



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
REGIONAL CATALÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE**

**CARLA REIS DE OLIVEIRA**

**O ESPAÇO ROMANESCO E A PERSONAGEM EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE  
BRASA*, DE MIGUEL JORGE**

CATALÃO (GO)  
2015

CARLA REIS DE OLIVEIRA

**O ESPAÇO ROMANESCO E A PERSONAGEM EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*, DE MIGUEL JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, como requisito parcial de créditos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, memória e identidade

Orientador: Prof. Dr. Oziris Borges Filho

CATALÃO (GO)  
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Reis de Oliveira, Carla

O espaço romanesco e a personagem em Pão cozido debaixo de  
brasa, de Miguel Jorge [manuscrito] / Carla Reis de Oliveira. - 2015.  
250 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Oziris Borges Filho.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Regional  
Catalão, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Linguagem, Catalão, 2015.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui fotografias.

1. Espaço. . 2. Memória. . 3. Identidade. . 4. Topoanálise. . 5.  
Literatura Contemporânea.. I. Borges Filho, Oziris, orient. II. Título.

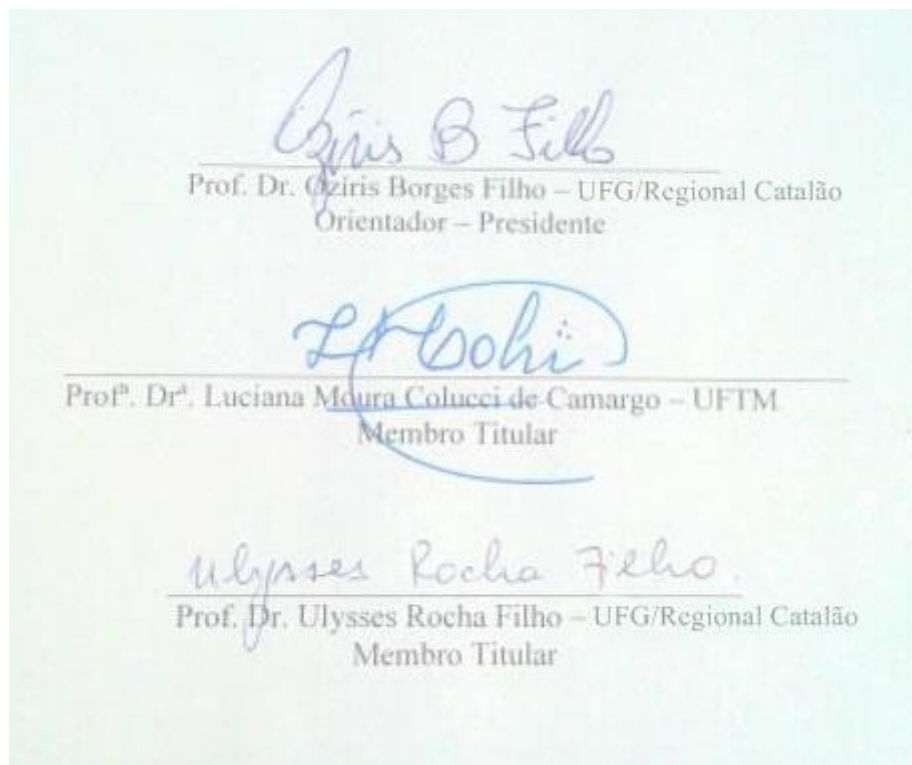
CARLA REIS DE OLIVEIRA

**O ESPAÇO ROMANESCO E A PERSONAGEM, EM PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA, DE MIGUEL JORGE**

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – UFG – Regional Catalão.

Aprovada em 20 de março de 2015

BANCA EXAMINADORA



Dedico este trabalho aos meus pais, João e Divina, que plantaram em minha vida sementes de virtude e de amor, e à minha irmã, Daniela, a flor que colore o meu jardim.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me abençoado e me possibilitado alcançar essa meta, tão importante para minha vida. Por ter iluminado os caminhos para que eu pudesse vivenciar esse momento ímpar em minha vida acadêmica e me sustentado frente aos obstáculos que surgiam ao longo do percurso.

Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Oziris Borges Filho pela dedicação e profissionalismo com que sempre me orientou. Pelo incentivo ao meu crescimento intelectual. Pelo cuidado que teve em ler e reler este trabalho, apontando-me as possibilidades a serem seguidas.

À Capes pela Bolsa. Ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem (PMEL) da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão e a todo o corpo docente, por terem me transmitido novos conhecimentos e perspectivas. De um modo especial, agradeço àqueles dos quais pude ser aluna: Luciana Borges e Alexander Meirelles, pelas valiosas sugestões e reflexões oferecidas durante as aulas. E ao Prof. Dr. João Batista Cardoso, que a partir da disciplina que ministrou, “Outras vozes nas literaturas ibero-afro-americanas”, além de dividir comigo, e com os demais alunos as suas ideias, propiciou a publicação de nossa obra *Outras vozes na ficção: reflexões* (2014).

Meus agradecimentos vão para a Coordenadora e Orientadora do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Grenissa Bonvino Stafuzza, que sempre tão prestativa, atendeu minhas solicitações e respondeu minhas dúvidas, bem como para a Secretária do PMEL, Wannisy, e, sua assistente, Raquel, as quais atenderam pacientemente todas as demandas. Fica o meu reconhecimento pelo trabalho que realizam.

Destaco minha gratidão, ao escritor Miguel Jorge por todo o cuidado e atenção com que sempre respondeu minhas questões. Por me receber pessoalmente e incentivar o meu trabalho, por conceder entrevistas e materiais imprescindíveis para o enriquecimento desta pesquisa.

Agradeço também à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Moura Colucci de Camargo e ao Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho por terem participado de minha formação acadêmica e pelas valiosas

sugestões oferecidas durante o exame de Qualificação e pela participação na Banca de Defesa. Ambos, com tanta competência, sugeriram novas ideias, todas relevantes para a conclusão desta pesquisa.

À todos os amigos e colegas que se fizeram presentes durante o período do Mestrado, principalmente, a minha amiga Erlane, que em um momento de grande necessidade, me mostrou o significado da esperança, ao lado de sua irmã, Lílian Gonçalves, que me cederam gentilmente abrigo em sua morada.

Às minhas amigas do Mestrado, Fabrícia e Lilian, pela doçura e toda atenção que dedicam a mim. À Mariza e Carmem pelos momentos felizes e o companheirismo. Ao Leonardo Guimarães pela amizade e pelas inúmeras vezes que compartilhamos dúvidas, mas também alegrias. Agradeço à Raquel pelas conversas, pelos preciosos auxílios, e, pelo quanto acreditou em mim.

À minha querida família. Sou grata aos meus pais, Divina e João, que sempre estiveram ao meu lado, que foram meu suporte e consolo nas horas de dificuldade. Agradeço à minha irmã, Daniela, e às minhas primas, Gisele, Izabel e Marta, que são como irmãs para mim, pela amizade em toda a minha vida, e por estarem ao meu lado durante o período da pós-graduação. Ao Wilson José de Oliveira, pelos momentos de apoio verdadeiro.

Fica a minha sincera gratidão à Nismária Alves David de Barros, minha professora e orientadora do tempo da graduação. Hoje, tenho muito orgulho em tê-la como amiga, e de poder afirmar que possuí um papel essencial em todo meu percurso acadêmico e na vida, ainda me apoiando durante o processo de seleção e em todo o do Mestrado.

“Melhor sonhar com amores imaginados como se é preciso. Pois livres estão os touros, os mouros a se matar pelas favelas./Talham-se corpos a ponta de faca, as bocas secas apagam as flores azuis dos muros. Os pássaros ficam à espera de que nunca anoiteça e vagam doídos pelas ruínas./ Nunca se sabe dos passos dessas noites, se não se veem as portas abertas dos dias. Difícil fechar o mar, espesso modo de agonia.”

Miguel Jorge

“A viagem dá a estes romances o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha numa outra viagem, a do homem durante a sua existência. Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se pois, em formas e reveste sentidos múltiplos, até constituir por vezes a razão de ser da obra.”

Bourneuf e Ouellet

## RESUMO

As atuais pesquisas revelam que o espaço está relacionado com as experiências das personagens e possui inúmeras funções dentro da narrativa. De acordo com a teoria da Topoanálise de Borges Filho (2007), o espaço é uma rede de relações existentes entre o lugar, que está ligado à ação e aos aspectos concretos e/ou psicológicos, também as esferas econômicas, sociais e políticas da narrativa. Sob tal perspectiva buscamos evidenciar sua configuração, demonstrar que a espacialidade em *Pão cozido debaixo de brasa*, do escritor Miguel Jorge, é a base sobre a qual essa obra se constrói. Este livro abarca duas composições diegéticas que se entrelaçam enquanto vão se desenvolvendo. Encontram-se questões individuais acerca da formação do eu, e no âmbito externo, a crítica social. Em meio a tudo isso, reconta a tragédia do Césio-137, ocorrida na cidade de Goiânia, no ano de 1987, e, além de representar a mescla entre Literatura e História, ainda carrega elementos fantásticos, mitos cristãos, pagãos e a intertextualidade. Em nossas análises, fundamentamo-nos com perspectivas acerca da representação do espaço na obra de ficção, para tanto, utilizamos as teorias de Borges Filho, Bachelard, Lins, Candido, ainda utilizamos conceitos sobre a complexidade urbana com Cordeiro, Certeau, Williams e também sobre a memória e a identidade, com Halbwachs, Zinani, Gagnebin, Woodward, Hall, entre outros, os quais foram a base para nossas reflexões. A partir desse aporte teórico, nossa análise primeiramente versa sobre as habitações, sua instauração e seu valor simbólico dentro da narrativa. No segundo capítulo, verificamos a cidade personificada e a travessia que é recorrente e exposta nas ruas, as quais além de cenário onde acontece o ir e vir, é onde as personagens trilham sua travessia, em busca do lugar melhor e da formação de suas identidades. Nota-se que como personagem, a cidade questiona, aponta e constrange os problemas sociais e íntimos expressos na obra. No terceiro capítulo, ressaltamos que, semelhante em sua configuração e representatividade, a cidade é a mesma nas duas histórias e é a responsável por estabelecer a ligação entre elas. Além disso, apontamos que *Pão cozido debaixo de brasa* é composto por uma estrutura que foge aos moldes convencionais, tecido com uma linguagem poética aliada ao léxico espacial que estão intrínsecos em toda tessitura narrativa. O narrador constrói um universo cujas características toma emprestadas do mundo real e mesclando-as ao fantástico. Concluímos, então, que a arte narrativa de Miguel Jorge (2004) é arquitetada em cima da importância do espaço para as vivências das personagens, ambas ligadas à memória e a identidade.

**Palavras-chaves:** Espaço. Memória. Identidade. Topoanálise. Literatura Contemporânea.

## ABSTRACT

Current researches show that space is related to the experiences of the characters and has many functions within the narrative. According to Borges Filho's Topoanalysis, published during 2007, space is a net of relations between the place and is connected to action involving specific aspects and/or psychological, as well as economic, social and political aspects of the narrative. From this perspective, we seek to embed your configuration, demonstrating that the spatiality in *Pão Cozido Debaixo de Brasa* of writer Miguel Jorge, is the basis on which this work is built. This book embraces two diegesis compositions, ranging weaving while they develop. We found individual questions about the formation of self, and the external context, the social criticism. In the middle of all of that, this literary work recounts the tragedy of Cesium-137, having taken place in the metropolitan city of Goiânia during 1987, and, besides representing the blend of Literature and History, it still offers fantastic elements of Christianity, Paganism, and Mythology intertwined in a worthy effort to gain the reader's attention. Our analyzes left us with perspectives on the representation of space in the work of fiction, compelling us to use theories by Borges Filho, as well as Bachelard, Lins, Candido. Also, taking into account the use of concepts of urban complexity offered by Cordeiro, Certeau, Williams. Additional research provided by Halbwachs, Zinani, Gagnebin, Woodward, Hall on Memory and Identity, which were the basis for our reflections. From this theoretical contribution, our analysis primarily turn about the housing, your setting up and its symbolic value within the narrative. In the second chapter, we read and understand the personified city and crossing, which is recurrent and exposed in the streets. This setting is where it happens, the coming and going, where the characters tread for their journey, searching for the best place and formation of their identities. Note, that as a character, the city asks, pointing and constraining, social and intimate problems expressed in the work. During the third chapter, we learn that, similar in its configuration and representation, the city is the same in both stories and is responsible for establishing the connection between them. In addition, we point out that *Pão Cozido Debaixo de Brasa* consists of a structure that does not follow the conventional methods, weaved with a poetic language together with the spatial lexicon that are intrinsic within all narrative structures. The narrator offers an universe whose characteristics reflect the real world, blending them with fantastic elements. Concluding that Miguel Jorge's narrative art is built on the importance of space for the experiences of his characters, linking the elements of Memory and Identity.

