E sendo o discurso por excelência a concretude das ideias humanas às percepções sensoriais do mundo externo, as pessoas podem perfeitamente conseguir vantagens a partir de verdades implantadas, de maneira a ter no discurso um meio de dominação. Segundo Foucault, o discurso está relacionado com o desejo e o poder:

O discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que

– isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Por conseguinte, saber utilizar o discurso significa manter sob o próprio domínio às pessoas, visto que é por meio do discurso que os indivíduos constroem ou mesmo criam realidades, realidades essas que muitas das vezes podem ser dissimuladas sob uma aparência enganadora. Enfim, o discurso defendido por Foucault e também por muitos linguistas é entendido como a língua em ação, é a materialização do mundo em linguagem, e, portanto um grande instrumento de poder.

Dessa maneira, é o discurso do narrador-personagem que mediará todo enlace da narrativa, organizando-a e estabelecendo como ela poderá ser. É concernente lembrar que todo discurso é investido de ideologias, sendo, portanto, uma ferramenta de poder. A pesquisadora Meurer (2005), discorre que o discurso pensado como exercício de poder, é de certa forma um domínio entre as pessoas, no sentido de uns terem poder sobre os outros, é uma forma de prática social, que nesse caso, é expresso e articulado a partir da linguagem, ou seja, através do texto, esse, que em sua maioria avança em direção às relações de poder. (MEURER, 2005).

Assim, é pertinente compreendermos o decurso discursivo desse narrador apresentado em *Coivara da memória*, ou mesmo, mensurar a responsabilidade dele em utilizar as palavras para constitui-los. Até que ponto podemos confiar nesse discurso? Podemos pensar em um discurso verdadeiro? Visto que o serventuário utiliza-se da palavra para implantar as “suas verdades”:

Meio absorto, eu ia saboreando o fio de sua palavra, me deixando agarrar pelo fascínio da rouquenha sonoridade. E pouco a pouco, não sei por vias de que mandiga, começava a me mover no bojo do tempo antigo, confundido com o avô-menino que me tomava pela mão e ia recuando em fanfarras incríveis até o começo do mundo. E o caminho se contraía de tal modo que, mal dávamos conta do percurso andado, já estávamos na franja da mata, [...] afundávamos os pés no colchão de folhas secas que abafavam as nossas passadas, e sorvíamos a grande goladas o cheiro aconchegante da virgem natureza que torna a gente mais irmanada com esse mundão de Deus, esquecida dos irmãos malvados (CM, p. 179).

No tópico destinado ao narrador, no segundo capítulo, pincelamos sobre a veracidade do discurso do narrador, nos perguntando se é confiável, pois se trata de um narrador de

primeira pessoa, seria ele um manipulador? Ou tudo isso não passa de um jogo, do qual somos convidado a participar?

Inês Lacerda Araújo, ao tratar do jogo de linguagem em sua tese de doutorado intitulada *Linguagem e realidade: do signo ao discurso* (2001) afirma que:

Não há um conteúdo neutro, algo pressuposto por detrás deles que seria objeto de afirmação, como uma idealidade, uma vez que não há um significado último e independente por detrás das várias formas que possibilitaria a sinonímia e a tradução. Dar sinônimos e traduzir implica em certas dificuldades, uma vez que certo uso em certo contexto mostra que se trata de um certo jogo, servindo aos propósitos do que se quis dizer naquela ocasião. (ARAÚJO, 2001, p. 91)

A pesquisadora baseada nas teorias do filósofo Wittgenstein, afirma ainda, que há uma gama de jogos de linguagem que vão desde ao ato de descrever a contar história ou mesmo ironizar uma situação (ARAÚJO, 2001). Aqui em nossa análise, o jogo de linguagem diz respeito ao ato de contar história, cuja ação de jogar estaria na forma de como é narrada essa história, uma vez que o discurso do narrador não deixa de ser subtraído, é uma verdade que é mostrada e ao mesmo tempo velada. Esse texto traz já em sua linguagem uma certa ambiguidade, se você começa acreditar em tudo que ele narra, você cai na cilada, não só do crime enquanto delito, mas do crime enquanto jogo linguístico.

Em contrapartida, esse mesmo narrador que nos direciona, também tira o nosso norte. O próprio rememorar está nesse jogo, pois quando se trata de memória ela pode ser falha, não esqueçamos do arquivo revolucionário traduzido por lembrar e esquecer já mencionado. Um exemplo disso é essa passagem: “começo a sentir que estes despojos que abarco com a vista me chegam com uma estranheza íntima e ao mesmo tempo fugidia... Mal me aproximo para tocá-los, eles se dissimulam em sensações difusas que desmentem o inventário da memória” (CM, p.21).

Esse inventário de arquivos que é ao mesmo tempo inventário de possibilidades, talvez revele as ambivalências existentes no texto, que estão evidentes entre o lembrar e o esquecer; entre o erro e o acerto; entre a falsidade e a verdade. Essa dita oposição discorre da instabilidade do discurso, sendo necessário desestruturá-lo para entendê-lo melhor. Dentro dessa proposição, o protagonista possivelmente tenha expressado o conhecimento na linguagem, de forma que,

como toda palavra ou expressão e o modo como as usamos nos textos podem gerar ambiguidades. O duplo sentido pode estar embutido tanto na fala, quanto na escrita, o que possivelmente determinará é como o texto ganha aquele significado, bem como a interpretação do leitor. Esse risco de obscuridade das palavras ou expressão é um risco de quem escreve apenas sobre a sua ótica, e, segundo Derrida:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. [...] Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (DERRIDA, 2008, p. 61)

Por conseguinte, para contar as suas memórias com fidelidade seria necessário que o serventuário saísse da sua escritura, abandonando-a, tornando-a independente. Em outros termos o narrador teria que emancipar sua escritura, não interferindo ou mesmo assenhoreando com qualquer interpretação pessoal sobre os fatos passados de sua vida, a escritura teria que adquirir autonomia, assim seria um retrato fiel dos fatos. Sendo tudo na perspectiva das lembranças e nada no sentido de deixar o texto falar por si sem determinar o seu significado.

O jogo da linguagem é tão fascinante que o narrador ao entrar nele constrói e cai na própria cilada. Muitas das vezes ele [o narrador] deixa pistas para o leitor desconfiar do seu discurso e almejar a verdade, a própria desconfiança é peça imprescindível nesse jogo. Vejamos por exemplo quando o narrador faz referência às tocaias:

[...] Se assim é, a leitura deste livro também não me trará mais atropelos, à medida que vai me iniciando no meandro de todas as ânsias? Uma vez que *saber não é domar*, talvez seja melhor permanecer cego, sem a consciência das forças e das razões encarregadas de trazer os arrepios. Infelizmente, ainda não achei como retemperar as ameaças que me aguardam nessa tocaia, de onde, quem me dera sair imperturbável, bramindo um miolo dos olhos e cuspidno no chão – agigantado como Boi Menino! (CM, p. 133)

O narrador joga com o leitor todo tempo, visto que ele narra uma história de um crime, o qual ele é o principal suspeito, que para ele foi uma grande cilada. Da mesma forma que ao desarquivar essa narrativa e transformá-la em livro há o receio de cair numa outra tocaia.

É sabido que o narrador nos conta a tocaia da vida dele e também a do pai, o que traduz de certo modo, as tocaias pelas quais vários brasileiros passam. Vemos também nesse relato a ideia de família: pai, filho, avós, o que de certa forma alude à tradição. Quando se pensa em família, tradição... Não é curioso esse protagonista não ter nome? será mais uma tocaia?

Ao falar de tradição, nome, família, descendentes... Derrida ao ser convidado por Anne Dufourmantelle a falar *da Hospitalidade* (2003), nos diz que: “supõe o estatuto social e familiar dos contratantes, a possibilidade de que possam ser chamadas pelo nome, de ter um nome de serem sujeitos de direito, dotados de uma identidade e de um nome próprio, um nome próprio é nunca e puramente individual” (DERRIDA, 2003, p. 23). Nesse seguimento, o que dizer da falta de nome desse narrador-protagonista? Perguntamos novamente, qual o seu lugar⁶? Por que não era ou não se sentia um Costa Lisboa? Por que em Rio-das-Paridas ele não tinha hospitalidade, se via e era visto como um estrangeiro? Voltemos a Derrida (2003) para nos ajudar a refletir sobre essas questões: “nessas condições não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo, e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como um bárbaro” (DERRIDA, 2003, p.23).

Se pensamos nesse narrador como estrangeiro, um sujeito do não lugar, então, podemos inferir, que essa ausência de nomenclatura ou mesmo identidade desse narrador é para sugerir essa falta de hospitalidade. Esse não-lugar, de certa maneira, confirma a esse narrador o lugar dos deslocamentos, visto que desde muito jovem ele começa a se perceber como ser deslocado, afastado tanto no que se refere à família, quanto ao lugar que nasceu. Ele traduz tudo isso ao rememorar a passagem em que ele vai para o internato. Diz o narrador:

No curso dessa jornada ensegradada, sem agrados e sem comida, mal intuindo os desterro a que o abandonavam – o menino de lá do Murituba viajava para o desconhecido... carpindo o horizonte exíguo de sua estima e de sua rudeza, a toda hora invocando os poderes já alquebrados do avô que nunca mais vida ele veria.

O tio que me conduzia aos beliscões escarrava sobre os meus pés o cuspo fedorento do fumo de rolo que mascava, e me passava uns olhares esquisitos, onde me punha a decifrar em vão o castigo a que me encaminhavam sem a mais lacônica e elementar explicação! Sem uma só palavra menos dura, nem a mais vaga esperança de retorno, fui largado no pátio cinzento do internato em Aracaju que nem um bichinho capturado, a quem se desatam as pernas já dentro do cativo. Dessa hora terrível, se sobrepondo

⁶ Essa pergunta já foi feita quando tratamos do narrador do terceiro espaço no segundo capítulo.

mesmo ao pânico que me tomava, guardo o gesto desdenhoso do parente inimigo que me depositou ali sem despedida, aliviado do fardo que deixava (CM, p. 289)

Nas palavras de Derrida (2003) ““As pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desraizados, os nômades, tem em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua. De uma parte, eles gostariam de voltar, pelo menos em peregrinação” (DERRIDA, 2003, p 79). Uma espécie de procura de uma referenciação seja do lar, da cidade ou do país “onde aos pais, o pai, a mãe e os avós, repousam num repouso que é lugar de imobilidade a partir do qual se mede todas as viagens e todas as distâncias” (DERRIDA, 2003, p 79).

No viés desse narrador ser um sujeito deslocado, a forma que ele encontrou de ter essas referências foi através do relato, reverenciando os seus mortos, como assinala o próprio: “Já não sei se viajei até aqui para me apaziguar ou para mais vivamente desenterrar os meus mortos, se é que essa busca já não nasceu embaraçada num passado cheio de ossadas”. Ao buscar no baú da memória os vestígios de suas origens, sua cultura, ele se sente um ser enraizado, referenciado. Isso talvez, seja mais uma tocaia textual.

Voltando às tocaias da vida do serventuário, tudo começou, de maneira mais evidente, no internato quando ele se viu sozinho impedido de ver o seu avô e os lugares que tinha estimação: “Quando me achei repudiado e sozinho no ermamento do colégio vazio como oco de pau largado pelas formigas viageiras, de olho comprido encostado nos colegas que partiram”, (CM, p.291) e mais: “sem nenhuma esperança de abraçar o meu avô e rever os lugares de minha estimação – aí é que me virei num caititu envenenado de ressentimento e empaquei de vez sem querer mais nada, amuado num delírio de tocaias e vinganças em que me consumi meses e anos”. (CM, p.291).

No entanto, o início das ciladas começou muito cedo, quando pequeno, o serventuário ia brincar com os primos e eles o tratavam como bastardo. Desde então várias são as emboscadas na vida desse protagonista até chegar na maior delas que seria a do crime, isso, se aceitarmos tudo que ele diz. Ao acreditar nas palavras do narrador, nós enquanto leitores, estamos caindo numa cilada? Mas uma pergunta que se faz pertinente é: quem está tocaindo quem?

Ora, se nesse romance não há um desfecho, no qual o narrador se dispõe a escrever, mas uma vez se confirma a ambiguidade, visto ter no início o seu fim. O texto começa pela prisão domiciliar do protagonista que está já no final da obra. E nessa ambiguidade fundamental existe a ideia da recepção, que nós enquanto leitores somos a todo instante atocaiados a dar significado a esse emaranhado de crimes e traições.

De acordo com Gomes (2014, p.114), “a ambiguidade dos signos literários e as sátiras aos comportamentos sociais proporcionam novas experiências de interpretação, visto que o texto nos traz uma dimensão mais ampla da humanidade”. Neste caso, há algo sempre provocante nessa escritura, quer seja na sua tessitura, quer seja no modo em que fomenta ao leitor buscar informações que estão além da superfície textual. É bom lembrar que o relato ou mesmo o arquivo é manipulado de acordo o interesse de quem o organiza. O que poderemos verificar que de forma propositada não há uma cronologia linear nem uma exatidão nos fatos narrados na obra em questão: “[...] A dificuldade em ordenar a sequência de certos atos que pratico e o ziguezaguear da meada que arrasto de longe certamente impedem que eu caminhe apumado, o queixo embicado em linha reta” (CM, p. 29).

Assim sendo, a ideia do crime dita no texto é tanto forma quanto conteúdo, nos remetendo a Candido (2006). Ele é forma quando traz essa brincadeira estética, esse jogo narrativo em que o narrador narra o vivido sob a sua ótica, e conteúdo quando coloca em cheque esse crime cultural vivenciado por grande parte dos brasileiros, desse povo que é bem controlado, bem vigiado, sobretudo os nordestinos, que porventura, ainda sofrem as mazelas de um período marcante na política brasileira chefiado pelos grandes fazendeiros, os denominados coronéis. Isso só é realizável pelo fato “de a trama narrativa abordar conjunturas possíveis de serem vividas no contexto extratextual [...] o fictício evoca um imaginário real e atuante” (FONSÊCA, 2015, p. 47).

Tais situações confirmam que a forma obscura e enganadora de que é feita essa narrativa, nesse emaranhado jogo linguístico entre o que é mostrado e o que é escondido nos faz pensar o quanto essa obra traz uma politização no ato de narrar, o que de certa forma exige uma melhor criticidade na recepção, justamente para perceber esses meandros entre os ditos e não ditos existentes no discurso do narrador e no texto como todo. Como assegura Iser (1999):

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios dos diálogos incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulados a imaginar o não dito como é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento que remete o que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha o próprio contorno. Quando o ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante de um pano de fundo que o faz aparecer (ISER, 1999, p. 106)

Esses não ditos e os espaços vazios de diálogo podem ser percebidos com mais evidência em narrativas com tons enigmáticos, em que o leitor é instigado a desvendar o mistério, traído pelo suspense, ele fica ansioso pelo desenrolar da trama e ao mesmo tempo fazendo conjecturas. Assim em *Coivara da memória* os significados não são estáticos, são plurais, o que está escrito pode ser re-escrito, o leitor torna-se coautor, não apenas um leitor raso. Como podemos perceber nesse trecho:

[...] se não ouço o diabo deste chiado gasturento, eu diria que o ódio está morto, assim dentro deste branco camisolão de inocente. Esta miséria orgânica, assim serenamente decaída, será mesmo o matador de meu pai, o chefe poderoso contra quem gastei a vida urdindo a minha desforra? É ele, sim. Eis o narigão entupido de cupim, a mão criminosa empretecida pelo o cuspo do satanás. (CM, p. 350).

Percebe-se então, a partir dessa passagem que o narrador ao tentar matar o Coronel sente dúvida em relação ao estado do mesmo, será se é ele, o coronel Tucão? Será se está morto? São indagações sem respostas. O narrador deixa espaços a serem preenchidos pelo leitor, pois o texto apresenta dúvidas, e a partir desse mistério, esteticamente bem construído, ele vai se entregando e deixando pistas: “é terrível a convicção de que os próprios dias futuros pendem desse encaminhamento flutuante tecido de evasivas e reticências, com avanços e recuos inúteis, feitos apenas para criar expectativa e retardar as conclusões” (CM, 188). A partir de então, o leitor pode fazer associações, mesmo tendo ciência de que o narrador pode camuflar algumas informações. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa (FOUCAUT, 1987, p. 9).

O leitor que tem às mãos textos como esses pode perfeitamente ser encaixado como hermenêutico que recebe a obra como “um conjunto de enigmas que compete ao leitor

desvendar, como faz um caçador ou um detetive, através de um trabalho com os índices” (COMPAGNON, 2001, p. 146). Enfim, essa narrativa é construída de fragmentações, de ambiguidades, entre os ditos e não ditos que transcrevem os enigmas textuais, em que o narrador-personagem desarquiva e arquiva através do processo rememorativo.

Nesse panorama arquivolístico, no próximo tópico, iremos discutir sobre o lembrar e esquecer desse narrador-protagonista que pode ser pensado como a tradução do mal de arquivo que é também um mal social.

3.2 – O crime como mal de arquivo

Vimos, nos capítulos anteriores, que o personagem principal está preso à espera do julgamento de um crime que possivelmente será condenado. Nesse entretempo, revisita o baú da memória para tentar entender o que lhe acontece, pois tem uma vida marcada de fracassos, visto ser um sujeito totalmente deslocado, pois não se sente pertencente à família nem ao lugar que nascera. Um sujeito do terceiro espaço, ou mesmo, um estrangeiro em sua localidade. Para tanto, ao rememorar ele desarquiva vários arquivos, mas é surpreendido pelas falhas da memória e nesse lembrar e esquecer compõe o arquivo do crime, considerado um mal de arquivo.

Dessa forma, o que é o mal de arquivo? Podemos considerar o relato desse crime um arquivo ou mesmo um mal de arquivo, julgado como arquivo maldito?

De acordo com Helano Ribeiro (2013), em seu artigo *Queima de arquivo: um mal de arquivo* “o trabalho de escavação, através dos relatos, é um trabalho arqueológico, representa a busca por uma arché” (RIBEIRO, 2013, p. 4). Segundo o autor, com base no texto *Mal de arquivo* de Derrida, essa busca refere-se à origem não no sentido de começo, muito menos de fundamento, mas acima de tudo na “tentativa de leitura de uma história em ruínas e sua discussão crítica no tempo de aqui e agora, uma agoridade intensa e repleta de história” (RIBEIRO, 2013, p.4).

Nesse sentido, podemos pensar no relato desse crime como um trabalho arqueológico, visto que conta uma história de decadência, de restos ou mesmo de grande fracasso. Insucesso

tanto do ponto de vista individual quanto coletivo, pois o narrador-protagonista “órfão e viúvo, perdido nessas idas e vindas de penitente” (CM, p.29), além de voltar ao passado de sua vida, marcada pela orfandade, traumas de adolescência e obsessão em vingar a morte do pai, relata também as relações familiares, bem como o declínio econômico desse clã com a derrocada do engenho Murituba, que era, sobretudo, a vida para os seus avós maternos, cuja “paralisação do Engenho, estancaria definitivamente a veia que alimentava a boa disposição de meu avô [...] gastara toda sensibilidade e não lhe restava mais nada a lamentar!” (CM, 257). A partir dessa viagem ao passado num processo rememorativo, aos poucos os motivos do delito vão aparecendo.

Assim, o crime relatado pelo narrador-protagonista, é por si só considerado uma escritura, um mal de arquivo. Carregado de enigmas arqueológicos, Esse Crime por ser um arquivo imaginário traz no seu íterim a ideia do enigma, uma vez que o narrador não comprova a sua autoria. Percebe-se que o texto traz uma certa ambiguidade, ao mesmo tempo que ele afirma algo, ele nega. O que é narrado sobre a morte do coronel Tucão fica no plano do enigma: vingança, cilada ou morte natural? Essas são as possibilidades, porém não há um desfecho no sentido de desvendar. Nota-se então, um deslocamento, visto que, não se sabe ao certo se ele é um criminoso ou apenas narra um crime, como dito antes.