**Keywords:** Space. Memory. Identity. Topoanalysis. Contemporary Literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>20</b>
<b>1 PERSPECTIVAS TOPOANÁLITICAS SOBRE AS HABITAÇÕES .....</b>	<b>20</b>
<b>1.1 O espaço habitado e sua importância dentro da narrativa .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2 A Casa de Adam/Adão .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2.1 <i>Porão e Sótão: Os espaços íntimos da casa de Adam/Adão</i> .....</b>	<b>36</b>
<b>1.3 A Casa de Leona .....</b>	<b>40</b>
<b>1.3.1 <i>O jardim e o chalé: espaços de sedução</i> .....</b>	<b>44</b>
<b>1.4 A Casa de Felipa .....</b>	<b>57</b>
<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>67</b>
<b>2 O ESPAÇO URBANO EM PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA .....</b>	<b>67</b>
<b>2.1 Representações da Cidade .....</b>	<b>67</b>
<b>2.1.2 <i>A cidade personificada no núcleo de Adam/Adão</i> .....</b>	<b>69</b>
<b>2.1.3 <i>A cidade personificada no núcleo de Felipa</i> .....</b>	<b>73</b>
<b>2.2 Os caminhos da cidade, a intersecção entre memória e espaço .....</b>	<b>78</b>
<b>2.2.1 <i>Para onde levam os caminhos da cidade</i> .....</b>	<b>90</b>
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>98</b>
<b>3 A ESTRUTURA ESPACIAL DE PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA .....</b>	<b>98</b>
<b>3.1 Questões formais e o espaço .....</b>	<b>98</b>
<b>3.2 “<i>Esboço para um diário</i>”: O espaço sob a ótica das personagens .....</b>	<b>102</b>
<b>3.2.1 <i>A construção dos espaços sob as perspectiva de Leona</i> .....</b>	<b>109</b>
<b>3.3 A linguagem e o espaço .....</b>	<b>112</b>
<b>3.4 A instauração espacial nos títulos .....</b>	<b>120</b>

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>132</b>
<b>APÊNDICE A – Entrevista com o escritor goiano Miguel Jorge.....</b>	<b>139</b>
<b>APÊNDICE B – Questão para Miguel Jorge.....</b>	<b>143</b>
<b>APÊNDICE C – Miguel Jorge: Livros Publicados.....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXO A – Poema de Emily Dickinson.....</b>	<b>147</b>

## INTRODUÇÃO

Em um atual cenário, estão em voga os estudos que primam por revelar as características do espaço na literatura e em outras artes (cinema, teatro, artes plásticas, etc.). Considera-se aqui a sua importância na ficção, portanto, este trabalho<sup>1</sup> intitulado “O espaço romanescos e a personagem em *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge”, visa trazer à luz, nesta obra, as possíveis relações entre os principais espaços e as experiências das personagens.

O escritor Miguel Jorge nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, no dia 16 de maio de 1933. Aos dois anos de idade, com sua família de origem sírio-libanesa, mudou-se para Inhumas, Goiás, onde cursou o primário, no Grupo Escolar 19 de Março. Fez o ginásio, conhecido hoje como ensino fundamental, em Goiânia, no Ateneu Dom Bosco, e terminou o científico, o atual ensino médio, no colégio Marconi, em Belo Horizonte (MG). Formou-se em Farmácia e Bioquímica pela Universidade Federal de Minas Gerais, Direito e Letras Vernáculas pela Universidade Católica de Goiás (UCG), lecionou Farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da Universidade Federal de Goiás e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da UCG. Fez parte do Grupo de Escritores Novos (GEN) e por duas vezes presidiu a União Brasileira de Escritores de Goiás e o Conselho Estadual de Cultura. Recebeu diversas premiações<sup>2</sup> das entidades culturais brasileiras pelo conjunto de obras publicadas, quer na área da poesia, conto, romance, crônicas, cinema, peças teatrais e pesquisa histórica. Hoje ocupa a 18ª cadeira da Academia Goiana de Letras, e, além de contribuir com suas produções literárias, dedica-se à direção do grupo de teatro criado por ele, o “Grupo Teatral Kadóz”, o qual se apresenta frequentemente em eventos culturais da cidade de Goiânia.

*Pão cozido debaixo de brasa* foi publicado pela primeira vez em 1997, e neste mesmo ano recebeu o Prêmio Machado de Assis 1997 de Literatura da Biblioteca Nacional. Lançada

---

<sup>1</sup> Esta Dissertação apresenta-se vinculada à Pós-Graduação Stricto Sensu, do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás do Campus Catalão, e contou com o apoio da agência de fomento à pesquisa brasileira Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Ainda se associa ao Grupo Interinstitucional de pesquisa Espaço, Literatura e outras artes – TOPUS, coordenado pelo Prof. Dr. Sidney Barbosa e também pelo Prof. Dr. Oziris Borges Filho.

<sup>2</sup> Prêmios: Prêmio ABCA- Para o romance: *Veias e Vinhos*, 1982; Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional-1997, para *Pão Cozido Debaixo de Brasa*; *Profugus* (Poemas), Prêmio de Poesia, Hugo de Carvalho Ramos, 1989, da UBEGO e Secretaria Municipal de Cultura; *Calada Nudez* (Poemas) Prêmio de Poesia, Hugo de Carvalho Ramos, outorgado pela UBEGO e Secretaria Municipal de Cultura, 1998; *Matilda*: peça de teatro, o 2º Prêmio, Centro Oeste, da FUNARTE. O roteiro de curta-metragem do *Watáu* recebeu o Prêmio de Incentivo Cultural, do Ministério da Cultura.

pela editora Mercado Aberto, a primeira edição logo se esgotou, a segunda saiu no ano de 2004, e é a utilizada para a realização da nossa análise. Além desta obra, entre os trabalhos de Miguel Jorge destacam-se dois romances: *Nos ombros do cão* (2006) e *Veias e vinhos* (1985). Essas obras de ficção formam uma trilogia cuja temática é engajada com fatos verídicos e com o contexto sócio-político goiano, sendo que a última foi transformada em roteiro cinematográfico pelo cineasta João Batista de Andrade, que dirigiu o filme no ano de 2002, com a colaboração de Miguel Jorge. As suas obras mais recentes são *Minha querida Beirute* (2012), que conta as memórias de guerra, o drama e o mistério, de um Libanês, e o livro de poesias *As sete regras do jogo* (2014). Esta criação poética de Miguel Jorge é dividida no que o autor chama de “onze livros”, nos quais são apontadas preocupações éticas que afligem o homem contemporâneo, pois resgata a complexidade do embate entre o ser e ter.

Além do mais, algumas obras de Miguel Jorge já serviram de *corpus*, entre outros trabalhos acadêmicos, para uma Tese de Doutorado de Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, publicada sob o título de *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge* (2000). Ao analisar a obra jorgeana, a pesquisadora apresenta seu ponto de vista, reconhecendo o estilo da escrita do autor:

Miguel Jorge não persegue uma via única e contínua de produção literária; o escritor não teme os desvios, nem as surpresas, e nem teme se perder na floresta encantada dos signos de que compõe a linguagem. (CARVALHO, 2000, p. 178).

Segundo Nogueira (2000), Miguel Jorge prima pela liberdade expressiva, sem se esquecer, mas também, sem se prender aos paradigmas clássicos, a pesquisadora aponta que o escritor molda o seu texto literário, buscando inovar, revisitar, mesclar gêneros e formas.

Outro estudo, que tem como objeto a arte literária deste autor, é a obra *O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar* (1914-1984), de Soraya Calheiros Nogueira (2002). Como se percebe, conforme o título de seu trabalho, a autora considera os pontos em comum e os divergentes entre os dois escritores, buscando identificar o grotesco em contos escolhidos de ambos ficcionistas, destacando as peculiaridades de cada um. A partir de vários contos extraídos da obra *Avarmas*, de Miguel Jorge, e de outros de Julio Cortázar, Soraya investiga o modo como o tema da animalização e da coisificação aparecem na escrita de cada um dos escritores. Sobre Miguel Jorge, o próximo excerto resume suas impressões:

Este escritor goiano se vale de certas técnicas e recursos amplamente desenvolvidos e experimentados pela tradição literária ocidental culta,

especialmente a partir da exploração da subjetividade e da busca pela originalidade que realiza o Surrealismo. (NOGUEIRA, 2002, p. 47)

Este estudo acaba por revelar, o modo peculiar com que Miguel Jorge instaura o texto literário. Para Nogueira (2002), prevalece nas composições do autor a representação da subjetividade humana individual e coletiva. A estudiosa salienta que, as manifestações da consciência e da subconsciência aparecem, de modo que realidade e imaginação formam uma dialética própria do Surrealismo.

Há, ainda, a Dissertação de Mestrado, defendida no ano de 2008, de Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, cujo título é *Literatura e História. Gênero discursivo e intertextualidades. Miguel Jorge*. Seu trabalho trata de pesquisar as obras de Miguel Jorge, *Caixote* (1975), *Avarmas* (1980), *Veias e vinhos* (1991), *Nos ombros do cão* (1993) e *Pão cozido debaixo de brasa* (1997). Analisando esses textos, a pesquisadora buscou compreender a presença do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade, como recursos utilizados por Miguel Jorge como mecanismo de denúncia contra os crimes contra o ser humano, especialmente na ditadura militar no Brasil, iniciada na década de 1960. Além disso, a estudiosa enfoca a questão do estilo de Miguel Jorge. Sob esse prisma, conclui que,

[...] a obra de Miguel Jorge não deve ser enquadrada neste ou naquele gênero, mas o poeta/ficcionista possui um estilo muito particular de se apropriar dos recursos pós-modernos e utilizá-los para realizar seus interesses; a posição cronotópica do autor possibilita defini-lo como alguém preocupado com seu tempo-lugar, e com as questões político-sociais, levantadas no início do trabalho; as alegorias, metáforas e surrealismos realizam um processo de apagamento do sujeito nos textos e possibilita que o que seja dito cumpra seu papel sem correr riscos desnecessários. E, o que parece mais relevante, é uma obra cujos recursos artísticos impedem que ela seja definida como apenas objeto de denúncia ou arte pela arte, já que parece, pelo que foi estudado, cumprir os dois papéis e muito mais. (PAGANINI, 2008, p. 8)

Para Paganini (2008), Miguel Jorge é um escritor engajado com o universo em que vive, e, que, ao mesmo tempo transcende o regional ao denunciar problemas sociais universais, por meio de sua arte. A autora ainda salienta a estética pós-moderna, a posição cronotópica e a linguagem, bem como, os recursos utilizados pelo autor para empreender esse processo, isto é, a metáfora, a alegoria e, como antes apontado por Nogueira (2002), o Surrealismo.

Luiza Alves de Mendonça, no ano de 2011 defendeu sua Dissertação com o tema *Ficção e História em Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge*. Sua pesquisa investigou

a relação interdiscursiva entre História e Ficção nos romances *Veias e vinhos* (1985), *Nos ombros do cão* (1991) e, em especial, *Pão cozido debaixo de brasa* (2004). Sob a ótica dos gêneros discursivos, da intertextualidade e da polifonia, a tessitura textual de Miguel Jorge foi analisada, a fim de que fosse conhecido o estilo do escritor. A partir de seu trabalho, Mendonça (2011, p. 114) identificou que, “a obra de Miguel Jorge caracteriza-se como uma literatura de denúncia, marcada por uma busca incansável da verdade e de novas formas de expressão”. Nota-se que, Mendonça (2011) aponta o trabalho código-narrativo como estratégia utilizada para compor o tema da denúncia social, demonstrando que a partir da ligação entre ficção e História, a literatura jorgeana privilegia a busca pela verdade.

Entre os trabalhos destaque sobre a arte de Miguel Jorge, encontra-se no prefácio da obra em análise, o ensaio de autoria do crítico literário canadense e professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco, Sébastien Joachim. Sob o título *Pão cozido debaixo de brasa, ou a travessia dos Mutantes e Migrantes rumo ao novo milênio* (2004), o autor realiza uma leitura na qual são contempladas questões estéticas como: a estrutura, o estilo, a temática, a linguagem, o tempo, espaço, as personagens. Em suas considerações, o pesquisador avalia positivamente a obra de Miguel Jorge, e pontua que “*Pão cozido debaixo de brasa* se revela uma obra-prima” (JOACHIM, 2004, p. 17).

Em se tratando da Literatura de Miguel Jorge, outro estudo de destaque a ser citado é de autoria de Ravel Giordano Paz, em particular seu artigo *Os outros intestinos: a escrita experimental-visceral de Miguel Jorge* (2008). Neste trabalho, o professor atenta para a leitura do romance *Caixote* (1975) e realiza um incursão comparativo com *Veias e vinhos* (1997), fundamentando-se no que para ele, consiste em duas linhas da escrita de Miguel, as quais convergem para “a experimentação formal e a exploração das situações extremas da realidade humana, ligadas, sobretudo, às formas de opressão psíquicas e à barbárie social contemporâneas” (PAZ, 2008, p. 01). Assim, percebe-se que, esse trabalho verifica as inquietações que os humanos sentem diante da vida e de tragédias históricas, todavia sem deixar de abordar os elementos estéticos e literários nas obras mencionadas.

Como se nota, nos trabalhos citados anteriormente, seus respectivos autores e autoras apontam as preocupações político-sociais, a denúncia de problemas individuais e coletivos próprios da vida humana, como tópicos presentes na obra de Miguel Jorge. Além disso, tais pesquisas abordam o modo como o autor compõe seus textos literários, preocupando-se com o gênero, com o estilo, com o tratamento linguístico, os recursos artísticos, a estética surreal e pós-moderna que esse autor utiliza para compor sua arte literária.

Por outro lado, nesta pesquisa, o que chamou a atenção para a escolha da obra *corpus*, foi a sua estrutura complexa, composta por duas narrativas que vão se entrelaçando através do revezamento dos seus capítulos, sobretudo, porque assim são formados dois núcleos e, por conseguinte, uma maior ênfase para a formação espacial. Sendo esta, uma questão ainda não suscitada nos trabalhos anteriores sobre essa obra e, nem mesmo, sobre o autor. Posto isso, cabe mencionar os enredos do livro:

A primeira narrativa expõe as experiências de Adam/Adão. Os dois nomes estão contrapostos, pois se referem à mesma personagem e aparecem na narrativa dependendo de quem o nomeia. Este é o protagonista, um garoto de quinze anos<sup>3</sup> que vive em sua casa com sua mãe (Ziza) e seu padrasto (Yussef). A relação com este homem é marcada por brigas e constantes conflitos que estimulam a ânsia de Adam/Adão em buscar outro espaço. Além disso, ele se vê seduzido por sua professora Leona, que o convida para ir a sua casa onde passam a ter um relacionamento passional. Tornam-se amantes e ainda planejam e, de fato, assassinam Offir, marido de Leona, personagem que representa o sistema capitalista, pois só pensa em dinheiro e vive para trabalhar. Existem também, nessa narrativa, as personagens fantásticas, o Anjo Novo e o Anjo Velho, que vigiam o protagonista e tentam persuadi-lo sobre suas escolhas.