Nesse entrevelo, esse arquivo, como já mencionado no primeiro capítulo, traz em si características das narrativas de enigmas uma vez que tem a história do crime e paralela a ela surgem outras histórias. Tsvetan Todorov (2003), no texto *Tipologia do romance policial* salienta que “na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que vai nos guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas sim, duas histórias: a do crime e a história de investigação” (TODOROV, 2003, p. 66). E acrescenta:

Poderíamos também caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta o que de fato aconteceu, ao passo que a segunda, a da investigação, explica, como o leitor (ou narrador) toma conhecimento dos fatos. Mas essas definições já não são mais as das duas histórias no romance policial, e sim de dois aspectos de qualquer obra literária descobertos pelos formalistas russos quarenta anos atrás (TODOROV, 2003, p. 66).

Nessas mencionadas histórias de enigmas, o crime é apresentado como mistério e sob ele o criminoso se esconde, geralmente tem como característica a repetição dos elementos

constitutivos, a exemplo do narrador memorialista, estrutura narrativa dupla e quando se atam os pontos da história há um final feliz. Logo, ao tratar das categorias das narrativas de enigmas, a história origina-se em uma situação enigmática a ser desvendada (PARGA, 1981). Nesse ponto, exceto o final feliz com o desvendar do crime, *Coivara da memória* se assemelha com esse tipo de narrativa, uma vez que carrega no seu bojo o tom enigmático. Aqui, o narrador-protagonista, assim como a personagem principal das narrativas de enigma pergunta tanto sobre o futuro quanto se volta ao passado, que segundo Todorov, há nas personagens centrais “uma curiosidade de saber como os acontecimentos passados se explicam; e há também o suspense: o que vai acontecer com a personagem principal?” (TODOROV, 2003, p.74).

Quanto à posição das duas histórias: a primeira, a do crime, que na maioria dos casos, é caracterizada pela história de uma falta, cuja particularidade é não estar imediatamente presente no livro. A segunda, uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, apenas serve como mediadora entre o leitor e a história do crime (TODOROV, 1970). Tal status das duas histórias é possível de ser percebido no romance aqui estudado, visto que a falta é uma constante na vida do serventuário do cartório, quanto ao crime, apesar de ser a peça-chave só é mencionado no final do livro. Em relação as outras histórias rememoradas pelo narrador, servem apenas para essa mediação entre o receptor e o delito, uma espécie de esclarecimento do crime. Ele volta ao passado para tentar entender o presente. E claro, há um suspense em relação ao que vai acontecer com o protagonista.

Seguindo essa perspectiva, há muito em comum entre as narrativas de mistério e *Coivara da memória*, esteticamente é possível visualizar algumas categorias que se assemelham, o enigma é uma, visto ser bastante evidente no texto. Logo, o narrador-personagem é um escavador arqueológico desse enigma, são as ruínas desse arquivo que poderá dar pistas ao leitor para desvendar o mistério.

Ainda falando de arquivo, Maria Ângela Melendi em *Arquivos do mal – mal de arquivo* nos diz que:

Todo arquivo pressupõe inscrições, marcas, impressões, assim como a decodificação das inscrições e das marcas e o armazenamento e a preservação das impressões. Todo arquivo pressupõe também, um lugar de consignação – um lugar de reunião dos signos –, uma técnica de repetição (MELENDI, 2000, p, 7).

Partindo dessa definição de arquivo, podemos supor que essa narração é um processo de escavação dos arquivos, ou seja um sítio, tendo no crime todos os indicativos para ser um arquivo maldito. Primeiro, por ter deixado várias marcas, tanto do ponto de vista do assassinado, o grande coronel Tucão, que por ventura, era considerado uma pessoa de prestígio em Rio das Paridas, quanto do suposto assassino que ao relatar esse crime cria um arquivo e por cima dele é revelado outros arquivos, a saber, os arquivos de sua família que vão desde a decadência dos engenhos às relações familiares, como já dito. A isso, a partir das palavras de Melendi (2000), chamaremos “arquivos do mal, devorado pela unidade e pelo tempo, desvenda nesse desfalecimento, uma acumulação de arquivos estratificados” (MELENDI, 2000 p.8).

Segundo, porque ao transformar esses restos que ficaram na memória em relato há um depósito de signos que o fazem ressignificar a sua vida. E isso só é possível a partir do crime, ou mesmo, a partir do desfalecimento desse protagonista depois de sua prisão, como o próprio narrador confirma: “desde o flagrante de minha prisão, mais uma vez atraído, venho aprendendo a conviver com as lembranças que cercam esta solidão” (CM, p.351). E acrescenta: “há meses que me embrenho no passado, procurando esgarçar a sua rede de pucumãs e desfazer os nós incorpóreos, amarrados na fuligem” (CM, p.351).

Essa rede expressa pelo serventário, é o acervo desse arquivo, ao lembrar dessas marcas, representadas pelos objetos, o narrador dessas memórias se debruça nesses fragmentos em que o sujeito do presente é submetido pela força do passado, cujo arquivo maldito, isto é, o arquivo do crime reuniria todos os arquivos, o crime traz esse baú. Por ser esse arquivo cultural, o crime denuncia toda uma rede de ligações perigosas e uma forma de organização social, ou por assim dizer, seria o “lugar de reunião dos signos” em que este canteiro de ruínas é registrado:

Mais uma vez me debruço sobre este canteiro de ruínas onde pego e despego o olhar, às vezes me demorando a apalpar algum fragmento de objeto que teve a sua importância, ou trecho de paisagem da maior estimação, e que nunca mais se ajustarão à cadência natural do viço que corria e transbordava, da vida que se embutia nas engrenagens azeitadas por meu avô, com a mesma mão que também untava o rodete da casa de farinha, e as dentaduras de ferro incumbidas de fazer rolar os grandes cilindros da moenda, então enfiada bem no meio do Engenho, como coração de aço a ranger e bombear sobre um peito achatado de terra batida, estuante de caldas e rumores, aromas e labaredas. (CM, p.28).

Nesse canteiro de ruínas o narrador-protagonista de *Coivara* da memória se debruça e tateia algum fragmento de objeto como se tocasse o passado com a mão, uma forma da personagem demonstrar que está preso ao ciclo passado-presente (ANDRADE, 2010). As ruínas nos remete e explica os resíduos, os restos, ou mesmo, o próprio passado. Algo arruinado é algo fracassado, os fragmentos do passado dizem muito a esse narrador. Tem-se nesses fragmentos de objeto um arquivo, porque “para a ruína ainda há história para ser escrita, uma história inconsciente, a ser revelada. Sob uma máscara mortuária, está o indício de sua redenção, do futuro a ser libertado” (OLIVEIRA, 2010, p.9). O narrador-personagem intenta encontrar essa libertação através da escrita. Pois ele procura escrever para tentar se entender, ou mesmo, ele procura nessas ruínas a explicação do que lhe acontece às vésperas do julgamento. Entretanto, o processo de construir e ler o mundo pelos caminhos deixados pelas ruínas é um apelo melancólico e destrutivo (OLIVEIRA, 2010). Daí ser tão angustiante para o serventuário do cartório voltar a esse passado.

Dessa forma, esse relato que se movimenta por uma “pulsão arquiviolítica”, termo cunhado por Derrida, tem a função de preservar os restos que poderiam se perder, e ao mesmo tempo permitir um condicionamento que seria a própria destruição, ou seja, a extinção de alguns dados a partir do esquecimento (Derrida, 2001). Ao falar em restos, memória e arquivo, Florencia Garramuño (2011) afirma que:

[...] a memória e a rememoração como uma atividade que poderia acarretar a destruição dos restos e vestígios do passado, como poderiam se preservar esse restos se não por meio de um dispositivo que, ao recusar à memória, pudesse conservar, ainda que sob o perigo de que perecesse a lembrança, esses restos? Restos, aliás, de que seriam estes vestígios, se o passado ao que convocariam seria esquecido pela memória que o rememora? (GARRAMUÑO, 2011, p.204).

A autora discute também, o paralelo existente entre arquivo e memória, em que no primeiro há uma presença material, enquanto que no segundo consiste no ato de rememorar, isto é, no arquivo os discursos são fisicamente presentes, em contrapartida, a rememoração tece a memória (GARRAMUÑO, 2011). É nessa contraposição entre memória e registro, aqui traduzido em relato, que se realiza o arquivo desse crime. Esse arquivo, cujas marcas da morte do coronel Tucão reverbera em sua mente de forma gritante:

O velho dorme como um santo, o parceiro me confirma. E, mantendo a porta entreaberta, me encaminho para a cama de ferro, de cabeceira enorme. Sem me fixar em outros detalhes apagados pelo medo, me concentro na face de bochechas despencadas onde as sombras passeiam, vindas de lamparina de cima do cofre [...] prego-me a martelo nas órbitas vazias do Coronel, no beijo molengo da boca murcha. Olho e face pendida de humildade, empelancada demais, e chego a pensar nos reveses que a castigaram. É certo que estou quase nas travas e me encaminho pelo medo, mas esta cor esverdeada de azeitona é de coisa morta. Chego a sentir o bafo enjoativo de carneiro podre, o furtum adocicado e nauseabundo, o festo de carniça. [...] Se não ouço o diabo gastureto, eu diria que o odiento está morto, assim dentro deste branco camisolão de inocente. Esta miséria orgânica, assim serenamente decaída, será mesmo o matador de meu pai, o chefão poderoso contra quem gastei a vida urdindo urdindo a minha desforra? É ele sim. Eis o narigão entupido de cupim, a mão criminosa empretecida pelo cuspo do satanás (CM, p.349-350).

São rastros que garantem ao escrivão que o seu algoz, ou mesmo, que o seu objeto de vingança morreu. São imagens que permanecem na memória e são lembradas de forma fragmentada.

Entretanto, ao abrir esse arquivo maldito o protagonista potencializa o encontro entre o passado e o presente, ou como assinala a pesquisadora Garramuño (2011), os “restos que, às vezes pertencem a um passado identificável e se que mostram como restos de uma história possível que poderia ser reconstruída a partir desses restos; outras vezes, no entanto, eles encontram no puro presente de sua exibição o sentido último da escritura” (GARRAMUÑO, 2011, p. 205). De modo que esse narrador encontra no tempo passado as ferramentas viscerais, em que coloca a memória como centro para construção desse relato, ou por assim dizer, desse arquivo.

Para o serventuário, fazer vigente esses restos através desse arquivo, é tentar entender, ou mesmo refletir sobre o presente, um presente que na condição de preso à espera de um julgamento é um tanto quanto perturbador. E ao fazer esse resgate, ao desarquivar esses restos, ele se questiona enquanto ser. Nessas idas e vindas reflexivas ele indaga ao Velho Cazuzá, considerado por ele o “mártir ironizado”: “mande daí um testemunho qualquer de que seu pensamento não foi em vão, de que a disputa celerada de toda uma vida resultou em algo que, diferente das coisas irrisórias, se traduziu em sólidos benefícios” (CM, p.357). E acrescenta, possivelmente fazendo uma referência ao relato, “em formas de remir alguém para sempre, em

matéria permanente e duradora! Que lição posso tirar de tanta obstinação e de uma experiência tão trágica? (CM, p.357).

Então, lembrar da morte do pai, e, conseqüentemente, lembrar da vingança que desembocou na morte do coronel Tucão é sem sombras de dúvidas uma experiência adversa, ao voltar para esse passado é, sobretudo, uma estratificação de vários arquivos aos quais ele se vê perdido:

Perdido neste círculo de fogo e pedra onde se entrelaçam as idas e vindas de qualquer vivente, não vejo escapatória mais iluminada do que as maluquices de tio Burunga e as paixões de Lameu Carira, pedaços do roseiral de minha avó! Fora daí, o que há são a sisudez de meu avô e os lamentos de Boi Menino, são as chagas de Garangó e a viacrúcis de João Marreco, essas vozes me comovem e me largam aqui sozinho, escavando as raízes da barriguda, sem me deixar se quer as ilusões... (CM, p.358)

Essa projeção do mal de arquivo, que permeia o livro do início ao fim, é a própria ideia do crime que expõe um arquivo cultural de normas e regras que fazem parte do comportamento masculino. A violência, de certa maneira, é uma forma de linguagem como manutenção do poder para o homem, um exemplo, é a personagem do avô materno do serventuário, por meio dele “o narrador dá visibilidade à parcela da população dominante, os homens que detém o poder” (GLAUCILENE, 2010, p. 110). Isso porque, estamos falando de uma sociedade sedimentada e patriarcal do final do século XIX e início do século XX. Dessa forma, esse arquivo desnuda uma sociedade que é desigual, e, por isso, excludente representada na narrativa por ricos, pobres e agregados.

Conquanto, o crime é a própria prova de que tudo ali é um arquivo. Para Derrida, o arquivo é obscuro, ele traz o mal para dentro de casa. Segundo Joel Birman no artigo *Arquivo e Mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud* (2008), “o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento em decorrência de sua própria virtualidade” (BIRMAN, 2008, p.110). Esse crime traz em si essa lacuna e esse sintoma, justamente por deixar dúvidas e rastros, ou por assim dizer, o enigma que perpassa todo texto. É exatamente a pulsão de morte⁷ como tradução da destruição que apagaria as

⁷Pulsão de morte, termo postulado por Freud, que segundo o professor psicanalista José Gutiérrez Terrazas (2002, p. 97) estaria enquadrado nos aspectos psicológicos da autodestruição e da desligação, em conexão com a

marcas e os traços arquivados, seria uma espécie de mal de arquivo, justamente por possibilitar o “esquecimento” e a “renovação”, renovação no sentido de realizar novas inscrições no arquivo, ou seja, novos arquivamentos.

Um exemplo seria pensar a morte do coronel Tucão como arquivo, com alguns traços deixados no esquecimento, e ao mesmo tempo com a vicissitude de outras histórias que seriam as novas inscrições realizadas no arquivo. Assim, ainda nas palavras de Birman (2008) “o mal de arquivo seria necessariamente o outro lado do esquecimento, frente e verso de uma mesma superfície de inscrições, onde se realizariam as trocas e as circulações discursivas” (BIRMAN, 2008, p.118). Ao descrever o assassinato, o narrador desse arquivo revela normas culturais, e ao explorar isso de forma estética, ele explora o enigma do texto.

De acordo com Derrida (2001) a perturbação deriva de um mal de arquivo, ou seja:

Estamos com mal de arquivo (en mal d’archive). Escutando o idioma francês e nele o atributo *em mal de, estar com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que a palavra “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem [...], nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo (DERRIDA, 2001, p.118-119).

Nesse sentido, o protagonista já está com o mal de arquivo, porque ele não tem tranquilidade, é um ser angustiado que vive numa eterna busca de si, procura no arquivo onde se esconde. Essa referida angústia não é só dele, é também de uma região que segue um padrão, ou seja, um mal social. Antes, porém, é preciso situar que esse arquivo já vem sendo nutrido desde a morte de seu pai, como o próprio diz: “cheguei a falar de um plano que vinha urdindo

descoberta freudiana inicial e transcendental de uma sexualidade anárquica, certamente remetia a um inconsciente recalçado no qual, e a partir do qual, configurava-se o pulsional.

A pulsão de morte de acordo com Derrida (2001, p.21), ela trabalha para *destruir o arquivo*: com a *condição de apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços- que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é acima de tudo, *anarquívica*, poderíamos dizer *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação silenciosa, destruidora do arquivo.

para assassinar o matador de meu pai, que já não podia viver mais perseguido pelos olhos deste, que me apareciam nos pesadelos noturnos, se saltando da cara e caminhando no ar” (CM, p. 338). Então, a morte do coronel Tucão é para o serventuário um desejo compulsivo, irreprimível, e, portanto, um arquivo maldito já existente antes mesmo da execução do crime. Senão matou o Coronel, mas estava lá para satisfazer o desejo de vingança.

A vingança da morte do pai do serventuário é parte do contrato social, uma vez que no sertão foi e ainda há resquícios de uma tradição, dentro da estrutura social, em que a honra deve ser lavada com sangue. Isso é bastante evidente na literatura, sobretudo nas obras de Guimarães Rosa, um exemplo clássico é *Grande sertão: veredas* em que a personagem Diadorim quer vingar a morte do pai, morto a balas pelos jagunços Hermógenes e Ricardão. Para tal intento, Diadorim faz um pacto com Riobaldo para exterminar os assassinos do seu pai. (ROSA, 2006). Esse e outros textos mostram que a trajetória de crimes são mormente culturais, que, em sua maioria tem o interesse de mostrar a violência na história do Brasil como um mal.

Para darmos encaminhamento a nossa linha de raciocínio, é preciso nos voltar agora para o termo vingança, que, segundo Aristóteles (2007), “a vingança faz cessar a ira, pois faz nascer no interior daquele que a pratica um doce prazer, ao expulsar a amargura do sofrimento” (ARISTÓTELES, 2007, p 96). De modo que aquele, cujo propósito não foi realizado, carrega dentro de si um fardo pesado e que lhe causa um sofrimento. A vingança tomou o lugar da justiça nas relações contratuais de nossa sociedade, isso “repete de gerações a gerações, os cálculos permanecem indefinidos e as estimativas reticentes” (CM, p.134). Quanto a isso, acresce o narrador:

Se as marcas de sangue fossem assim tão abertamente lineares como estupidamente dei a entender em outros capítulos, se fossem tão inequívocas e discerníveis como um desenho geométrico, decerto todos descendentes trariam qualidades e defeitos de seus progenitores, em consequência do que os irmãos em geral seriam muito semelhante entre si. E vemos que assim não é! Por conta deste veio reticente... (CM, p. 134)

Logo, “o arquivo seria necessariamente marcado na sua materialidade discursiva pelo mal de arquivo, pelo apagamento e esquecimento promovido pela pulsão de morte” (BIRMAN, 2008, p. 118). Nessa sequência, o termo mal de arquivo cabe perfeitamente para nomear esse

crime, uma vez que, possivelmente, podemos situá-lo na desconstrução derridiana, pois é nisso que a desconstrução se realiza, numa tensão entre memória, veracidade e continuidade de algo.

E na ação de arquivar esse crime, o narrador põe em pauta não só o processo da materialização discursiva, como também a questão do ser. Nesse aspecto, esse arquivo navega entre a certeza e a dúvida das coisas, o que Derrida atribui em “ser e não ser”, na qual é delineada uma realidade estrutural chamada “movediça”, ou seja, sem garantias metafísicas, ou mesmo aquilo que serve para distinguir a verdade do erro como realidade. Nesse panorama de mudanças acontece a chamada desconstrução, que, de acordo com Derrida seria entrar no universo do texto para descobrir as possíveis dissimulações. (DERRIDA, 2009).

No artigo intitulado *Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução*, o professor Neurivaldo Campos Pedroso Júnior faz uma introdução à corrente teórica denominada desconstrução, a qual Derrida é o precursor. Segundo o professor, na desconstrução, “ao interrogar incansavelmente os diferentes discursos que pretende decompor, operará, muitas vezes, no terreno da ambivalência, da duplicidade e da dubiedade, pois não incorrerá em reducionismo diante das oposições binárias com as quais a metafísica ocidental está acostumada a operar” (JÚNIOR, [2010?], p. 11). Outrossim, a desconstrução não pode ser tomada como sinônimo de destruição, mas sim um procedimento de indagações no sentido de decompor e reorganizar os discursos delineados pela metafísica Ocidental (JÚNIOR [2010?]).

Desse modo, ao refletir esse relato de crimes, cujo narrador é personagem e também narra o vivido; assim como é um sujeito que está no entre- lugar, visto que não se vê como Costa Lisboa, mas também não conviveu com a família do pai; que pode ser criminoso ou inocente; que pode ser um manipulador discursivo, ou operador da verdade; enfim um sujeito que foge um pouco desses binarismos cristalizados, sendo, portanto, um sujeito ambivalente e questionável que reconfigura os discursos. Um narrador do terceiro espaço, que no seu lugar tenta mostrar o mal de arquivo. Ao decompor e reorganizar os discursos, será que ele não ficou preso às normas do crime?