A segunda história é composta pela protagonista Felipa, por João Bertolino, por Nec-Nec e pela personagem sem nome, chamada somente por “a menina”. Esta, que migrou do plano real para o texto literário, é a figuração da primeira vítima fatal da tragédia com o Césio-137, Leide das Neves Ferreira. Nesse núcleo, observa-se o trabalho criativo do narrador ao recontar o passado, visto que recria os fatos históricos referentes à referida tragédia, ocorrida em 1987 na cidade de Goiânia. Ainda, veicula a crítica social, inserindo as personagens “Senhor Governador” e a “Primeira Dama”, frente ao descaso e à tragédia ocorrida, contribuindo para a rememoração e para a transmissão dessa fatalidade, uma vez que foi lançada no ano de 1997, quando se completava uma década desde o acidente.

Trata-se de uma obra, em que o narrador de Miguel Jorge apresenta notáveis itinerários, por onde Felipa e Adam/Adão empreendem suas buscas, constituindo suas identidades. Tendo em vista as duas narrativas, cumpre enfatizar a importância do espaço e de sua ligação com as personagens. Como se sabe, essa relação tem sido objeto de discussões da Teoria Literária, e a representação do lugar em que a personagem habita e/ou transita é um aspecto interessante da narrativa e da ficção contemporânea. Para tanto, as análises serão

---

<sup>3</sup> Verifica-se a idade do protagonista em Jorge (2004, p. 114/185).

realizadas à luz das perspectivas da Topoanálise, que é o estudo do espaço na obra literária. Surgido na obra de Gaston Bachelard (1884-1962), em *A poética do espaço* (1989), o termo Topoanálise se define como, “o estudo psicológico sistemático de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1989, p. 33). A partir daí, Ozíris Borges Filho em sua obra *Espaço e literatura: introdução à Topoanálise*<sup>4</sup> (2007) partiu dos princípios do pensador francês, e, além de considerar os fatores psicológicos, ampliou a definição, como assinala a seguir:

Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, as inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2007, p. 33)

Os pressupostos expostos acima aumentam a função e a representatividade do espaço na obra literária, ao mostrar novas perspectivas teóricas e analíticas. Portanto, esta pesquisa investiga o espaço em *Pão cozido debaixo de brasa*, considerando algumas das relações possíveis do lugar com o ser: sua vida íntima, psicológica, bem como, a cultural, filosófica, estrutural, presentes na obra de ficção. E, ainda, visa demonstrar a sua relação com a personagem e sua interligação com a identidade e a memória.

Presente nas ciências humanas e sociais, a memória, também, é fonte de reflexões em diferentes áreas na Literatura. As teorias sobre a memória individual são importantes, contudo, neste trabalho, é aplicada a perspectiva de memória coletiva, pensando-a como fruto de acontecimentos cotidianos e históricos que marcaram o contexto goiano e brasileiro. Pode-se, então, considerar os pressupostos teóricos de Maurice Halbwachs (1877-1945), professor, sociólogo e matemático francês. Em sua obra *A memória coletiva* (2003), a questão central consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2003, p. 72). Portanto, entende-se que a memória é uma dimensão projetada a partir do coletivo, sendo que este se volta para o individual, através do resgate do passado vivido de um povo e das recordações que este mesmo carrega, até mesmo dos fatos históricos presentes nesse meio.

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar a imprescindível presença, orientação, apoio e embasamento teórico do orientador, professor doutor Ozíris Borges Filho, que, além do trabalho prático, forneceu subsídios de análise e discussão; entre outros materiais, principalmente pela obra de sua autoria: *Espaço e literatura: introdução à Topoanálise* (2007).

No entanto, acerca de tal perspectiva Halbwachs pondera que, “[...] a história começa somente do ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito” (Ibid., p. 85). Segundo o pensador, a memória coletiva é formulada a partir de um processo contínuo, logo, em constante evolução, enquanto a História é formada por recortes de grandes acontecimentos. Assim, adverte sobre a necessidade de cautela ao adentrar-se entre os domínios da memória social e da historicidade, mas que apesar disso, as duas podem coexistir. Tal como em *Pão cozido debaixo de brasa*, os fatos foram baseados tanto, na história oficial, quanto naquelas marginalizadas, porém desvencilhando a indiferença pela qual a primeira trata os oprimidos, pois ocorre o resgate profundo de fatos e espaços presentes na sociedade, antes, durante a época e após a mesma. A obra de Miguel Jorge (2004) pode ser, portanto, instrumento e voz de uma classe desprezada, que, “[...] visa superar seu sentimento de exclusão e restabelecer o que considera ser a verdade e justiça” (POLLAK, 1989, p. 8).<sup>5</sup>

Em consonância a essa assertiva, considera-se aqui que o fato de que a memória coletiva pode preservar elementos que participam da trajetória histórica e do meio, e, portanto, ser essencial na formação de um povo. Nesse ângulo, a obra literária configura-se como artifício em prol dos agentes que participam daquele e de outros cenários trágicos – sejam eles concretos, sociais, culturais, ideológicos – pois “[...] lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (GAGNEBIN<sup>6</sup>, 2009, p. 47). A memória, enquanto capacidade de preservação de dados coletivos nos remete à trajetória e ao lugar, que não devem ser esquecidos, uma vez que essas lembranças podem ser reconhecidas como partes integrantes na formação da identidade, a partir de um processo fluido e constante. Como afirma Stuart Hall<sup>7</sup> (2009, p. 108):

A identidade não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. Esta

---

<sup>5</sup> Encontra-se tal conceito, no ensaio de Michael Pollak (1948-1992), *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989). Nesse texto, o autor enfoca a construção da memória, seja ela coletiva ou individual, apontando tanto os fatos oficiais, quanto a cultura oral no processo de formação das identidades.

<sup>6</sup> Jean Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2009), reflete sobre como a tradição literária pode rememorar o passado, mantendo vivas suas memórias em função da transformação do presente.

<sup>7</sup> Referimo-nos ao texto *Quem precisa de identidade*, um dos três ensaios que compõe o livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (2009). Org. e trad. De Tomaz Tadeu da Silva. Nesse trabalho, Stuart Hall (1932-2014) concentra-se em uma discussão sobre a problemática da formação da identidade e da subjetividade na sociedade denominada pós-moderna. Vale lembrar que Stuart Hall foi um jamaicano que viveu na Inglaterra a partir de 1951. Foi um dos principais integrantes do núcleo de fundação institucional dos estudos culturais na Inglaterra, o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS).

concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, mesmo, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Do ponto de vista do “eu coletivo”, nacional, não há um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma unidade imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças [...]. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical.

Hall (2009) valoriza a apreensão do passado como recurso para a memorização e identificação, os quais se realizam um em detrimento ao outro, em um processo sempre contínuo. Essas e as outras perspectivas apontadas anteriormente são aplicadas às análises de *Pão cozido debaixo de brasa*, pois, com sua estrutura singular e ao mesmo tempo complexa, se interligam a História, a memória, a identidade, a personagem e, por conseguinte, o espaço. Nesse ângulo, é necessário investigá-lo “[...] em toda a sua riqueza, em toda dinamicidade literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 33). São muitos os lugares que compõem a obra em foco, tais como a escola, a loja, a cidade, as ruas, as casas, o jardim, o chalé. Dentre esses, escolhemos analisar os cinco últimos, devido sua função essencial na narrativa e por sua representatividade ser interessante sob o ponto de vista topográfico.

Enfim, diante do que foi exposto, para a apresentação das análises, optou-se pela organização do trabalho em três capítulos, os quais dialogam entre si para a consecução do tema, e podem ser sintetizados da seguinte forma:

No primeiro, intitulado “Perspectivas topográficas sobre as habitações”, inicialmente, são demonstradas algumas óticas sob as quais o “habitar” pode ser analisado na obra literária. Em seguida, é realizada a análise das casas no primeiro núcleo espacial: Primeiro, a fim de demonstrar as características de onde Adam/Adão vive junto com sua mãe Ziza e seu padrasto Yussef. Segundo, são apontadas as características da propriedade de Leona e de seu marido Offir. Esses dois locais são reflexos da condição financeira elevada de seus moradores, sendo, ainda, ambiente de conflitos pelo poder e pela dominação espacial. Por fim, salienta-se que, no segundo núcleo espacial, a habitação de Felipa e de sua família quase não aparece na narrativa, mesmo assim caracteriza a condição de seus moradores, e apesar de humilde, será demonstrado como esta possui um significativo valor simbólico.

No segundo capítulo, “O espaço urbano em *Pão cozido debaixo de brasa*”, é abordada a incorporação da cidade em toda a sua complexidade dentro da narrativa. Isto é, sua caracterização e sua representatividade nos dois núcleos espaciais, demonstrando que esta, extrapola os limites da concretude espacial e apresenta-se humanizada. Ainda nesse capítulo, são analisados os caminhos que, recorrentes na cidade, aparecem com frequência e têm

função essencial para as vivências das personagens, pois, neles a travessia é empreendida em busca da felicidade.

Observar a obra de Miguel Jorge (2004) permite compreender que, com a sua configuração e sua ligação com o ser fictício, a cidade é a mesma em ambas as histórias, pois possui a mesma espacialização, a mesma personificação e carrega a mesma crítica social nos dois núcleos. Tanto que, é possível que não se identifique de que enredo se trata, se for feito um recorte nos excertos que trazem a instauração urbana. Esta pode ser, portanto, considerada um dos principais temas do livro e ainda o motivo que liga os dois núcleos narrativos. Desse modo, refletindo sobre a importância do espaço em *Pão cozido debaixo de brasa*, é pertinente citar o pensamento do antropólogo Roberto DaMatta<sup>8</sup> (2000, p. 29), ao afirmar que “O espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida” (DAMATTA, 2000, p. 29). Isto porque, a cidade é o fio pelo qual são costuradas as narrativas, a matéria que estrutura a unidade, criando imagens e sensações símileis.

Logo, para o desenvolvimento do terceiro capítulo “A estrutura espacial de *Pão cozido debaixo de brasa*”, optou-se pela divisão em tópicos que tratam dos aspectos formais que se destacam nessa obra, inclusive a intersecção entre as duas narrativas. Para tanto, é abordada a dupla estrutura, que ainda se desdobra, enquanto se formam alguns encaixes, os “Esboço para um diário”. Estes são capítulos que carregam a metanarrativa e o olhar da personagem sobre seu meio. Ademais, discute-se a instauração da linguagem, também a hibridização dos gêneros prosa e poesia e a formação da narrativa poética. Ao final, realiza-se a análise dos títulos. A intenção é desnudar como todos esses itens se relacionam com a espacialidade.

Entendendo os espaços como elemento crucial para o “desenrolar” das narrativas e para a formação de *Pão cozido debaixo de brasa*, pretende-se mergulhar em seu universo. Nos capítulos que formam este trabalho, pode-se ver que essa obra de Miguel Jorge é feita de uma rica espacialização interligada com o mito, a intertextualidade e o fantástico. É entrelaçado a tudo isso que se encontra a travessia como meio essencial para a constituição identitária, o jogo entre a memória e a imaginação, e, também, o diálogo entre a História e a ficção.

---

<sup>8</sup> Referimo-nos à obra *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil* (2000). A partir da análise da experiência de espaços públicos e dos espaços privados, o autor estabelece uma discussão sobre as relações que formam o universo brasileiro.

## CAPÍTULO I

### 1 PERSPECTIVAS TOPOANÁLITICAS SOBRE AS HABITAÇÕES

#### 1.1 O espaço habitado e sua importância dentro da narrativa

[...] na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos. (BACHELARD, 1989, p. 26).

Morar em uma casa, estar envolto por paredes e coberto pelo telhado, muitas vezes é a representação concreta da habitação. Porém, existem inúmeras formas de moradia desde a mais simples até a mais sofisticada, a mais rústica até a mais moderna. Simbolicamente, esse lugar possuiu diversos significados, dentre os quais, acredita-se que “[...] é um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 197). Outro referencial para o estudo da casa na obra literária é o de Gaston Bachelard, no qual a morada pode representar o ser interior, nesse ângulo, destaca-se o primeiro capítulo de sua obra *A poética do espaço* (1989), denominado “A casa. Do Porão ao sótão. O sentido da cabana”.

Entretanto, sabe-se que Borges Filho (2007) ampliou os conceitos acerca da teoria da Topoanálise, tornando sua acepção mais completa. Assim, além de refletir a vida íntima, destacam-se as “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais. Ainda a vida social e todas as relações do espaço com a personagem” (Borges Filho, 2007, p. 33). Portanto, este trabalho procura analisar tais esferas, e sua ligação com as vivências das personagens, pensando ainda essa relação como peculiar a cada obra, e, por conseguinte, a cada ambiente. Utiliza-se aqui, o vocábulo “ambiente”, pois, ainda de acordo com esse teórico, o termo deve ser usado para representar “a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (Ibid., p. 50).

Cabe lembrar a proposição de Bachelard (1989, p. 26) na qual se destaca que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.” Assim, quer dizer que não é necessário um modelo de arquitetura unificado, porém que nela deve existir vida seja uma, duas ou mais. Em contrapartida, no *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2009), é definido como “edifício de formatos e tamanhos variados, geralmente de um ou dois andares, quase sempre destinado à habitação”. Desviando-se desta definição, neste trabalho esse espaço não se define como uma mera construção em seu aspecto material, pois é compreendido, sempre, em seu

sentido de abrigo ao ser humano e a personagem, portanto, não há sentido, senão como sinônimo de lar, de morada.

Se não é/está habitada perde logo seu valor principal. Não há a funcionalidade aqui proposta para ela, sem a presença do homem/personagem. Sem seus cuidados, se torna ruínas, muitas vezes torna-se “vazia”, então pode ser demolida, até mesmo fica abandonada ou passa a servir de esconderijo para animais. Portanto, a vida humana recorrente é importante para esse lugar. Esta é uma relação de reciprocidade, o homem cuida de sua casa, a mantém de pé, enquanto a mesma forma uma barreira contra o frio, protege-o da chuva e das tempestades, do calor sutil e do sol escaldante, dos perigos do mundo exterior às suas paredes. Tudo isso pode ser aplicado à literatura, pois nela a habitação exerce as mesmas funções que na realidade e, não obstante, muitas outras, devido às possibilidades fictícias da criação literária.

Gaston Bachelard (1989, p. 25) afirma que a casa é um cosmos, é o nosso “canto do mundo”, nosso recanto de conforto. Representa-nos proteção, bem-estar, e assim, segundo o pensador, prevalece essa relação positiva entre o ser e sua morada. Não discordando desta perspectiva, no entanto, podem existir outras representações afetivas. Sabe-se que muitos ambientes são negativos e que neles não há possibilidade nenhuma de felicidade. Nesse caso, a casa não significa conforto, felicidade ou estabilidade. Diante disso, além das teorias de Bachelard (1989), para essa relação sentimental aplicam-se também os conceitos da Topoanálise de Borges Filho (2007, p. 157) com as acepções de: *topopatia*, que se refere a toda “[...] relação sentimental, experiencial, vivencial, existente entre personagem e espaço”; De *topofobia*, quando essa relação é negativa, maléfica, disfórica e o contrário disso, quando é benéfica, eufórica e positiva afirma-se que ali acontece a *topofilia*.

Seguindo esse ponto de vista, entende-se que há “uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (WOODWARD<sup>9</sup>, 2009, p. 10). Além disso, é possível que não somente os objetos e as coisas pessoais sejam análogos ao ser humano ou à personagem. A identidade pode estar associada igualmente ao lugar que, pode por sua vez representar-lhe, demonstrando as relações sentimentais, psicológicas e concretas, sejam elas negativas ou positivas. Além de se correlacionar com o ser na esfera identitária (psicológica, cultural, filosófica, econômica, entre outras), no lar revelam-se os anseios mais íntimos, a personalidade e as angústias e desenvolvem-se laços intrapessoais e interpessoais.

---

<sup>9</sup> O texto *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual* encontra-se na obra *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Org. e trad. de Tomaz Tadeu da Silva (2009). Em seu ensaio, Woodward explica que a identidade é relacional, isto é, depende de outra identidade, de algo exterior. A identidade se forma pelo que ela não é, sendo marcada pela diferença.

Desta forma, para compreender a personagem, o pesquisador pode não apenas perpassar a investigação dos atos e fatos que estão explícitos em seu viver, como também pode lançar mão do estudo da categoria literária do espaço. Segundo Osman Lins (1976, p. 98)<sup>10</sup>, “o espaço caracterizador é em geral restrito — um quarto, uma casa — refletindo na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem”. Com se lê, é importante atentar-se à organização e à composição do cenário que, como esclarece Borges Filho (2007, p. 47), é o tipo de espaço criado pelo homem, em geral, onde ele vive ou realiza suas atividades, pois, como afirma Lins (1976), é provável que a casa, seus compartimentos e tudo que dela faça parte, seja o reflexo da personagem e que assim represente as suas características. Isto porque, compete ao lugar na narrativa, ser por muitas vezes artimanha de identificação, de tal forma que, conforme a teoria da Topoanálise, uma das funções do espaço é “caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-histórico e psicológico em que vivem” (BORGES FILHO, 2007, p. 35). Nesse sentido, o espaço não só localiza, bem como caracteriza e reflete a questão da identidade, de modo que a memória é o mecanismo utilizado nesse processo.

Esses conceitos são essenciais, pois há, em cada um dos núcleos, características das casas diferentes uma das outras, cada qual com a relação sentimental e funções peculiares. As personagens são ambientadas ora em lugares *topofóbicos* ora *topofílicos*. Ainda nesse ínterim, a obra literária, através do motivo, do enredo, da ação, do narrador, da personagem, do tempo e do lugar, representa a ação humana na medida necessária para a coerência interna da narrativa. A Literatura está comprometida com a ficção, porém nos identificamos, porque esta é uma arte feita de verossimilhança.

## 1.2 A Casa de Adam/Adão

No primeiro enredo de *Pão cozido debaixo de brasa*, a ambientação é diurna com somente alguns momentos com passagens no período noturno. A narrativa é composta pela história de Adam/Adão, que se vê frente a conflitos existenciais e com isso passa por um processo de constituição identitária, enquanto busca para a sua vida, um lugar melhor. Portanto, este tópico aborda as características que formam a habitação, os elementos que nela

---

<sup>10</sup> Referimo-nos aos conceitos presentes na obra, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins (1924-1978), publicado no ano de 1976, na qual é dado um tratamento teórico metodológico ao espaço literário.

se apresentam, bem como o percurso pelos quais seus personagens entram ou saem deste lugar, tudo isso tendo em vista a ligação com os seus moradores.

De acordo com os pressupostos da Topoanálise, deve-se observar e analisar itinerário da narrativa. Nota-se que na fase inicial, os espaços são fechados e restritos, isso se reflete nas experiências das personagens, em seu fluxo psicológico, de consciência e nos seus atos. As primeiras passagens do romance apresentam a habitação do protagonista, reforçando o caráter essencial desse cenário, visto que este é o mais recorrente em toda a estrutura narrativa desse núcleo.

Além de ser composta por uma construção espacial elaborada, ou em outras palavras, por uma arquitetura bem estruturada, com suas características detalhadas, é na casa de Adão, logo no início de sua trama, que aparecem os primeiros elementos fantásticos<sup>11</sup>. Em *Introdução à literatura fantástica* (2007), Tzvetan Todorov explica que o fantástico acontece quando há acontecimentos irrealis, não mensuráveis objetivamente, porém que irrompem no real. Além disso, deve acontecer hesitação frente aos fatos estranhos:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza. [...]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TOROROV, 2007, p. 30/31)

Em consonância com essa definição, há, em meio aos conflitos que povoam à casa de Adam/Adão, criaturas à espreita. São seres que não fazem parte do universo real, uma vez que estão fora dos âmbitos mensuráveis e objetivos, e conforme o explicado por Todorov (2007) resultam na personagem e no leitor o processo de dúvida e estranhamento. Um deles é o Anjo Velho que é cauteloso e possui uma beleza que se retrai por trás de sua asa partida, como se lê neste fragmento: “– Você tem uma asa quebrada. /–Mas meus olhos são luminosos” (JORGE, 2004, p. 26), e, neste outro “Então o Anjo Velho vestiu-se com as suas melhores cores: cores de um brilho leve das frutas [...]” (Ibid., p.101).

O outro ser fantástico, que vigia a casa de Adam/Adão, é o Anjo Novo. Este se apresenta brilhante e luminoso, conforme se verifica: “Alguns brilhos de fogo saltavam do arco de suas asas” (Ibid., p. 27). Ou nesta outra passagem, quando o narrador destaca o cenário sendo iluminado pelo fluxo de luz que reflete da criatura, enquanto este sai

---

<sup>11</sup> Cumpre enfatizar a posição inicial dos elementos fantásticos nessa primeira habitação, pois, o Fantástico não só aparece na casa de Adam/Adão bem com se faz presente nas duas histórias, como será demonstrado no momento oportuno.

notavelmente do quarto do protagonista, em Jorge (2004, p. 65): “O anjo [novo] saiu de foco. [...]. Pelos cantos, pelas paredes, pelo teto, os anúncios de precipitado brilho. Estilhaços de luz, sumindo num longo corredor, que se formava e se apagava lentamente à sua passagem.” Como nota-se, destacam-se as características deste anjo, formado por um brilho intenso que se impõe frente à personagem e ao meio.

Juntamente com a beleza, a obscuridade e o perigo caminham ao lado do Anjo Novo e dos preceitos que o mesmo incita a Adão a cometer – a morte, o crime, o assassinato, o adultério. O garoto logo se vê fascinado por essa “maravilhosa criatura”. A caracterização dessas personagens pode ser uma forma de o narrador demonstrar, como muitas vezes ocorre na realidade, a valorização da aparência e não da essência, do que é efêmero e superficial, independente dos valores que estejam imbuídos nessa relação, uma vez que o protagonista escolhe seguir aos conselhos do Anjo Novo, como será melhor demonstrado logo adiante. E é novamente na casa, que essas criaturas fantásticas são apresentadas:

Mais do que leve ruídos, roçar de asas, Adão não ouvia. Muito menos Ziza. Teve tempo para olhar para o teto, desconfiado. Alguém se instalara lá? Não, o Happy pisava macio sobre o telhado e miava fininho para chamar a atenção. Voltou os olhos agudos para o teto, tinha a nítida certeza de que os ruídos vinham de lá.

— Não vê que está atraindo a atenção de Adão, com seus movimentos de asas, Anjo Novo?

— Calma, ele não pode nos ver.

— O seu atrevimento me espanta.

— Sim? Logo vou embora.

— Claro, pois o guardião de Adão sou eu. (JORGE, 2004, p.26)

Nesse excerto, encontra-se o narrador relatando que as personagens têm dúvida sobre o que, ou quem pode estar causando os ruídos no telhado. Dessa forma, em um primeiro momento, as personagens e o leitor, encontram-se nesse impasse. Note-se que, conforme assinala Todorov (2007), há a hesitação sobre a existência das criaturas sobrenaturais. O narrador comenta essa confusão, dizendo que as personagens pensam que o gato da família pode ser o causador dos ruídos, logo em seguida, esclarece a impossibilidade de ser o animal quem está no teto. Abre-se aqui uma ressalva, pois, o gato, de nome *Happy*, palavra da Língua Inglesa que tem como tradução o vocábulo *feliz*, pode simbolizar o laço afetivo positivo, os momentos felizes, que o animal de estimação pode proporcionar à família.

Além de *Happy*, Adam é um nome da Língua Inglesa que foi familiarizado com o contexto de sua casa. A chegada de nomes de outra língua, assim como acontece na vida cotidiana, muitas vezes aparece também no universo da ficção, refletindo e acompanhando a

tendência da utilização de palavras estrangeiras em nosso meio. Igualmente, nessa narrativa, algumas de suas personagens possuem nomes oriundos de outras línguas. Ziza, Offir e Yussef são nomes procedentes de países do Oriente Médio. Em suma, a nomeação destas três personagens, pode ter recebido influência da memória sociocultural e identitária do próprio autor, que tem suas origens familiares libanesas.

Retomando a localização das criaturas fantásticas, inicialmente estão posicionadas no telhado da casa de Adam/Adão. O narrador por várias vezes salienta que estão no teto. A teoria da Topoanálise de Borges Filho (2007) chama esse tipo de organização espacial como coordenadas espaciais. Nesse caso o polo alto, isto é, a verticalidade da casa se destaca, conforme mostra o próximo excerto:

Eram os movimentos dos dois anjos que estavam no alto da casa. A procura de uma telha quebrada, um vão qualquer, por onde pudessem espiar, de um meio certo e cheio, os movimentos de Adão. Tudo era bom naquela manhã, pensava o Anjo Velho. Tudo era bom e afastava as preocupações. Tinha achado um jeito de colocar a asa quebrada sobre as telhas. O Anjo Novo como se experimentasse uma arma de fogo, dizia que ele era uma coruja piada, que ia passar um bom tempo em cima daquele telhado, enquanto abria as asas ao vento e olhava em certa direção, por onde Adão deveria passar (JORGE, 2004, p. 44)

Os dois anjos empreendem todos os seus esforços para tentar persuadir as escolhas de Adam/Adão e, por conseguinte, influenciar seu destino. Do alto da casa conseguem visualizar os movimentos do garoto. O narrador anuncia de maneira implícita a intenção de cada um dos deles. O Anjo Velho tem dificuldades para se posicionar no telhado, pois está decadente e em desvantagem, com uma de suas asas rota. O narrador comenta que esse anjo irá ficar um bom tempo “no mesmo lugar”.

Essa expressão pode representar os valores éticos e morais que este anseia para o destino do garoto, valores esses que existem, porém que não são os únicos no meio hodierno. O Anjo Velho quer que a vida do garoto seja constituída por uma realidade estagnada, sem grandes transformações e de acordo com moldes predispostos (sociais, culturais, ideológicos). Já quando se refere ao Anjo Novo, o narrador explicita, com a comparação dessa personagem com a arma de fogo, que essa criatura é dotada de agressividade e de ousadia. Além do mais, esse anjo vê o futuro do garoto por outra perspectiva. Posicionado no alto, o Anjo Novo olha para uma “certa direção”, assim essa passagem passa a noção de uma visão incerta, porém, do longínquo. Nota-se que esse anjo planeja para Adam/Adão a liberdade, a mudança, a quebra

da alienação. Esses paradoxos de ponto de vistas aparecem no diálogo entre os dois anjos, na transcrição abaixo:

- Como se fosse cumprir um pesado dever, o Anjo Velho suspirou.
- Ele ainda é quase um menino.
  - Um menino belo demais para passar despercebido.
  - E há uma bonita desordem na sua cabeça.
  - Que você, com toda a certeza, irá botar em ordem.
  - Com toda a certeza.
  - O que você deseja pra ele, Anjo Velho?
  - Nada de especial: estudos, uma moça de boa família para se relacionar.
  - E casar.
  - Correto.
  - Para depois cometer o que chamam de infidelidade e se aprofundar na mesmice entediante do dia-a-dia?
  - É o que há mais certo com a benção de Deus. (JORGE, 2004, p. 32)

Nessa passagem as criaturas comentam sobre a questão da formação da identidade, os conflitos que Adam/Adão deve passar nesse processo. Discutem sobre os elementos que podem ou não participar da constituição identitária do garoto. O Anjo Velho se baseia em argumentos e símbolos próprios da cultura cristã sobre os arquétipos familiares. Para ele, o protagonista deve se casar, constituir uma família. Em contrapartida, segundo o Anjo Novo Adam/Adão não deve obedecer a essas convenções sociais. Esse embate de perspectivas pode representar um questionamento sobre a permanência dos moldes canônicos identitários familiares e/ou individuais. Apesar de existirem ainda com muita recorrência, cada vez mais as pessoas têm a liberdade de escolher livremente seus próprios meios de autorrealização seja no âmbito familiar, social ou individual. Cada um, tal como precede o livre arbítrio, tem o poder de decidir as ações e pensamentos segundo seu próprio desejo e/ou crença.