Em contrapartida, o narrador ao pensar nessa escritura, transformando o vivido em arquivo, principalmente no que concerne ao crime, ele abre a visão arquivística que permitem a desconstrução. Nesse sentido, como afirma Birman, o arquivo não se constituiria apenas de traços latentes e ostensivos:

Mas também, pelas múltiplas leituras possibilitadas pela condição de posterioridade do intérprete e pela ação de operações do recalque e da repressão, que transformariam o que é latente e virtual. Os traços, enfim, apareciam assim de maneira indireta sob as diversas configurações assumidas pelas formações do inconsciente, a saber, o sintoma, o lapso, o ato falho e o chiste (BIRMAN, 2008, p. 117).

O arquivo desse crime além de ser sintomático e falho, assim como a personagem principal, é deslocado, visto que ao mesmo tempo em que ele mostra, ele oculta, está sempre numa linha ténue entre lembrar e esquecer. Em virtude disso, é esse deslocamento que possibilita a repetição. Ao pensar nesse deslocamento, a pesquisadora Solis (2014, p.384) observa que a obra de Derrida *Mal de arquivo* “abandona em sua escritura a forma de começos, não possui começo nem fim, mas se postula como *avant-propos*, exergo, preâmbulo, anteproposta, teses (ou próteses), querendo mostrar um inacabamento, sempre em aberto e um arquivo por vir”. (SOLIS, 2014, p. 384). Vimos que o arquivo desse crime, por ser uma narrativa feita *in ultima res* não obedece uma cronologia linear, de modo que o crime propriamente dito só iremos encontrar nas últimas páginas, as primeiras já começam com a espera do julgamento. Isso talvez aumente a expectativa do leitor, esses enigmas textuais são o que esteticamente vão compondo essa obra, o que também não deixa de ser um deslocamento, pois a confabulação da narrativa se monta a partir dele. Por não haver um desfecho do crime, a obra fica em aberto, temos, portanto, no relato desse crime um arquivo inacabado, ou utilizando o termo de Derrida, “um arquivo por vir”.

Nas palavras de Derrida:

A questão do arquivo não é só uma questão de registro do passado; trata-se de uma interpelação fantasmática e espectral de Freud, de uma promessa, de um por vir. Saber o que é o arquivo significa dizê-lo num tempo *por vir* e não haveria porvir sem repetição, sem o fantasma e a pulsão de morte. Diz Derrida (2001, p. 101-102):

Enfim, abrir o arquivo desse crime é refletir sobre os fantasmas existentes na vida desse narrador-personagem, que só poderá se reconhecer e ressignificar a sua vida fazendo esse trajeto arquiviolítico. E ao categorizar esses espectros na vida do escritor, percebemos que os mesmos advém desde o seu nascimento, quando fica órfão de mãe, que de certa forma é responsabilizado pela a sua morte, pois sua mãe morrera de parto e seu pai que “incapacitava a olhar para o filho

sem encontrar na face rosada a mulher muito estremeçada, morta para que o rebento vingasse. Até hoje não sei que sentimento nele prevaleceu, a ponto de permitir que meu avô me recolhesse ainda recém-nascido” (CM, p. 239); outro fantasma, talvez o que mais o atormenta e o levou à situação que se encontra, é a morte do pai que ceifara de vez a sua convivência com ele, relembra o protagonista: [...] “só algum tempo mais tarde, já então no percurso da adolescência, é que realmente comecei a me enrodilhar a sua falta, o que levaria a indagar de sua vida reticente, e a me entranhar no passado intermitente que compartilháramos” (CM, p. 239). Isso sem falar da perda dos seus avós maternos, com os quais viveu a sua infância.

Um avejão que atormenta e está diretamente relacionada com a morte do coronel Tucão é a sua grande paixão cega que “daquela primeira aparição de Luciana, até o dia da perda irreparável, vivi nela como um asmento de conta-gotas na mão, sugando desesperadamente a sua respiração que pronta me acudia contra o puxado-de-peito. (CM, p. 335). A relação de Luciana com a morte do Coronel e sua possível condenação, foi através do ciúmes que sentiu ao vê-la sendo cortejada por vários jovens, nesse momento da narrativa ele tenta persuadir o leitor de que foi empurrado à cena do crime. Depois desse acontecimento, ele se embriagou tanto a ponto de falar em alto e bom som para toda população de Rio-das-Paridas os seus planos de vingança contra o coronel Tucão. Esse, talvez o fantasma principal, que por ventura representa o Coronelismo, período comandado pelos grandes latifundiários, os verdadeiros detentores do poder, conhecidos como os “manda-Chuva” da cidade. Coronel Tucão é a causa mor desse arquivo maldito.

Doravante, veremos fantasmas advindos desses já citados, que seria a sua condição de estrangeiro em sua terra, pois não se considera um ser pertencente nem da família e nem da comunidade de Rio-das-Paridas, é um ser que talvez se identifique mais com os sujeitos-margem, a exemplo do seu pai, tia Justina, Garangó e João Marreco. Logo, essa interpelação fantasmagórica que esse narrador protagonista vasculha no baú da memória em busca de resquícios de uma cultura escondida nos restos e fragmentos da rememoração (ANDRADE, 2010) é que vai pulsionar esse arquivo. Então analisando esses fantasmas sob o viés da pulsão de morte entenderemos que esse narrador-protagonista remete ao seu inconsciente o recalque de toda uma vida, no qual se confirma a pulsão e possivelmente a destruição dos arquivos. Até

porque o mal de arquivo ou arquivo maldito, como já exposto, se configura no lembrar e esquecer, enfim o outro lado do arquivo.

Por isso, ao arquivar esse mal radical, o narrador reflete sobre si na tentativa de entender o passado e explicar o presente. Ainda nesse viés, no próximo tópico, a nossa discussão será em torno da culpa, essa, que faz parte do ato de narrar esse relato, uma vez que ao escrever um livro o narrador retrata a sua vida, possivelmente, na tentativa de purgar a própria culpa.

3.3 – Castigo como manutenção da culpa

Nesse tópico, apresentaremos alguns conceitos de castigo e culpa, de modo a estabelecer uma relação entre os mesmos, bem como discutir como esses sentimentos são vivenciados e arquivados pelo narrador-protagonista, uma vez que a culpa é parte do ato de narrar.

Nietzsche, em sua obra *Genealogia da moral* (2008), discorre sobre os vários sentidos do termo castigo, visto que o mesmo já não apresentava um único significado. Para ele, “a história do castigo até então, a história de sua utilização para os diversos fins, cristaliza-se afinal em uma espécie de unidade que dificilmente se pode dissociar, que é dificilmente analisável e, deve ser enfatizada inteiramente indefinível” (NIETZSCHE, 2008, p. 29). Isso porque existe uma gama de significação para o vocábulo castigo, que se estende desde a neutralização como impedimento a novas práticas, ao compromisso com o estado natural da vingança (NIETZSCHE, 2008). Segundo o autor “o castigo teria o valor de despertar no culpado o sentimento da culpa” (NIETZSCHE, 2008, p. 29). Nesse sentido, podemos pensar também no castigo como a conservação da culpa.

Sobre culpa, no texto *Totem e tabu e outros trabalhos*, Freud (2013) coloca que “a princípio, a origem do sentimento de culpa deriva do fato de alguém saber ter feito um “mal”. No entanto, algo mau não precisa ter sido necessariamente feito, pois apenas a intenção do ato já provoca a culpa” (FREUD, 2013, p. 27). Desse modo, no que se refere ao sentimento de culpa, a intenção tem equivalência ao ato. Esse sentimento de culpa traduziria a tensão existente entre o ego e o superego, que de acordo com Freud, seria a expressão de uma necessidade de punição (FREUD, 2013).

Esses conceitos são cruciais para tentarmos entender o sentimento de culpa e o possível castigo apresentado na obra aqui estudada. Nessa direção, é pertinente que se faça alguns questionamentos: até que ponto a personagem principal carrega consigo o sentimento de culpa? O castigo a ele reservado seria a manutenção dessa culpa?

Nas palavras do narrador:

Desde o tempo de menino que as audiências se traduzem numa consumição que me torturava como uma verruma de calafrios encravada no coração e convertida em suores. Quando me transporto àquelas primeiras vezes em que meu avô escutava e decidia com a maior segurança as demandas e o destino dos suplicantes mais indefesos – não posso conter a comoção que me arrasta das entranhas o menino inseguro e tripudia sobre a fragilidade de seu peito surrado. O menino que nunca interferiu a favor das vítimas que lhe pareciam inocentes, e que por isso mesmo vive afogado nas culpas nebulosas desse antigo espelho embaciado, a ponto de me fazer duvidar, não sem um lampejo de remorso, do assassinato por que sou injustamente punido (CM, p. 45).

Nesse caso, o sentimento de culpa está relacionado ao remorso, pois o serventuário do cartório não interferiu a favor dos inocentes. Em vista disso, a sensação de culpa a partir do remorso é despertado através do castigo antecipado que o protagonista está vivendo e a reação a esse castigo é chamada por Nietzsche de “reação psíquica descrita como "má consciência", "remorso"” (NIETZSCHE, 2008, p. 30).

Essa culpa ele carrega consigo, a ponto de questionar se o que estava vivendo tinha alguma relação. Isso não significa pensar que o protagonista assume a responsabilidade do crime aqui analisado, visto que ele não se reconhece culpado. Até que prove o contrário ele se julga inocente. Como no relato, o julgamento ainda estar por acontecer, não se tem a sentença propriamente dita, mas, em contrapartida, o protagonista já é castigado, pois ele se encontra em prisão domiciliar aguardando o veredito, o que para ele é um grande martírio, visto não ser qualquer domicílio, trata-se do cartório, lugar o qual o pai denominava “casa da justiça”.

O escrivão preso no cartório, dentro do próprio arquivo é uma grande ironia, porque, assim como o pai, sempre agiu com lisura, com retidão, a favor da lei, sempre respeitou aquela casa. Nas palavras do narrador: “este espaço confuso onde me encontro socado resume numa só rajada a eficácia da Lei, traduzida em amparo e castigo” (CM, p.17). Estar preso nesse lugar é bastante emblemático, visto que o local da prisão é o mesmo que arquiva crimes e processos.

Dada às proporções, o cartório é para o protagonista como a câmera é para os presos – fazendo referência às fotos que em 1995, a fotógrafa Rosângela Rennó resgata ao saber da existência de uma grande quantidade de negativos fotográficos de vidro na Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (MELENDI, 2000) –. De acordo com Maria Angélica Melendi:

O olhar carcerário, que intenta atribuir sentidos e criar categorias, fragmenta, retalha e classifica os indivíduos. Os condenados da sociedade, a ralé, humilhados pelo duplo peso do crime e da culpa, oferecem, à mirada do outro, a nuca vulnerável, quase à espera da lâmina do carrasco. Separadas do corpo, estranhamente anônimas e, ao mesmo tempo, familiares, as cabeças ostentam, no desenho espiralado, o punctum da imagem e do indivíduo. Não foi uma faca de guilhotina que decepou as cabeças, mas uma câmara (sic!) fotográfica. Através da objetividade da máquina, o poder multiplica seu olhar identificador e o lança, como uma rede, sobre os indivíduos. (MELENDI, 2000, p.4).

Segundo a autora, ao fazer o registro através das fotos, o indivíduo é fragmentado, pois sua vida é vasculhada e exibida nos mínimos detalhes, detectam-se assim as pulsões mais íntimas (MELENDI, 2000). Assim como os condenados que veem as suas vidas invadidas pelas câmeras, o serventuário preso naquele lugar, o qual considera bastante representativo, sente-se um ser suplicado, pronto para o espetáculo, pois é no cartório que ele percebe o peso do crime e da culpa duplamente, do delito que diz não ter cometido, e da culpa por não ter defendido os inocentes quando deveria.

Conquanto, uma forma de castigar o protagonista é com essa prisão domiciliar, julgado por ele um suplício, como já mencionado no primeiro capítulo. Na obra podemos identificar algumas formas de suplício, dentre elas, está a morte por tocaias, uma forma de vingança comum a região. Tem-se nesse suplício uma legitimação em oposição ao suplício criminoso, em Rio-das-Paridas para os senhores de engenho, os ditos coronéis “sua palavra ainda era tiro que nunca mentia, mais confiável do que qualquer documento assegurado por fé de ofício ou força da lei” (CM, p. 167), quer dizer, a justiça era feita a base de bala.

Nas palavras de Foucault (1987) “o suplício faz parte do procedimento que estabelece a realidade do que é punido” (FOUCAULT, 1987, p.75), sobre esse castigo, reflete o narrador:

Com esta reclusão domiciliar, a justiça me castiga fazendo de conta que me protege, cumprindo assim um movimento da sua mais entranhada predileção. Ao indeferir o habeas corpus impetrado a favor do réu primário que sou, o Meritíssimo, manejando

as leis como uma varinha de condão... de repente... descobriu que, mesmo sem deixar de ser justíssimo, podia me amparar! Alegou então que carregaria nos ombros a pesada responsabilidade de me resguardar contra a tocaia que me espreitava apadrinhada em becos e pés de pau e que, para não parecer injusto, me concedia um tipo especial de prisão que certamente não desagradaria a tia Justina. Mas verdade é que esta concessão assim alardeada não me empana os olhos e me sabe a tirânica traição. (CM, p.19).

Não obstante, assim como no século XVII e início do século XVIII em que aconteciam os suplícios, esses, destinados aos súditos que ousavam violar a lei, a qual o soberano todo poderoso fazia valer sua força. (FOUCAULT, 1987). Há nessa narrativa, uma espécie de suplício no castigo destinado ao protagonista. E o que nos faz pensar essa pena como um suplício, primeiro, seria a condição dos coronéis similar ao do soberano, como já dito, segundo o espetáculo armado, cujo povo é peça principal.

A espera do julgamento, nessa espécie de símbolo da justiça, o protagonista desabafa: “Agora as minhas mãos tremem, as teclas da Remington se atropelam e gaguejam, as frases corredias perdem a bossa da flexibilidade e esbarram em tropeços que me ponho a remendar sem nenhuma convicção” (CM, p. 258). O julgamento do escrivão é sem sombra de dúvidas um espetáculo armado para o povo de Rio-das-Paridas, em que o possível réu diz já escutar os ruídos: “Já ouço vozes furibundas nas minhas insônias, já sinto o cheiro de mangação rabeando no ar” (CM, p. 258).

Não há dúvidas que por parte do narrador existe uma exasperação do castigo em relação a esse crime, essa espera de certa forma provoca um efeito de terror, uma espécie do poder tripudiando sobre ele:

Nesta gangorra que não ata nem desata, vulnerável ao castigo que me aguarda, vou fenecendo dia a dia, sempre a vida mais encurtada, me arrastando a cuidar de processos de criminosos, de órfãos e de menores, de quem este Cartório é privativo. Apesar do adiantado da idade, é com estes deserdados de pai e mãe que mais me aparento. Gente inditosa, isolada contra o mundo nas dores e carências. Gente que espera e sangra, protegida da Justiça, conforme o meritíssimo! Vou aqui me ralando apreensivo, querendo dos mortos uma resposta qualquer que me ilumine para o diabo do júri, após o que certamente continuarei a trilhar o mesmo caminho, me estraçalhando no círculo das noites insones, até o dia que alguma coisa possa mudar; primeiro, por conta de Luciana; e só depois, dos mortos e dos vivos que puxam os cordões do meu destino (CM, p. 358).

De acordo com Nietzsche, “Falando de modo geral, o castigo endurece e torna frio; concentra; aguça o sentimento de distância; aumenta a força de resistência” (NIETZSCHE, 2008, p. 30). Assim, esse castigo atrelado ao sentimento de culpa, de certo modo, o faz forte, o que é uma grande contradição, visto que espera ansioso por um julgamento que possivelmente será condenado, pois “as leis do Código Penal são ferramentas estendidas num mostruário onde os doutores incorruptíveis podem escolher à vontade, os artigos e parágrafos que se conjuguem e se prestem a levantar os bastidores do teatro onde se ordenam as culpas” (CM, p.188).

Todavia, esse crime traz em si vários códigos de regras carregados de simbolismos. Um exemplo é o cartório, que aparece na trama como um enigma, visto ser ele o espaço que é público, mas ao mesmo tempo privado, pois é transformado em casa-cadeia, e através de um processo metalinguístico, no sentido de ser o espaço onde é guardado vários processos, várias versões e camadas dos julgamentos em que o protagonista desarquiva e deixa as suas reminiscências virem à tona, para poder arquivar esse crime. Em um tom sarcástico, o protagonista está no arquivo para escrever o seu relato. O serventuário do cartório ao escrever o livro é traído pela escrita numa narrativa de crime. O sentimento de culpa do protagonista se manifesta através de conflitos internos, os quais impedem de esquecer seus fantasmas. A recordação do crime é transformada em sensações imediatas logo transferidas em medo e culpa.

Scliar (2006) ao falar dos *Enigmas da culpa* conceitua “a culpa como uma acusação ou autoacusação, por um crime ou uma falta ou um ato inadequado, reais ou imaginários” (SCLIAR, 2006, p.37). Ele acrescenta que os sentimentos de culpa são advindos do conjunto de costumes, normas e valores de caráter coletivo e pessoal que:

[...]resulta da assimilação, desde a infância, de padrões de conduta transmitidos (ou impostos) pela família, pelo grupo, pela escola, pela religião. A moral responde fundamentalmente à pergunta: o que é bom, o que é mau, o que é certo, o que é errado? O comportamento moral resulta de duas coisas: do julgamento moral, que é um processo cognitivo, racional, de avaliação; e dos sentimentos morais, que podem ser positivos (o sentimento do dever cumprido) ou negativos (o sentimento de culpa). (SCLIAR, 2006, p. 49).

Desses sentimentos provenientes do processo cultural do qual o protagonista faz parte, por várias razões, aqui já explicadas, o sentimento de culpa sobressai ao sentimento do dever cumprido. Por isso vive angustiado, e, como todo sofredor busca naturalmente uma causa para

sua agrura. Uma pessoa culpada é suscetível de sofrimento e busca uma maneira de descarga como tentativa de alívio, o ato de descarregar o afeto é para o sofredor um entorpecente para o tormento de qualquer espécie (NIETZSCHE, 2008).

O serventuário do cartório tenta expurgar essa culpa através da escrita, assim como faz tantos outros personagens da ficção, a exemplo do protagonista, Justino Vieira, de *Sob o peso das sombras* que nos relata por que e para quem escreve: “mas a memória que recolho nesse livro pode ajudar, se não os sabidos, pelo menos aos que ainda não conseguiram aliviar a alma do peso da candura” (DANTAS, 2004, p. 79).

Destarte, ao analisar a culpa na ficção, Gomes (2011) pontua que “a literatura tem feito diferentes reflexões para assinalar a presença desses fantasmas sociais. Destacamos uma sofisticada forma de reflexão social em que a culpa de um modo modernizado à custa da barbárie se torna parte da arte”. (GOMES, 2011, p.261). Segundo o pesquisador, “não há saída, esse mal é parte de sua arte e está representado de forma explícita ou suplementar” (GOMES, 2011, p.262).

Neste caso, o mal que atinge o narrador-protagonista dessa narrativa é o crime, considerado um mal social. Ele tenta destruir seus fantasmas por meio dessa escritura, uma escrita que tem como marca o autoconhecimento, ou mesmo, o autorreconhecimento da personagem que se prende à realidade vivida. É através dessa lembrança que ele poderá chegar ao encontro de si mesmo, tal e qual “ele transfere para escrita seu grito desesperado por salvação” (GOMES, 2011, p. 264). Ou como próprio desabafa: “tenho que quebrar o silêncio que me deixa inchado, de deixar escorrer o tropel das emoções que nascem sob o abrigo vegetal e me levam até minha gente aos borbotões” (CM, p.59). Ao desarquivar, o serventuário do cartório procura apoio da barriguda, árvore que é uma representação simbólica de sua infância, “apoio contra esses meses que me separam do júri, alguma coisa que, enfim, me ajude a domar os nervos e o acaso. Mas ao mesmo tempo me apazíguo e me encho de medo, rolo para lá e para cá, para a vida e para a morte” (CM, p.20).