Contudo, somente o Anjo Novo triunfa em seu trabalho persuasivo. Seu discurso juntamente com o de Leona, irá convencer a Adam/Adão a transpor-se para a casa desta mulher, onde tem com ela um relacionamento amoroso e comete o assassinato de Offir, marido da professora. Para Woodward (2009, p18), “A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis [...]”. Assim, percebemos que *Pão cozido debaixo de brasa* é uma obra engajada com questões extratextuais, que demonstra que por mais que existam moldes comportamentais solidificados, “certos ou errados”, pode haver rompimentos desses valores considerados como únicos a serem seguidos. Como figura a fala do Anjo Novo, “– As leis mudam, se equilibram” (JORGE, 2004, p. 27). Isto é, as identidades, os valores socioculturais e ideais estão em

constantes transformações e os indivíduos comportam-se cada vez mais de acordo com essas mudanças.

A questão da formação e da crise de identidade também é evocada no processo de nomeação do protagonista e ainda relaciona com a o espaço. Em seu berço familiar o protagonista possui um nome diferente do que é chamado em outros lugares. Ou seja, somente em sua casa e por sua mãe, é chamado por Adam. As outras personagens e o narrador o tratam por Adão. As passagens que introduzem a história se realizam na habitação de Adam/Adão, enquanto Ziza o chama com insistência:

— Adam, Adam.

Alguém deveria tê-lo chamado assim, tantas vezes, como se abrisse o mundo com seu nome.

— Adam.

O que Ziza estava fazendo senão procurá-lo por toda casa? Próxima ou distante, ouvia sua voz, como um fio de rio que desce a ribanceira: a graça de uma mulher com seu nome e seu silêncio na boca.

— Adam. (JORGE, 2004, p. 21)

Ziza empreende um processo de repetição do nome do filho, que acontece durante todo o primeiro capítulo. O narrador chama atenção para o fato de ele ser chamado assim incessantemente e, em seguida, faz uma alusão à passagem bíblica de criação do mundo com a expressão “como se abrisse o mundo com seu nome”. Assim, o narrador liga a criação do espaço com o nome Adam/Adão, simbolizando a importância da intersecção desse ser fictício com a espacialidade em que está envolto.

Esse excerto pode ser uma sugestão do que irá acontecer posteriormente, pois a personagem bíblica do episódio da criação do mundo chama-se Adão, e esse será um dos nomes que o garoto receberá durante a narrativa. De acordo com Borges Filho (2007, p. 41), uma das funções do espaço é antecipar à narrativa, a qual é denominada como ‘prolepse espacial’. Verifica-se que isso ocorre, pois a passagem anterior anuncia que, com o desenrolar dos fatos, há o resgate de características que fazem elo com os espaços do paraíso bíblico, desde sua caracterização até a sua queda.

Além disso, o narrador, utilizando uma linguagem metafórica, compara a voz de Ziza com um fio de rio descendo a ribanceira, essa expressão evoca ao plano espacial, remetendo a um percurso percorrido com movimentos rápidos e vorazes, compondo um cenário de tensão e busca da mãe à procura de seu filho.

Enfim, com a expressão “a mulher com seu nome e seu silêncio na boca”, mais uma vez verifica-se o diálogo entre a passagem desse núcleo com a criação do mundo. Em seu

dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 834) explicam que “o silêncio abre uma passagem [...]. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos”. Essa afirmação nos remete àquilo que está em processo de concepção, do que está por vir a ser. Por meio do discurso do narrador, aparecem indícios de que o garoto passará por um processo de transformação, que consiste na busca e na concretização de sua transposição identitária. O narrador compõe um fluxo do psicológico e imagético relacionado ao lugar, pois a mulher chama por seu filho. A imagem deste é mesclada aos compartimentos da casa por onde a mãe imagina que ele está escondido.

Do mesmo modo, pode-se entender a questão da identidade conectada à memória do protagonista, pensando na ligação entre seu nome e o espaço em que esteja. Os seus valores, os seus costumes, divergem de uma casa para outra, a intencionalidade e a direção de suas ações modificam-se, assim como seu comportamento. O garoto transforma-se dependendo do ambiente em que está inserido. Cumpre salientar que, segundo a teoria de Maurice Halbwachs (2003), a memória individual existe a partir de uma memória coletiva. Este autor afirma que “Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências” (HALBWACHS, 2003, p. 29). Por outro ângulo, os estudos de Joel Candau<sup>12</sup> partem de um enfoque antropológico sobre o tema, no qual se destacam as inter-relações entre o individual e o coletivo no compartilhamento de fatos, representações e lembranças. Desse modo, este estudioso afirma que “[...] não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras, visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2012, p. 48). Na verdade, depreende-se dessa citação o conceito de que, para existir, a memória coletiva deve partir da memória individual. Candau (2012) chama a atenção que, enquanto individual, a memória pode ser constatada comprovada, a memória coletiva se baseia em hipóteses. Tendo isso em vista, considerarmos os pressupostos de Joel Candau, no somente no que tange a nomeação, concordando com a sua afirmação de que “[...] o nome é sempre uma questão identitária e memorial” (Ibid., p. 68).

Constata-se essa questão na seguinte transcrição: “[...] Adam. Adão. Filho de Ziza.” (JORGE, 2004, p. 79). Nessa passagem, o narrador contrapõe os dois nomes pelos quais o garoto é chamado, o fato de o garoto possui-los, ao mesmo, tempo demonstra a forma conflituosa e problemática que compõe o seu viver. Acerca do processo de nomeação, cabe

---

<sup>12</sup> Joel Candau é professor de Antropologia na Universidade de Nice-Sophia, na França, e coordenador do LASMIC (Laboratório de Antropologia e Sociologia Memória, Identidade e Cognição Social), onde desenvolve estudos sobre antropologia sensorial e cognitiva, antropologia da cooperação e abordagens naturalistas nas ciências sociais, enfocando os temas da memória e da identidade.

assinalar mais uma vez as perspectivas de Candau (2012, p. 69), que esclarece que “a mudança de nome é com frequência uma prova real para o sujeito cuja identidade se vê, ao mesmo tempo, ameaçada e colocada em questão”. A identidade de Adam/Adão transcorre por momentos conflituosos, o garoto está passando pelo processo de constituição em busca da afirmação pessoal. Os dois nomes encontram-se, ao mesmo tempo em que duas faces de sua personalidade. Como será demonstrado posteriormente, na casa de Leona, é o amante apaixonado e inconsequente, em sua casa, é configurado como o filho carente, o enteado oprimido. Assim, se pode afirmar que existe uma correlação entre o lugar e o nome e, por conseguinte, com a identidade. Exemplo disso se encontra na próxima citação, na qual Ziza procura por seu filho, no entanto, não o encontra facilmente, precisa percorrer por toda a casa:

— Adam, não sabe que o procurei **por toda parte**?

Havia mais força naquela voz, naqueles olhos claros que lhe pediam para olhá-la **de frente**.

— Adam, olhe para mim.

Mas seu olhar caiu para **outro lado**, aventurando-se em **outro espaço**. (JORGE, 2004, p. 21, grifos meus).

De início, verifica-se que o léxico com termos com conotação espacial é recorrente. Com as expressões grifadas, o narrador remete à espacialidade, e, ao mesmo tempo, explica que o garoto transfere o foco de seu olhar para outro lugar, demonstrando o distanciamento de seu fluxo de pensamento, em contrapartida à investida de sua mãe. A importância da posição do corpo na interpretação do que se passa com a personagem é assinalada por Borges Filho (2007, p. 59), ao afirmar que “[...] o que está a nossa frente é visível, portanto avaliável”. Ziza quer posicionar-se de frente para o garoto a fim de visualizá-lo melhor, percebê-lo através do olhar e de sua expressão facial. Em seguida, percebe-se com a locução “outro espaço”, que a personagem, assim como o ser humano, sempre está em busca de um lugar melhor do qual se encontre. Dessa forma, há a representação do comportamento próprio do ser humano, que consiste no desejo de mudar sua realidade desconfortável para outra mais conveniente, mesmo que para isso seja necessário ir-se embora.

Entretanto, não haveria motivo para esta partida, já que no início, o narrador demonstra que Adam/Adão vive ali somente com sua mãe, Ziza. O lar aparenta ser favorável para a felicidade da mãe e do filho, pois, possui características que remete ao que é positivo e benéfico: “Os móveis destacavam-se, agora, na organização cuidadosa de Ziza. As gravuras na parede, as cortinas brancas, as jarras com flores, o que era uma forma da casa permanecer calma” (JORGE, 2004, p. 29).

A caracterização da casa, a disposição dos móveis, a forma com que é organizada, formam um conjunto ideal para uma convivência pacífica, transmitindo a impressão de que Ziza e Adam/Adão levam uma vida confortável e tranquila. A decoração na cor branca desvela uma claridade propícia para uma atmosfera amena, confortável e iluminada. As gravuras, as jarras com flores, as cortinas brancas denotam um espaço aprazível. Tudo organizado cuidadosamente em função do bem-estar de quem vive ali. A mãe, com sua forma atenciosa de arranjar a casa, promove a sensação de que esse espaço é um lar.

O Geógrafo Yi-Fu Tuan<sup>13</sup> (2012) busca desvelar a ligação do indivíduo acerca do seu meio circundante. Sua teoria, na área da geografia, é diretamente relacionada aos conceitos de valores, percepção, ação, e perspectivas em relação a determinado local. Tuan denomina sua aceção como *topofilia*, que é “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 2012, p. 04). Como assinalamos anteriormente, nos estudos literários de Borges Filho (2007), este termo é atribuído para designar o grau de afinidade benéfico entre a personagem e o espaço em que ela vive ou trilha.

Tendo isso em vista, o núcleo de Adam/Adão é arquitetado inicialmente de forma topofílica. Suas características principais são a limpeza, o perfume, a agradabilidade, e a claridade. O quarto de Adam/Adão possui essas características, como se verifica na seguinte passagem, quando o narrador explica que o perfume de Ziza se difunde e impregna por todo o quarto do seu filho:

O seu cheiro se espalhava agora pelo quarto: nas roupas, nos armários, na cama. Posters de mulheres, de carros de surfistas, de paisagens, alguns dos seus heróis do rock espalhavam-se pelas paredes. Ele mesmo, num retrato antigo, irrigando a terra, com seu mijo grosso. (JORGE, 2004, p. 26)

O narrador instaura um cômodo organizado, pois o caracteriza demonstrando que tudo está em seu devido lugar. Os itens e os objetos que compõem o quarto caracterizam, pois remetem ao perfil da identidade de um adolescente. Este aposento é apresentado da mesma forma que o de muitos garotos da mesma idade, ou seja, as paredes são repletas de pôsteres de mulheres, de carros, de surfistas, de ídolos da música. De acordo com Halbwachs (2003, p. 157), “Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a marca dos outros”. Isso porque, ao buscar na memória, é possível lembra-se que existem outros espaços semelhantes, e recordar do perfil de quem vive ali.

---

<sup>13</sup> Referimo-nos aqui ao trabalho de Yi-Fu Tuan, *Topofilia* (2002). Publicado originalmente em 1974. A produção de Yi-Fu Tuan, consiste em estudos acerca da Geografia e, mais especificamente, sobre a relação homem/meio, contribuindo para o conhecimento geográfico científico.

Contudo, o narrador ao projetar o dormitório do protagonista, não apenas arquiteta esse cenário, mas também toca os nossos sentidos. Para Lins (1976, p. 92): “Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem.” Em outras palavras, ao observar o espaço, os sentidos humanos são utilizados e contribuem para a percepção do lugar em análise. Conforme a fundamentação da Topoanálise de Borges Filho (2007, p. 68), a personagem pode se relacionar com o espaço a partir de seus sentidos, aos quais denomina como *gradientes sensoriais*. Na passagem citada, sentido do olfato é acionado, o quarto de Adam/Adão está impregnado perfume da mãe, o qual se espalhou por todo o ambiente. Nesse caso, conforme o contexto da narrativa forma-se a sensação de conforto, limpeza e é configurado pela afetividade positiva e maternal.

Além disso, parte de destaque na composição do mobiliário do quarto de Adam/Adão é o espelho, com o qual se relaciona por meio da visão e de sua imaginação: “Adão imaginou Yusef na mesma face do espelho, por onde o Anjo Novo passava, e por onde seus pensamentos se embaralhavam” (JORGE, 2004, p. 29). Esse objeto, que carrega uma gama de interpretações simbólicas, não poderia passar sem uma ênfase especial no quarto do protagonista. O espelho é mirado com o intuito de que se perceba a própria imagem, mas ele é capaz de revelar muito mais do que a projeção da silhueta, uma vez que pode desnudar sentimentos sobre si. O quadro para o qual se olha é capaz de instigar os sentidos, trazer à tona o conteúdo da alma, do coração e acerca do “eu”, do próprio ser.

Um olhar que ao mesmo tempo se contempla e se autoanalisa forma o jogo do duplo<sup>14</sup>, a figura que vê a si mesma enquanto outro, ora admira o externo para depois se lançar ao interior ora projeta suas impressões interiores para o exterior. Na perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 393), o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. Concordando com a afirmação dos autores, esse objeto reflete as angústias, as preocupações de Adam/Adão. O narrador estabelece explicitamente a ligação do espelho com o fluxo de consciência do garoto. O embaralhamento dos pensamentos simboliza a crise identitária na qual o garoto está imerso.

Além das simbologias, o espelho foi explorado nos estudos psicanalíticos de Jacques Lacan (1901-1981)<sup>15</sup>, que utilizava-se dessa figura para explicitar suas teorias, como por exemplo, sua perspectiva sobre a formação do “eu”. De acordo com o psicanalista, a

<sup>14</sup> O “duplo” é conhecido por ser um dos principais temas da literatura fantástica.

<sup>15</sup> Jacques-Marie Émile Lacan, foi um importante psicanalista francês. Formado em Medicina, estudou desde a neurologia à psiquiatria.

linguagem e os símbolos estão presentes na formação da identidade, por conseguinte no desenvolvimento do inconsciente, compreendendo “[...] uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, é a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem” (LACAN, 1998, p. 97). Nesse ângulo, as cenas que se passam pelo espelho de Adam/Adão representam a constituição do inconsciente, a imagem refletida impulsiona a construção do seu “eu”.