Ao escrever essas memórias, a culpabilidade desse narrador está relacionada ao que Lafetá (2004) discorre sobre a obra como todo “o que sobressai e dá espessura ao livro é o conjunto de relações sociais violentas e injusta que reduz todas as personagens em vítimas, de um modo ou de outro sacrificadas à rispidez assassina do sistema econômico e cultural”

(LAFETÁ, 2004, p.537). Enfim, O sentimento de culpa do narrador é também um sentimento coletivo herdado da selvageria social, “além do que, diante de uma sociedade com diversas distorções sociais, a reaparição do espectro do outro está fadada no seu eterno retorno” (GOMES, p. 275). Por isso a necessidade desse narrador em arquivar esse crime, que é um mal radial, um mal de arquivo.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da literatura poderia ser contada a partir do ponto de vista de suas relações com a violência.

(Jaime Ginzburg)

A partir dos pontos abordados nessa dissertação, nos sentimos autorizados para afirmar ou apontar, que a literatura não só representa ou interpreta a realidade extratextual, mas acima de tudo atua em sua construção, uma vez que a “a ficção de crimes reflete a sociedade para qual ela foi escrita, de maneira que os seus leitores reconheçam nela um retrato real daquele mundo, com a sua ética, os seus valores e a sua racionalidade” (JEHA, 2011, p. 105).

Em *Coivara da memória*, por exemplo, temos essa representação, pois ela é uma obra que reflete não só enquanto crítica da realidade brasileira, como também, “agrega-lhe uma mão muito original, firme e vigorosa que, trabalhando uma tradição nordestina” (DAL FARRA, 2009, p.17) comprova que a vivacidade dessa “linhagem, pode oferecer à literatura nacional uma diversidade fecunda” (DAL FARRA, 2009, p. 17). Isso porque, nessa obra, Francisco Dantas expressa-se através da re-escrita do romance de 30 que revisita o nordeste e desnuda toda uma sociedade patriarcal e excludente, cuja organização política era baseada no Coronelismo. Um período que muito sangue foi derramado, crimes e atrocidades eram cometidos pelos grandes fazendeiros, dos quais não eram punidos, pois eles detiam o poder.

É nesse clima hostil, como foi observado, que o narrador-protagonista, dessa obra, relata os fatos de sua vida de um lugar, cuja situação é questionável, visto está preso por um crime que possivelmente será condenado. Dessa forma, esse narrador-protagonista que narra os fatos sob a sua ótica, visto ser uma narrativa em primeira pessoa, não tem lugar, foi expulso, ele representa o que a teoria pós-colonial vai chamar do terceiro espaço. Um espaço fragmentado,

e, acima de tudo contraditório e ambivalente. Esse terceiro espaço é considerado por Bhabha (2007) um espaço híbrido em que as diferenças sociais se pronunciam, tendo no hibridismo o elemento constituinte da linguagem e da representação como todo. Dessa maneira, o terceiro espaço está no entre, “deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura” Bhabha (2007, p 38). Por conseguinte, o “entre” torna possível que outras histórias vêm à tona, “é possível que se comece a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionais, do ‘povo’. E, ao explorar este terceiro espaço, nós podemos evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 2007, p. 38).

Logo, como nossa pesquisa aponta, não só o narrador-protagonista, mas a obra *Coivara da memória* como todo tem muito de hibridismo, tanto no plano estético, quanto no plano cultural. Uma vez que esteticamente, corroborando com José Paulo Paes, Dantas reatualiza o regionalismo, como já dito, utiliza uma linguagem que é erudita, mas, com “forte travo regional”, ele mistura o moderno com a tradição. Adentrando ao nosso trabalho, cujo crime é enfatizado, Francisco Dantas agrega a essa narrativa, o enigma que é uma categoria bastante evidente nas narrativas de mistério. Um outro ponto, é a fragmentação do enredo, e, de certa forma, das personagens que tem suas identidades em crise. Quanto ao tempo, há nessa narrativa uma dualidade temporal em que passado-presente se fundem. Nota-se, portanto, que essa narrativa é híbrida esteticamente, pois agrega vários elementos.

Culturalmente Dantas traz ao cenário da literatura um assunto de relevo, sobretudo, nas regiões norte-nordeste, os crimes por tocaias, que de certa forma mostra e politiza, um período da política brasileira em que os mandos e desmandos eram feitos de forma arbitrária pelos coronéis. E, ao mesmo tempo, coloca em discussão assuntos que estão nos atuais debates dos estudos culturais, visto trazer à narrativa personagens femininas que não têm voz, mas ao mesmo tempo estão empenhadas na vida privada e pública, como também as que estão à margem da sociedade.

No plano da literatura enquanto prática discursiva, Bhabha aborda o espaço existente entre o ver e o interpretar, entre o significante e o significado, através desse intervalo e o contexto sócio-histórico do agente da linguagem se pode visualizar o hibridismo chamado por ele de terceiro espaço (SOUZA, 2004). Sob esse viés, pensar nesse narrador-protagonista como

híbrido é pensar também na impossibilidade da autenticidade do seu discurso. Em razão de ter em sua representação discursiva traços dos dois discursos, tanto no que concerne aos detentores do poder, a família Costa Lisboa, quanto aos sujeitos-margem, a família do pai.

Desse modo, temos em *Coivara da memória* um narrador-protagonista, que é antes de tudo um ser ambíguo, visto ter uma identidade em crise, e conseqüentemente, um discurso fragmentado. Pois ele narra o vivido sob a sua perspectiva, podendo manipular algumas informações, principalmente no que se refere ao crime do coronel Tucão, apresentado na obra como mandachuva da cidade. O dito crime, como mostrado no nosso trabalho, é carregado de enigmas, não se sabe ao certo se é uma tocaia armada para o serventuário, ou mesmo se ele o executou. Contudo, o narrador-protagonista revisita o baú da memória para explicar esse crime: “À medida, porém, que fui escutando as vozes de minha gente, e escorregando a mão pelo relevo de suas faces, vim pouco a pouco me rendendo às ressonâncias afetivas que me restituíram uma certa naturalidade. Daí para cá os dedos vieram se amaciando, aplicados em dobras as ondulações” (CM, p.352). Dessa forma, escrever esses relatos do crime, ou seja, arquivar esse crime é um tanto quanto sofrido para esse narrador, às vésperas do julgamento, dado que, diz ter caído numa cilada.

Ao arquivar esse crime, muitas outras histórias vêm à tona no processo rememorativo, portanto, o crime aqui nessa narrativa é pensado como mal de arquivo, como mostrado no nosso trabalho, um mal que não é só do narrador-protagonista, ele é, sobretudo, um mal social. Pois vasculha nas lembranças os restos de uma sociedade em declínio, tanto economicamente, quanto das relações familiares e sociais. Outrossim, pensar nesse crime como mal de arquivo é pensar o outro lado do arquivo, onde se realizam as trocas e circulações discursivas (BIRMAN, 2008). O mal de arquivo também está relacionado à pulsão de morte, visto está ligado tal ao esquecimento como a renovação do arquivo. Da mesma forma que ela [a pulsão de morte] apaga traços inscritos, ela propícia que novos registros sejam arquivados (DERRIDA).

Assim, para se ter esse arquivo do crime, foi preciso que o serventuário do cartório desarquivasse de forma solitária as recordações dos parentes e companheiros de vida de má sorte, ou por assim dizer, os fantasmas de sua vida. A exemplo de seus pais, que reportam à sua orfandade; de seus avós, que lembram sua infância de menino de engenho; a sua tia Justina, sua eterna companheira de carceragem; a João Marreco, Garangó, e Lameu Carira, que remetem

aos sujeitos que estão além da margem da sociedade; a Luciana, sua eterna paixão, enfim, ao coronel Tucão que o colocou nessa situação de preso preste à condenação.

Esses arquivos estratificados devorados pela umidade e pelo tempo só são desvendados a partir do desfalecimento desse narrador-protagonista, que vive momentos de angústia às vésperas da sentença final, daí detectarmos no crime a peça chave dessa narrativa, como também, uma tradução do mal de arquivo. O mal que é também mostrado nesse arquivo como uma violência histórica da sociedade. Ao arquivar essas memórias ele se sente culpado. Por ser uma narrativa de crimes seguida de enigmas, ele é enganado pela própria escrita, visto que as sensações imediatas do crime são logo substituídas por medo e culpa. Escrever esse livro sobre a história de sua vida, é de certa maneira, uma tentativa de redimir à própria culpa.

Como nos confere o narrador:

Agora neste instante, já não arranco limalhas de ferro das palavras, que se vêm embrandecendo de tal modo oferecidas, como se eu magicasse às golfadas. Só o fraseio gorduroso de tabelião é que ainda persiste me ensopando os dedos. Com mais esta experiência, me invade uma sensação de vida vã. Chego ao termo destas notas de cara lambida e alforje vazio, ainda escancarado para os temores que tanto tenho pelejado para arredar. Do muito que regateei com a minha gente, não trago mais que a orfandade que já tinha e a confirmação de que desenterrar os mortos é se deixar empestar pela inhaca das tumbas, o que não torna nem mais árido, nem mais brando, o ramerrão que me retém apartado do mundo – apesar das ânsias. (CM, p. 352)

Nessa acepção, o narrador desse relato ao arquivar esse crime, considerado um mal de arquivo, nos convida às tocaias de sua vida e do texto como todo, porquanto, essa narrativa é carregada de ciladas, visto ter no discurso do narrador uma obscuridade e ambiguidade, ao mesmo tempo que a verdade é mostrada é também velada. Por fim, nós enquanto leitores não podemos acreditar em tudo que esse narrador diz, porque ao fazer isso, cairemos nas tocaias não só do crime propriamente dito, mas do crime enquanto jogo linguístico. A cada passo que você, enquanto leitor, vai dando na tradução dos significados, de todo esse emaranhado de crimes e traições, melhor fica a compreensão da obra.

Portanto, sabedora que a presente pesquisa encontra-se inacabada, e, consciente que *Coivara da memória* por ser uma obra literária, aberta e cheia de lacunas, cujo universo propicia ao leitor descobrir infinitas interconexões, não é o nosso papel aqui desvendar o mistério que permeia o texto, pois ao fazer isso podemos correr o risco de não chegarmos com fidelidade ao que o texto propõe.