Na verdade, essa é uma metáfora que representa que a constituição da identidade transcorre na interação do ser com o seu semelhante, o reflexo do espelho pode simbolizar o “outro”. Esse processo apresenta-se em *Pão cozido debaixo de brasa*, pois, a imagem do ornamento resulta em uma figura diferente daquela que o mira. A preocupação de Adam/Adão com os conflitos com o padrasto e os sentimentos do garoto figuram-se no espelho, materializadas pela imagem de Yussef, o homem que persegue o garoto, invadindo esse espaço íntimo, tornando-o envolto pela negatividade que traz consigo. Na mesma hora, o espelho reflete o Anjo Novo, aquele que corrompe e incentiva o garoto a seguir pelo caminho da traição e do crime. Essa cena pode, ainda, ser uma prolepse espacial, visto que esse é, de fato, o destino de Adam/Adão.

Nessa perspectiva, a narrativa intensifica-se de tal maneira que existe “uma configuração entre o sujeito contemplado e o sujeito que o contempla” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 396). Revela-se assim a reciprocidade, a projeção do duplo, a metamorfose de si mesmo, e nesse processo, a atmosfera fantástica. Tanto que, ao mirar-se, Adam/Adão é ofuscado, a realidade é fragmentada e são projetadas, em seu lugar, as imagens do padrasto e do Anjo Novo. Nesse ínterim, o espelho representa as aflições de Adam/Adão, aquilo de negativo que está fixado em seu pensamento. O que vê, na verdade, são os seus desejos mais intensos e seus medos mais profundos se contrapondo.

O elemento insólito, simbolizado pelo espelho, aparece e passa a revelar também o conteúdo do coração e da alma, irrompendo na mescla entre realidade, imaginação e fantasia. De forma fantástica, a figura do eu se transforma na imagem de outro par a par com outrem, pois a personagem não contempla seu próprio reflexo. Aparecem, na verdade, elementos exteriores à sua imagem: de um lado Yussef que quebra a positividade do lugar, ameaçando o viver do adolescente, e do outro, o Anjo Novo, que influencia a Adão a fugir de lá.

Ainda sobre a representatividade do espelho, destaca-se o ensaio denominado *Filosofia do mobiliário*, de Edgar Allan Poe (1809-1849)<sup>16</sup>, publicado pela primeira vez na

---

<sup>16</sup> Edgar Allan Poe é um dos escritores mais conhecidos do romantismo norte-americano, por privilegiar a literatura gótica em suas composições, e por ser um dos precursores da ficção policial. Além de poeta e

*Burton's Gentleman's Magazine*, em maio de 1840, com o título original *Philosophy Of Furniture*. A pesquisadora do modo Gótico, Luciana Moura Colucci de Camargo, dedica-se a estudos sobre as obras teóricas e ficcionais de Edgar Allan Poe. Ao explicar sobre a *Filosofia do mobiliário* de Poe, a estudiosa destaca que:

Nesse texto, Poe descreve, sem perder a ironia e a crítica ferina que lhe são peculiares, um aposento ideal em termos de espaço, incluindo a decoração (mobiliário), a atmosfera e, como não poderia deixar de ser, uma personagem aristocrática, erudita e, geralmente, em profundo transtorno físico e psíquico. (CAMARGO, 2008, p. 3)

Ainda de acordo com a pesquisadora, Poe (2006) dedica *A filosofia do mobiliário*, partindo de sua ligação com a tradição inglesa, para descrever como seria disposta a estrutura espacial ideal, relacionando a arquitetura, a mobília, os ornamentos e o ambiente que este conjunto produz. Portanto, pode-se analisar o aposento de Adam/Adão sob a luz do texto de Poe (2006), no que tange a sua ornamentação, em especial, o espelho:

A parte seu reflexo, o espelho apresenta uma superfície contínua, chata, sem cor e sem relevo, coisa sempre e evidentemente desagradável. Considerado como um refletor, ele produz uma forte uniformidade, monstruosa e odienta; e o mal é aqui agravado não na proporção simplesmente direta do aumento de suas fontes, mas numa razão constantemente crescente. De fato, uma sala com quatro ou cinco espelhos arranjados ao acaso é, para todos os fins de uma exibição artística, uma sala absolutamente sem forma. Se acrescentarmos a este mal as cintilações que se sucedem, temos uma perfeita mixórdia de efeitos discordantes e desagradáveis. O mais perfeito simplório, ao entrar num apartamento assim adornado, terá instantaneamente a certeza de que algo não está direito, embora seja totalmente incapaz de achar uma causa para sua insatisfação. (POE, 2006, p. 106)

Como se nota, Poe (2006) demonstra certa antipatia pelo espelho, logo, para o literato, esse objeto influencia negativamente na composição do espaço, tornando-o desagradável, desarmônico, “sem graça”. E, ainda, é ornamento de mau gosto, capaz de causar até mesmo repulsa a atmosfera do lugar. Assim acontece com o quarto de Adam/Adão: o espelho, juntamente com o insólito, transmite a negatividade do espaço e desvela ao leitor sua identidade conflituosa e suas problemáticas pessoais.

---

ficcionista, também contribuiu para a crítica literária. Dentre suas narrativas, destacam-se *The Raven (O Corvo*, poesia, 1845), e o volume *Histórias Extraordinárias* (1837), o qual é composto por seus contos mais conhecidos, como "A Queda da Casa dos Usher", "O Gato Preto", "O Barril de Amontillado", "Manuscrito encontrado numa Garrafa", entre outros, considerados verdadeiras obras-primas do terror.

A ênfase nestas experiências pessoais negativas consolida-se no ponto em que a casa passa a ter outro habitante, então, “A sala, as paredes, se enchiam do seu cheiro, do cheiro do seu suor, dos passos pesados sobre o assoalho. Yussef entrava sem cuidado, sem cansaço, cheio de lucros e de progresso” (JORGE, 2004, p. 50). Este, um estrangeiro que se casa com Ziza e vai se apropriando agressivamente de todo o espaço. A casa, antes toda organizada para duas pessoas viverem de modo topofílico, passa a ter o terceiro morador. A próxima passagem demonstra a questão da transposição espacial de Yussef:

Sentiam saudades, e as saudades lhes tiravam do corpo e da voz várias exclamações de lembranças da pátria, perdida em guerras. Sob o efeito das bombas, dos ataques noturnos, das mortes, tocava Yussef o seu Buzok. Com certeza ele fora obrigado a fugir para o Brasil, escondido no porão do navio, trocando de identidade, atravessando a madrugada para se esconder. (JORGE, 2004, p. 223)

O narrador expõe as lembranças de Yussef para explicar seu sentimento de nostalgia para com sua terra natal e o contexto negativo que vivenciara em seu país de origem. Lembrar-se da pátria e da fuga de um lugar para outro faz com que a memória se relacione ao plano espacial. Além disso, percebemos que os costumes de Yussef são oriundos de um país de cultura árabe, isto é, sírio-libanesa. O excerto também se refere à música dessa região do Oriente Médio que é marcante e bastante peculiar. Yussef tem o costume de tocar o *buzok*, um instrumento muito pouco conhecido na cultura ocidental. É feito de madeira e cordas, seu formato se assemelha a uma ‘meia gota’. Este instrumento é fundamental, para a música cigana tradicional, da Síria, Jordânia e Líbano, países marcados por conflitos políticos, sociais e religiosos que resultam na divisão e dominação territorial, quer pela separação quer pelo controle de fronteiras.

Apesar de não ser o foco de análise neste tópico, cabe esclarecer brevemente sobre a fronteira, tendo em vista o modo que se projeta na narrativa e que faz parte do itinerário de um dos habitantes da casa de Adão. O primeiro teórico a estudar esse tema na obra literária foi o russo Iuri Lotman (1978, p. 372) que aponta este como “[...] um traço topológico muito importante.” Este elemento traz a tona às divisões do lugar de origem de Yussef, mas principalmente de sua fuga, portanto, pode-se afirmar, de acordo com Borges Filho (2007, p. 109), que esta é uma personagem heterotópica, isto é, o que “atravessa a fronteira e atinge o outro espaço”. Yussef ultrapassa os limites de seu continente, portanto ocorre em seu trajeto “[...] um corte grandioso, longitudinal” (Ibid., p. 103). O estrangeiro traz para a obra a divisão de dois mundos diferentes, a oposição entre Ocidente e Oriente. Neste lugar é comum

acontecerem guerras, que com suas facetas desumanas de morte, miséria e sangue impulsionam as pessoas, a romper com as demarcações de sua terra de origem, e assim como a personagem, a buscar outros países, nesse caso, o Brasil. Além disso, esse excerto explica que Yussef viajou no escondido porão do navio, correndo o risco de morte por fome, doenças e até pelas mãos dos outros tripulantes. Assim, essa passagem demonstra a realidade dos imigrantes ao transporem-se para outro país ou outro continente. Aponta a opressão causada pela guerra e os traumas ocasionados pelo choque de identidade, de cultura e costumes, realidade essa, que os forasteiros se veem defrontados.

Com a sua chegada, apesar de inicialmente a casa ser organizada com características positivas, fica evidenciado que esse espaço torna-se um lugar onde se faz a repressão, como se percebe a seguir:

Quer matá-lo? Teria sido esse mesmo o seu desejo, Yussef? Arrastar o menino, atirá-lo no quartinho, trancar portas e janelas e ordenar que se despisse? Era um martírio ver que ele se colocava na defensiva, sendo mesmo indefeso. Que tentava se recostar na parede, [...]. O cheiro da raiva, do ódio, do gozo invadia o pequeno quarto. (JORGE, 2004, p. 138)

Quando Adam/Adão é castigado por Yussef, é levado à força para um pequeno quarto, suas portas e janelas são lacradas. O que se passa naquele ambiente, só compartilha com o padrasto. A violência, a humilhação e o estado psicológico de Adam/Adão e de Yussef ficam latentes nesse cenário restrito, sendo este análogo e propício para a condição das personagens. Este homem, não desempenha um mero papel na vida do protagonista, nem na questão espacial. Ao contrário, o padrasto agride e pressiona, tentando forçar o adolescente a identificar-se com ele. Cabe lembrar que, a imagem do marido da mãe projetada no espelho, pode figurar essa questão. O garoto exprime seu ponto de vista: “A casa continua pequena para nós dois e ele sempre me procura com os olhos” (Ibid., p. 188). Adam/Adão quer fugir de sua casa, da realidade, já que de acordo com seu ponto de vista a casa tornou-se pequena para três moradores. Sabe que o padrasto está sondando seu comportamento, procurando motivos para castigá-lo.

O adolescente está se constituindo, transformando-se em homem, logo tem os seus instintos masculinos adultos aparecendo abruptamente. Não se submete a deixar outra figura masculina liderar sua casa, pois quer ser o único a dominá-la. Porém, o oponente é mais forte, então oprimido, Adam/Adão busca por outro lugar onde possa ocupar a posição de líder. Demonstra já ter percebido quem dominará esse embate: “Era ela ou era Yussef que dizia: — Sim. Esta habitação tem novo chefe” (Ibid., p.63). Assim, não há possibilidades de o garoto

viver em seu lar com sua família. Mesmo em momentos em que se encontra em casa, torna-se ausente, tanto que a mãe tem que insistir para chamar a atenção do protagonista.

Outrossim, além de ser caracterizador, novamente o espaço possui analogia com a memória, de forma que: “Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo o arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família e nossos amigos que vemos com frequência” (HALBWACHS, 2003, p. 157). Além de evocar as pessoas que fazem parte do nosso cotidiano, o cenário pode carregar marca daqueles que um dia ali se fizeram presentes. Nos momentos de conflito com o seu antagonista e ao pensar na mobília, Adam/Adão lembra-se de seu pai:

E, num segundo, aquela imagem se desfazia para dar lugar à figura do pai morto. O que ele teria vindo fazer ali? Então, quis dizer-lhe que se sentia feliz em vê-lo, que d ficara apenas um retrato, algumas lembranças de família, algumas histórias que se transformavam em outras com o tempo. Mas o seu pai já desapareceria com aquele vento veloz e forte que varreria a casa. Triste era conviver com aquele espaço vazio, com as sombras que surgiam de todas as partes. (JORGE, 2004, p. 139)

O garoto tem recordações do pai morto, a disposição e a composição dos móveis resgatam o valor do homem que já não vive mais. Nesse mesmo contexto o aposento vazio se preenche de sombras remete à tristeza, angústia, maus augúrios e pensamentos ruins. O espaço transcende o seu aspecto de concretude e apresenta-se como a projeção psicológica de Adam/Adam, ao mesmo tempo em que está relacionado com a questão da memória.

Em síntese, nesse tópico, realizou-se uma apresentação da casa, sua ligação com as personagens que nela vivem e das características dos cômodos de uso mais recorrente, isto é, a sala e os quartos. Mas, há outros recintos que estão ligados com a afetividade de Adam/Adão. Em sua habitação existem esconderijos, nos quais se isola para refletir e para fugir de sua realidade.

### 1.2.1 *Porão e Sótão: Os espaços íntimos da casa de Adam/Adão*

Estes compartimentos tornam a casa mais elaborada, mas de fato, o que os distingue é que, assim como a sua arquitetura, neles as vivências do protagonista são complexas concreta ou psicologicamente. Deste modo, a construção do porão e do sótão transcende seu significado material para compor a subjetividade, pois a personalidade e a psique do garoto são trabalhadas metaforicamente pelo narrador quando constrói-los.

Estes, ainda, permitem-nos inúmeras interpretações e estão relacionados com dois polos espaciais de carga simbólica significativa. Segundo Bachelard (1989), o sótão representa a ascensão espiritual, o porão, o inconsciente. Além disso, ambos estão relacionados à nossa memória afetiva. São duas extremidades espaciais opostas, visto que um localiza-se em cima e o outro embaixo. Em geral, o alto remete àquilo que é positivo, sagrado, além disso, o sótão é normalmente claro e com o arejado. Já o porão, localizado no polo baixo da casa, é propício à escuridão, à umidade, características essas, que remetem a maus augúrios e ao que é profano. Divergindo do imaginário acerca da positividade que carrega o sótão, na obra em questão, nota-se que, tanto no porão quanto no sótão, sua representatividade quanto às vivências do garoto são negativas.

Partindo dessa sua estrutura, conclui-se que a casa foi construída no eixo vertical bipolar. Em consonância a isso, pode-se considerar que, segundo Bachelard (1989, p. 37) “a verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão”. A casa de Adam/Adão possui tais compartimentos, com isto é possível perceber que esse espaço foi construído de forma mais elaborada. Borges Filho (2007, p. 57), explica que “Se na obra esse eixo for tematizado, então se deve verificar quais são os valores que o impregnam”. O porão e o sótão aparecem em momentos em que Adam/Adão está buscando escapar da ação do contexto negativo que o rodeia, a fuga para esses polos é o resultado das relações existentes na casa que habita. Nesse caso, o teórico assinala que “[...] inúmeras vezes o espaço é a projeção psicológica da personagem” (Ibid., p. 36). Há passagens da narrativa em que se pode, por analogia, assimilar o porão e o sótão com as emoções do garoto. São ambientes de refúgio e reflexão sobre seus conflitos existenciais e seus anseios, além disso, são caracterizadores de sua personalidade. Nesses cômodos se passam os momentos mais pessoais, que não são compartilhados com mais ninguém. Adam/Adão vai para esses lugares quando está abalado pelo medo e pelas angústias.

Não obstante, vimos antes que, no primeiro capítulo da obra, Ziza busca por seu filho pela casa, ao mesmo tempo em que o narrador apresenta a espacialidade. “O que Ziza estava fazendo, senão procurá-lo por toda a casa?” (JORGE, 2004, p. 21). É necessário relembrar essa passagem, para ilustrar que em meio à procura por seu filho é como se Ziza estivesse tentando alcançar o interior de Adam/Adão. A busca da mãe do protagonista se assemelha a uma caminhada dentro de um labirinto, que aplicado no sentido figurado, pode ser entendido

como metáfora da complexidade própria à condição humana. Segundo <sup>17</sup>Bourneuf e Ouellet (1976, p. 167): “O tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram seu lugar”. Nesse meio, além de representar a tensão, desvela à busca pelos pensamentos, pela intimidade e pelos segredos de seu filho. No sentido figurado, acredita-se que o labirinto, pode conduzir “[...] a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 531). Enquanto Ziza empenha-se em compreender o filho, Adam/Adão se oculta do mundo exterior em meio à sua imaginação. Nota-se, então, que ele possui uma personalidade confusa e introspectiva, que sua mente é como um labirinto.

Enquanto isso, os espaços onde Adam/Adão se esconde aparecem: “— Adam, porque se escondeu no sótão?” (JORGE, 2004, p. 22). Além de ser tática de escape quando o garoto quer se isolar do mundo, o porão é como a representação imagética de seu subconsciente. Assim, o espaço demonstra poeticamente que quem nele habita está imerso por segredos, pois é simbólico, apresentado por meio do recurso da metáfora e do emprego da subjetividade, é associado com o psicológico da personagem.

Os próximos fragmentos demonstram a personalidade misteriosa do protagonista, Ziza por muitas vezes pergunta a Adam/Adão sobre o que se passa em seu cotidiano: “Adam, o que está fazendo?/Adam, não quer falar comigo?” Ou: “—Adam, ainda não me respondeu” (Ibid., p. 22-23). Porém, como se percebe, o garoto permanece fechado consigo mesmo, a mãe não obtém resposta alguma. O sótão é onde Adam/Adão se oculta em um interminável silêncio, portanto por um longo período nem mesmo a voz do protagonista aparece. As questões que Ziza lança sobre o garoto constituem um monólogo durante todo o início do primeiro capítulo da obra em foco: “— Adam, venha, vamos sair deste sótão úmido?” (Ibid., p. 23). Dessa vez o sótão é caracterizado, a umidade nos faz pensar em um espaço frio, desconfortável. Para Ziza, que está do lado de fora, restam indagações, a preocupação e a necessidade de resgatar o seu filho. Nesse contexto, o espaço pode simbolizar os mistérios e os conflitos negativos que se passam na consciência de quem o frequenta.

Adam/Adão, também, se esconde na outra extremidade da casa, a parte subterrânea: “— Adam, está me ouvindo? Vamos sair deste porão se me faz o favor./ Quanto mais preocupada mais bonita. Ela estava querendo tomar conta dos seus pensamentos” (Ibid., p. 23). A mãe está inquieta por causa do filho e parece ter a intenção de saber e de dominar o

---

<sup>17</sup> Na obra *O universo do romance* (1976), Bourneuf e Ouellet dedicam um capítulo para discutir sobre o espaço literário. Segundo os autores, o romancista lança mão do lugar, seja com um mínimo “de indicações geográficas”, para instigar a imaginação do leitor.

que se passa na mente dele. Em consonância a isso, pode-se considerar o que conclui Bachelard (1989, p. 37), “No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”.

Além de servir de depósito para coisas sem utilidade, o porão possui uma carga simbólica e sua acepção muitas vezes corresponde ao íntimo do ser, aos seus segredos. De tal forma, aplica-se o conceito presente no fragmento citado, pois, o garoto frequenta o porão quando está em momentos de pura introspecção e concentração. Nesse caso, o ambiente pode representar os mistérios que o garoto guarda e a ligação destes com o seu futuro obscuro, isso porque ele irá cometer um assassinato.

O próprio narrador demonstra características negativas que perpassam as vivências de Adam/Adão ligando-as com a espacialidade desse cenário, como se vê na seguinte citação: “[...] o medo do escuro, de se refugiar num cantinho do porão, de não fechar mais os olhos depois de um pesadelo” (JORGE, 2004, p. 199). O modo de ser do garoto aliado com a arquitetura espacial de sua casa forma um panorama capaz de nos revelar sua personalidade introspectiva. São os recintos, juntamente com a relação que tem com Yussef, que refletem o que ele é:

Mas Yussef esta ali, ao seu lado, erguendo-se, impulsivo, como se saído do tabernáculo da família. O porão, onde podia matar as horas, estava ali, bem próximo. A foto do pai, como um sono provisório, também estava ali, lembrando palavras que não foram ditas. (Ibid., p. 80)

Esse excerto ilustra que, Adam/Adão vai para o porão quando está intimidado e revoltado. Não se conforma com a chegada de Yussef em sua casa, impondo sua presença, tentando forçar o garoto a lhe aceitar. O garoto conserva próximo ao porão, a foto do pai, logo é possível que esse espaço seja essencial para que sua memória encontre suas raízes. Ali, também, é onde ele se revolta contra suas questões existenciais. Esse é, portanto, o lugar em que a personagem pode reviver suas lembranças, os conflitos que ficaram no passado, a vida que ficou para trás e as coisas que nunca mais não poderão se realizar.

O espaço, portanto, exprime tais esferas sentimentais de Adam/Adão. Bachelard (1989, p. 30) explica que “[...] as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões e seus feitos”. Com sua vivência problemática e com as fugas para o porão e para o sótão, ele passa horas solitário, refletindo sobre questões pessoais.

Nesse mesmo contexto, está recebendo inúmeras investidas por parte da professora e sabe que este será um romance proibido, pois, além de ser sua professora, Leona é uma mulher adulta e casada. No porão, Adam/Adão revive em sua imaginação as intrigas com o inimigo e as memórias de seu pai, a sedução da professora Leona e a persuasão dos anjos, cada um com seu ponto de vista sobre o seu destino.

Conforme foi abalizado, no início da narrativa, os lugares e os fatos são restritos, por conseguinte as personagens não fazem grandes deslocamentos. Assim, a fuga de Adam/Adão para esses refúgios serve de denúncia de seus problemas e anúncio de que logo irá buscar outros contextos, novas experiências, e que tudo isso será envolto por vivências maléficas.

A personagem é a projeção literária do ser humano, com suas fraquezas, seus conflitos nem sempre positivos. Além disso, todos nós sonhamos em nos mudar para um espaço topofílico. Se não o temos, sonhamos, buscamos um paraíso.

### **1.3 A Casa de Leona**

Frente a suas problemáticas, Adam/Adão se desloca de sua morada, passando a buscar e a frequentar alhures. Leona, sua professora, o convida para ir onde mora para tomar aulas particulares. Desse modo, estabelece-se a intimidade entre ambos (aluno e professora) que compartilham a atração entre si, a qual se faz proibida, mas não impossível. Todavia, antes de tudo, o garoto irá conhecer a tal habitação, mas é a forma com que esta é ambientada que instiga os sentidos do garoto e as lições que irá aprender nada têm a ver com tarefas escolares. Sobre os recursos utilizados pelo narrador para instaurar essa espacialidade, pode-se considerar a seguinte perspectiva:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos em conta nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 61)

Osman Lins conceitua a criação espacial na obra literária e a denomina por “ambientação”. Entretanto, de acordo com a teoria da Topoanálise foi adotado o termo espacialização, criado pelo pesquisador Borges Filho (2007, p. 61), para explicar “a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa”. Na habitação em análise, isso é feito a partir do revezamento do discurso, ora do narrador ora da personagem Leona. Quando é

apresentada pelo narrador, a espacialização é *franca*, ou seja, “aquela composta por um narrador independente [...]. Pode acontecer de o narrador escrever um espaço do ponto de vista da personagem” (Ibid., p. 62). É possível ler isso, no excerto da obra, o narrador ao instaurar a sala da casa de Leona e, ao mesmo tempo, a reação de Adam/Adão em conhecê-la:

As coisas ali lhe pareciam muito naturais: as flores nas jarras, os quadros, os arranjos, como se colocados nos lugares para que ninguém formulasse perguntas a respeito deles. Tudo muito natural. De menos algumas adagas antigas, cruzadas em uma das paredes e uma bela arma de fogo, como um elemento de adorno, iluminada pela claridade amarela da tarde. (JORGE, 2004, p. 145)

A descrição da casa é *franca*, pois é feita pelo narrador e está explícito que o ponto de vista sobre o qual é percebida é o da personagem, quando é utilizado o pronome oblíquo “lhe”, se referindo ao fato de que a opinião é de outra pessoa. Não obstante, Adam/Adão, se identifica naturalmente com o lugar, sua memória o contextualiza. Tudo aquilo que se faz presente em seu cotidiano, isto é, as flores, a organização, a limpeza, também aparece na decoração da casa Leona.

Porém, mesmo que a casa de Leona pareça familiar para Adam/Adão, alguns objetos que estão dispostos na parede da sala lhe causam certo impacto. Apesar de ser decorada com objetos comuns a essa personagem, como as jarras de flores, os quadros na parede, a sala ainda é composta por uma ornamentação requintada. Além de serem artefatos de ostentação, as adagas podem ser símbolo de demarcação territorial, já que a dinâmica dos conflitos presentes nesse lugar está relacionada com a sua dominação. Ademais, este objeto é comumente ligado à identidade masculina. Pode ter sido originado na Península Ibérica, e, inicialmente, era utilizado como aparato pessoal ou como arma em duelos. No Iêmen, os homens carregam consigo a adaga como símbolo de masculinidade. Nesse sentido, as adagas podem representar seu *status* no meio social e estão relacionadas com o alcance da maturidade. Na tradição cigana, este artefato também está ligado à formação identitária masculina, uma vez que é entregue ao rapaz quando sai da adolescência e ingressa na vida adulta. É frequentemente associado à iniciação e à transformação, ou seja, à mudança de uma fase da vida para outra. Nesse sentido, esse adereço forma uma prolepse espacial, pois está indicando antecipadamente o futuro do protagonista, que terá sua identidade de Adam/Adão transformada, passará de um garoto inocente para um amante criminoso.

Logo em seguida, o olhar de Adam/Adão se volta para a arma de fogo, a qual o narrador faz questão de caracterizar a beleza. O artifício aparece “iluminado”, recebendo,

desse modo, destaque em meio a toda a decoração da sala. Tal evidência faz com que a peça se sobressaia em meio às outras, simulando novamente que o espaço tem a função de antecipar a narrativa, pois sua instauração remete a fatos que acontecerão mais adiante, isto é, o assassinato de Offir, por uma arma de fogo.

Mais uma vez, é necessário remeter à questão do ponto de vista pelo qual o espaço é apresentado. Diferente de antes, agora é Leona quem apresenta sua habitação, nesse caso, a espacialização é *reflexa*, ou seja, “sem intrusão direta ou indireta do narrador [...] Nessa modalidade, a personagem pensa ou fala sobre o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 64). Como exemplo disso, observa-se a citação:

— Está vendo?  
 — Estou.  
 — É a minha casa. Precisamos ter cuidado. [...]  
 — É aquela janela. Venha.  
 E Adão seguiu-a, desfazendo-se em cuidados, colando o rosto na vidraça.  
 — Viu  
 Confuso, Adão viu um homem sentado no sofá vermelho, em meio a um emaranhado de notas.  
 — É Offir, meu marido. (JORGE, 2004, p. 148)

Conforme demonstra o excerto supracitado, Leona e Adam/Adão estão do lado externo, de lá ela mostra sua casa. Em seguida, aponta seu marido para o amante. Conforme se constata, Offir só aparece em momentos em que está localizado na sala de sua casa, sentado no sofá vermelho, contando o seu dinheiro. A cor, que pode remeter ao sangue, faz pensar que esse móvel foi caracterizado com a intenção de antecipar a narrativa, assim, é possível imaginar que a cor vermelha anuncia a morte de Offir, pois este é realmente morto nesse lugar.

Offir marca a valorização dos bens materiais, sua ligação com o patrimônio financeiro caracteriza a personalidade desse homem, o qual o rosto é ocultado, mas não o fato de que sempre “— Conta e reconta dinheiro” (Ibid., p. 186). Essa cena repete-se sucessivamente na sala da casa onde mora com a mulher. Da mesma maneira, no próximo excerto, Leona mostra seu marido para Adam/Adão: “A mesma janela. Não se podia ver o rosto do homem, nem os seus olhos, carregados de um brilho apropriado para o trabalho que fazia” (Ibid., p. 179). Não há nenhum tipo de descrição de suas características físicas e sempre aparece de costas, mas se destaca o fato de que vive para o trabalho, no entanto, aí, o narrador, indica que os olhos do bancário brilham, somente para sua ocupação. Esta é uma figuração caricaturada do sistema capitalista que visa os fins lucrativos e valoriza o ter em detrimento ao

ser, tanto que não se pode visualizar a face nenhuma vez durante a narrativa. Assim como é comum nesse modelo econômico, o importante é o que se tem e não o que se é.