REFERÊNCIAS

Obras do autor

DANTAS, Francisco J. C. **Cabo Josino Viloso**. São Paulo: Planeta, 2005.

_____. **Caderno de ruminções**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2012.

_____. **Cartilha do silêncio**. São Paulo: Companhia da letras, 1997.

_____. **Coivara da memória**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva 2014.

_____. **Os desvalidos**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. **Sob o peso das sombras**. São Paulo: Planeta, 2004.

Fortuna crítica das obras de Dantas

ANDRADE, Maria Luzia. **A memória na ficção de Francisco Dantas**: cenas da narrativa e do narrador pós-moderno. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão SE, 2010.

FONSÊCA, Joseane de Sousa. **A personagem feminina subalterna na ficção de Nélide Piñon e Francisco Dantas**. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão SE, 2010.

GERÔNIMO, Sidiney Menezes. **Lavoura de delícias**: visibilidades de Gênero nos romances de Francisco Dantas em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe, 2008.

MENEZES, Aldair Smith. **O cangaço do sertão d'Os desvalidos**. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, 2010.

OLIVEIRA, Isabel Cristina da Costa Bezerra. **A dupla poética do silêncio**: uma análise de *Fogo Morto* e *Cartilha do silêncio*. Tese de doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.

SACRAMENTO, Adriana. **À sombra da barriguda**: memória e experiência em *Coivara da memória*. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade de Brasília, 2004.

SOUZA, Wagner de. **Entre a fé cega e a faca amolada**: representações ficcionais do cangaço. Tese de doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná, 2007.

Teixeira, Glaucilene Reis. **O desvelar do silêncio em “Coivara da Memória”**, de Francisco Dantas. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

THIOSSI, Eliana Maria de Freitas. **Nas tramas e trilhas do regionalismo**. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

Demais referências

- ALVES, Ivanilde Ferreira. **Crimes contra a vida**. Belém: UNAMA, 1999.
- AMARAL, Ricardo Ferreira. **A modernidade do regionalismo em “Coivara da memória”**. Contexto ano XV. N.14. 207.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Linguagem e realidade**: do signo ao discurso. Tese de doutorado pela Universidade Federal do Paraná, 2001.
- ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. 3. ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**: introdução à análise estrutural da narrativa. 7. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa; Milton José Pinto Petrópolis: Vozes, 1972, p. 19-62.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BIRMAN, Joel. **Arquivo e mal de arquivo**: Uma leitura de Derrida sobre Freud. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>. Acesso em: 08/11/2015.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BORBA, Francisco S. **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011.
- BROCANELLI, Noelma. **A morte nas crônicas memorialística de Helena Silveira**. Dissertação de Mestrado pela Universidade de São Paulo, 2008.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANCIAN, Renato. **República Velha (1889 -1930)**: Coronelismo e Oligarquias. Disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=CANCIAN%2C+Renato.+Rep%C3%BAblica+Velha+%281889+-1930%29:+Coronelismo+e+Oligarquias. Acesso: 12/08/2015.
- COUTINHO, Eduardo F. **O bazar global dos cavalheiros ingleses**: textos seletos de Homi Bhabha. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CUNHA, Eneide Silva. **O foco narrativo em Angústia, de Graciliano Ramos**. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, 2006

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso.** Disponível em: http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di__logos_latinoamericanos/5ar egina-unb-personagens.pdf. Acesso: 12/03/2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado (O foco narrativo em Virgílio Ferreira).** São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Um olhar (enamorado) sobre a obra de Francisco J. C. Dantas.** Revista Interdisciplinar ISSN: 1980-8876, Ano IV, V.8, jan-jun de 2009. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER8_Pg_15_21.pdf. Acesso: 05/06;2015.

DANTAS, Francisco J. C. **A ótica de um sertanejo.** Entrevista ao jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão Freudiana.** Trad. Claudia Morais Rego. Rio de Janeiro: Conexões, 2001.

_____. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar **Da hospitalidade.** Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. **A escritura e a diferença.** 4. ed., rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore, **Forma e sentido do texto literário.** São Paulo> Ática, 2007

DOSTOYEVSKI, Fyodor. **Crime e castigo.** São Paulo: Publifolha, Rio de Janeiro.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico.** Trad. Maria Isaura: companhia Queiroz. 16. ed. São Paulo: Nacional, 2001.

EURÍPIDES. **Medéia.** 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras a segunda metade do século XX.** Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2006.

FERREIRA, Olavo Leonel. **História do Brasil.** 17. ed. São Paulo: Ática 1995.

FONSÊCA, Joseana Souza da. **A identidade do narrador em Francisco Dantas.** Revista Fórum de Identidades ISSN: 1982-3916 Itabaiana: GEPIADDE, Ano 5, Volume 9 jan-jun de 2011.

_____. **Nas trilhas da narrativa.** Aracaju: infographics, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga. São Paulo: Loyola, 1996.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.** Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. n. 53, pp. 166-182 Março/Maio 2003.

FREUD, S. **O estranho.** In: História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro:

Imago, 1972.

_____. **Inibição, sintoma e angústia**. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Toten e tabu**. Trad. Renato Zwick. São Paulo: L&PM, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. **Da memória à presença: práticas do arquivo na cultura contemporânea**. In: Eneida Maria de Souza, Wander Melo Miranda (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Lisboa: Veja, 1995.

GIDDENS, Anthony. **A construção da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura contemporânea**. 2012. Disponível em: <http://int.search.tb.ask.com/search/GGmain.jhtml?st=sb&ptb=9108D20C-2ABE-42DC-INZBURG%2C+Jaime.+O+narrador+na+literatura+contempor%C3%A2nea>. Acesso: 04/04/2015.

GOMES, Carlos Magno. **Um fantasma ronda a hora da estrela**. In: Josalba Fabiana dos Santos, Carlos Magno Gomes, Ana Leal Cardoso (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In SILVA, T. T. (Org.) HALL, S. WOODWARD, K. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin, **Ser e tempo**. 15. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schubach. São Paulo: Vozes, 2005.

HOUAISS, Antônio: VILLAR, mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

ITAGIBA. Ivair Nogueira. **Do homicídio**. Rio de Janeiro: Revista Forense. 1945.

JEHA, Julio. **A ficção de crimes norte-americanos e o mal moderno**. In: Josalba Fabiana dos Santos, Carlos Magno Gomes, Ana Leal Cardoso (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

JÚNIOR, Neurivaldo Campos Pedrosa. **Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução**. Disponível em: http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf. Acesso: 20/11/2015.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. In: Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo – Duas cidades: Editora 34, 2004.

- LUZ, Nicole Ayres. **O discurso manipulador do narrador de 1ª pessoa**. Disponível em: <http://homoliteratus.com/o-discurso-manipulador-do-narrador-em-1a-pessoa/> Acesso: 12/06/15.
- MELENDI, Maria Ângela. **Arquivos do mal – mal de arquivo**. 2000. Disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=cr&ei=GtvAVqLiBoaVwgTBkq7wBQ#q=arquivos++do+mal+-+mal+de+arquivo+Melendi. Acesso em 10/12/2015.
- MESSA, Fábio de Carvalho. **Dicção homicida na literatura contemporânea**. Tese de Doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.
- MEURER, J. L. **Gêneros: teorias, métodos, debates**. In: J. L. Meurer, Adair Bonini, Désiée Motta-Roch (Orgs). São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- MIRANDA, Márcia Mathias. **A construção do crime e do criminoso: uma análise interacionista**. Disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=segregação+social+se+dar%2C+a+partir+do+lugar+de+criminoso+que+a+sociedade+impõe+ao+indivíduo+Miranda. Acesso 08/03/2015.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- OLIVEIRA, Elane Abreu de. **Ruínas em imagens: Walter Benjamim e as fotografias contemporâneas**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1058-1.pdf>. Acesso: 12/12/2015.
- OLIVEIRA, Marcel Gomes de. **A História do Delito de Homicídio**. In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, XIV, n. 90, jul 2011. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=9832.
- PARGA, S.V. **Los mitos de la novela criminal**. Barcelona: Planeta, 1981.
- RAMOS, Joselma Oliveira. **As narrativas de mistério**. *Revista Eletrônica Mediação*. Minas Gerais, 2013. Endereço eletrônico: <http://www.fumec.br/revista/index.php/mediação/article/view/1428>.
- RIBEIRO, Helano Jader. **Queima de arquivo: um mal do arquivo**. Disponível em: http://editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_0ral_idinscrito_283_8d649bb44f3174103ef89c4c9d65445d.pdf. Acesso 05/10/2015.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.
- SANTOS. Josalba Fabiana dos. **Narrativas monstruosas**. *Revista O eixo e a roda*. Belo Horizonte. v. 18, pp. 59-77. Jul-Dez. ISSN 0102-4809, 2008.
- SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Rita Correia Guedes. Paris: *Édirions Nogel*, 1970.
- SCLIAR, Moacyr. **Enigmas da culpa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- SILVA, Leticia Braz da. **O tempo no conto testemunha de Lidia Jorge**. *Anu. Lit., Florianópolis*, v. 18. n.2, pp. 53-68, 2003. ISSN 2175- 75-17.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 1999.

SOLIS, Dirse Eleonora Nigro. **Tela desconstrucionista**: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida. Disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=SOLIS%2C+Dirse+Eleonora+Nigro.+Tela+desc+onstrucionista:+arquivo+e+mal+de+arquivo+a+partir+de+Jacques+Derrida. Acesso: 12/08/2015.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha**. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

TERRAZAS, José Gutiérrez. **O conceito de pulsão de morte na obra de Freud**. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v5n1/v5n1a07.pdf>. Acesso em: 12/12/2015.

TODOROV, Tzvetan. **Tipologia do romance policial**. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Análise estrutural da narrativa**: as categorias da narrativa. 7. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa; Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes 2011, pp. 218-264.

WERLE, Marco Aurélio. **A angústia, o nada e a morte em Heidegger**. *Trans/Form/Ação*. v. 26, n. 1. Marília 2003.