A relação de distância reforça a impessoalidade de Offir. Leona e Adam/Adão não se aproximam deste personagem, já que de longe conseguem visualizá-lo, sentado no sofá vermelho, o qual sempre se destaca no cenário. “Deveriam mexer-se, aproveitar o início da noite. O fantasma deveria de estar lá, sentado no sofá vermelho, lidando com seu dinheiro” (Ibid., p. 240). Leona se refere ao marido como um fantasma. Essa pode ser uma forma metafórica de caracterizá-lo como um ser sem afetuosidade e de essência solitária, que está intimamente ligado ao local, isto é, ao apego ao material.

Os amantes estão do lado de fora da casa e observam aquele ser, por detrás da janela, à distância, com isso não podem ser percebidos, nem ouvidos. Leona e Adam/Adão estão em vantagem nessa ação, pois apesar de distantes, conseguem ver Offir, este, ao contrário, não pode mirar seus algozes. Essa inter-relação de distanciamento acontece, pois esse ambiente está submerso em uma trama negativa. Os sentimentos que prevalecem são o medo de serem notados, o ódio pelo homem sentado a trabalhar e a intenção de assassiná-lo. Em suma, Leona o vê, por um lado como um fantasma, sempre imóvel, um ser desprovido de vida, e por outro como um animal a ser abatido, como se lê em Jorge (2004, p. 240):

Tão perto parecia estar aquele homem, com o corpo afundado no sofá vermelho, a cabeça à mostra, a nuca aparecendo igual a um alvo marcado pela sorte.

— Basta mirá-lo na nuca como se mirasse um animal. Um único tiro e ficaremos livres desse fantasma que ronda o paraíso.

Essa citação demonstra como a casa de Leona é essencial para o contexto desse núcleo espacial, pois foi construído por seu discurso para atrair e motivar as ações. Como se pôde ler, o funcionário do banco ronda e ameaça existência desse lugar, o que, portanto, impulsiona o desejo por sua morte. Esse processo resultou no ponto de maior tensão da narrativa. Na sala acontece o clímax da narrativa, pois, o narrador a organizou para ser o palco da cena mais tensa de toda essa diegese, ou seja, o assassinato. Nessa passagem, observa-se ainda a prolepse espacial, uma vez que a sala antecipa o que acontecerá na narrativa, demonstra que o sangue ali será derramando.

Nessa habitação estão imbuídos os sentimentos de paixão, de morte, de medo, de ódio, de ganância. Tudo isso acontece, pois Leona quer ter, ao lado de Adão, o domínio de toda a sua casa e de tudo que existe dentre os seus muros, isto é, o jardim que se estende para bem

além do chalé. Tendo em vista sua representatividade e o processo pelo qual foram inscritos na narrativa, estes, são os lugares que tematizam o tópico a seguir.

### 1.3.1 *O jardim e o chalé: espaços de sedução*

Dentre os espaços de destaque, considere-se o jardim e o chalé como extensões da casa, sendo assim, parte dela, pois compõem a propriedade de Leona e de seu marido Offir. Mesmo a personagem não discerne um espaço do outro, quando se refere à sua habitação, engloba esses dois lugares. Com isso, verifica-se que, ao contrário da casa de Adam/Adão, que foi estruturada verticalmente, com os polos porão x sótão, a de Leona foi organizada a partir do eixo da horizontalidade. Essas dialéticas, formadas pelo contraste entre alto e baixo, vertical e horizontal, são recorrentes na obra de Miguel Jorge (2004). Tal configuração se assemelha ao contínuo vaivém formado pelas personagens que sempre estão inseridas em locais diferentes, trilhando seus caminhos, assim como acontece no meio humano.

Cabe aqui essa ressalva, pois, ao contrário da arquitetura da residência de Adam/Adão que tem em sua composição somente espaços construídos pelo homem, ou seja, os cenários, a casa de Leona foi construída com a mescla entre estes e a natureza, que são os espaços “não construídos pelo ser humano” (BORGES FILHO, 2007, p. 48). A citação a seguir, destaca a importância dessa espacialidade:

Um ponto interessante da teoria é a possibilidade da existência de espaços híbridos, isto é, espaços que participam tanto da natureza, quanto do cenário. Nesse caso, encontra-se a presença do jardim, espaço riquíssimo numa investigação topoanálitica devido a seus inúmeros valores simbólicos. (Ibid., p. 49)

Como se nota, todos os elementos presentes nesse tipo de espaço nos oferecem diversas simbologias, uma vez que a sua forma e conteúdo pode estar impregnada com a troca entre os valores e os lugares. Juntamente a isso, ao construir essa casa, o narrador lança mão dos gradientes sensoriais, pelos quais as personagens e o leitor percebem-na.

A representação de Leona mostra como cenário e a natureza coexistem em sua propriedade, e, assim, empreende um discurso persuasivo ao construí-la, como se lê, em Jorge (2004, p. 48): “— A minha casa tem um muro alto de pedra. O chalé fica mais no fundo. A grama, verde e fofa, faz recortes no jardim. Tem uma pequena entrada, mais do lado, com um portão de ferro, coberto pelas flores vermelhas”. Destacam-se a delicadeza da grama fofa e das flores vermelhas, tais artifícios proporcionam a sensação de um ambiente belo, tranquilo,

agradável e até sensual. O muro de pedras e o portão, com sua resistência e dureza de ferro podem representar para Adam/Adão, a proteção que tanto procura, então precisa atravessá-lo, como se fosse o ponto de transição, um portal para outro mundo. Na verdade, ao cruzar o portão, irá vivenciar por pouco tempo o conforto e a proteção que o atraiu ali inicialmente. Com o desdobramento dos fatos, seu enredo tende a subverter valores sexuais, morais e religiosos.

Portanto, é possível afirmar que a casa de Leona possui características de um lugar profano. Encontra-se a discussão acerca desse tema na obra *O sagrado e o profano* (2001), de Mircea Eliade<sup>18</sup> (1907-1896). O pesquisador se propõe a estudar as hierofanias, ou, em outras palavras, as manifestações do sagrado que se expressam em vários contextos sociais, culturais e históricos:

O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - é o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE, 2001, p. 29)

Depreende-se dessa citação, a distinção entre os lugares em que se realizam o elemento sagrado (divino, santificado, religioso) e o profano (aquilo que é desprovido de sacralidade, antirreligioso). Como escreveu Eliade, o sagrado existe em oposição ao profano, formando assim uma dialética em que o limite de um é onde se inicia o outro. Assim como infere o pensador, nota-se a presença dessa fronteira no núcleo de Adam/Adão, pois ao atravessá-la e adentrar a casa de Leona, o profano irá se realizar durante a formação de seu “eu”, frente à cobiça por bens materiais e prazeres mundanos.

Desse modo, é possível concluir que a casa de Leona tenha sido arquitetada com a finalidade de ludibriar, como quando Leona apresenta o chalé e o jardim para Adam/Adão: “O chalé é feito de madeira e fica distanciado da casa, entre árvores, folhagens, flores, pássaros” (JORGE, 2004, p. 30). A primeira impressão é a de que, devido a sua figuração, esse espaço evoca ao *locus amoenus* (lugar ameno), uma expressão latina que se refere a um lugar aprazível, uma paisagem ideal relacionada à ideia de natureza. Na obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1996), o filólogo e escritor alemão Ernst Robert Curtius (1886-1956) reflete sobre a figuração desse local, conforme se lê:

---

<sup>18</sup> Além de escritor, Mircea Eliade foi historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano no ano de 1970.

O *locus amoenus* [...] constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. [...] é uma bela e sombreada nesga da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa. (CURTIUS, 1996, p. 254, grifos do autor)

No próximo excerto, o narrador destaca a forma com que Leona projeta a imagem de sua casa, que figura-se semelhante ao *locus amoenus*: “A professora Leona falava numa recriação de imagens. Era possível, de se destacar a casa, o jardim, o chalé, as árvores, o pomar, o portão de ferro, as florezinhas vermelhas [...]” (JORGE, 2004, p. 49). Mais uma vez o narrador se refere que Leona valoriza o espaço, atribuindo-lhe características positivas que podem instigar os sentidos do garoto.

Pontos de vista sobre determinado lugar, tal como considerá-lo como belo, é relativo de pessoa a pessoa, de uma cultura a outra, etc. Contudo, tal afirmação, se respalda no fato de que a casa de Leona possui natureza, a qual é comumente associada à ideia de encanto e sedução. É dessa forma que a mulher alinhava o jardim, tudo é traçado para exprimir a primazia espacial, as plantas envolvem o cenário formando o hibridismo, dessa forma o próprio lugar é convidativo, pois, torna-se encantador, tranquilo e agradável, e, por tudo isso, atraente.

Na próxima passagem é o narrador quem apresenta a espacialidade do chalé, porém sob o ponto de vista de Leona. Ao projetar o seu olhar, Leona “[...] dimensionou-se para um lado, onde havia um chalé cor rosa-claro, meio escondido entre as flores, folhagens, trepadeiras, palmeiras” (Ibid., 2004, p. 118). Esse pode ser o espaço ideal para o que Adam/Adão busca, pois, uma das funções proposta por Leona é a de abrigar e reconfortar. As cores são essenciais para o jogo de sedução, o rosa-claro pode simbolizar a imagem que no início ela quer e passar para o amante, ou seja, o carinho, amor e proteção, além disso, transmitir a ideia de conforto e tranquilidade. Tudo o que ele perdeu em sua habitação e almeja encontrar onde está se transpondo.

Por outro ângulo, a descrição desse espaço lembra a morada das bruxas, um lugar de cunho maléfico localizado em um território marginal, uma vez que é comum ficarem nessas regiões, em meio à floresta, às árvores, matas e flores e distanciadas das outras casas e das pessoas. Maurício Cesar Menon<sup>19</sup>, estudioso do modo Gótico, esclarece a respeito da relação

---

<sup>19</sup> Dados obtidos no artigo *Da Bruxa na Literatura Brasileira do Século XIX. Encontra-se disponível nos anais do: Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11, 2008, São Paulo. Anais. São Paulo: USP, 2008, p. 1-9.*

das bruxas com o meio social, sobre a localização dessas criaturas perante a sociedade, justificando tal posicionamento:

De qualquer forma o que mais assustava na bruxa seria realmente a possibilidade de ela promover uma intervenção direta das forças maléficas em meio à comunidade. Daí, a relacionarem a elas casos de perversão sexual, antropofagia, necrofilia, infanticídio, pestes e calamidades naturais, foi apenas uma questão de tempo. Por isso ela foi considerada um grande mal que precisava ser extirpado de entre o povo. (MENON, 2008, p. 02)

O chalé da professora está distanciado e até mesmo escondido da comunidade e é instaurado para fins maléficos. Assim como no romance analisado, a construção em meio ao verde do bosque de Leona pode remeter à moradia de bruxas, por exemplo, em *João e Maria*, dos Irmãos Grimm<sup>20</sup>, escrito em 1812. Nesse conto, os dois irmãos foram atraídos pelas características do espaço, na verdade, a bruxa o projetou para servir de armadilha com a finalidade de atrair as crianças para as suas intenções maléficas, da mesma forma que acontece na obra em foco. Ao atrair e corromper Adam/Adão e com o plano criminoso, apesar de valores positivos imbuídos à habitação de Leona, esta é na verdade é formada essencialmente por valores profanos.

Assim como esta casa remete ao espaço do conto dos Irmãos Grimm, a diegese desse primeiro núcleo espacial evoca também a passagem bíblica da criação do mundo, tanto o seu contexto, quanto na configuração de seus espaços. Observa-se, então que *Pão cozido debaixo de brasa* se comunica com outros textos, em um processo denominado “intertextualidade”. Termo introduzido na literatura pela estudiosa búlgara,<sup>21</sup> Julia Kristeva (1974). Na França se destacaram seus estudos nas áreas da Linguística e da Teoria e da Crítica Literária, que focavam a semiótica e o intertexto. Para a pesquisadora:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto (s). Pelo seu modo de

<sup>20</sup> Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, conhecidos como “os irmãos Grimm”. Ambos estudaram Direito, mas preferiram se dedicar à literatura. Os dois irmãos atuaram como professores. Além de estudiosos do idioma alemão, atuaram em campos como História e Filologia. Porém, a grande marca dos Grimm era seu trabalho narrativo. Publicados no ano de 1812, os primeiros contos dos Grimm levavam o nome de “Histórias das Crianças e do Lar”. Os contos dessa obra resgatavam histórias transmitidas oralmente, como “A branca de Neve” e a “Gata Borralheira”, dentre outros. Suas narrativas se popularizam ao redor do mundo, sendo reescritas em várias versões, em vários idiomas diferentes.

<sup>21</sup> Julia Kristeva é crítica internacional nas áreas da cultura e teoria feminista, tendo como destaque seu primeiro livro *Semeiotikè* (1969). Seus trabalhos incluem abordagens sobre intertextualidade e a semiótica, nas áreas de linguística, teoria e crítica literária, psicanálise, biografia e autobiografia, análise política e cultural, arte e história da arte. Kristeva é apontada como estruturalista e suas obras têm também um lugar importante no pensamento pós-estruturalista.

escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se inscreve no texto. (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Assim como Kristeva,<sup>22</sup> Roland Barthes (1987) em sua obra *O prazer do texto*, salienta sobre esse processo de diálogo textual. Segundo esse estudioso: “Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc.” (BARTHES, 1987, p. 49). Esse estudioso explica que o processo de configuração do texto está em contínua relação com outras inscrições, portanto, ao ser criado, o texto literário não é produto artístico isolado. Na verdade, pode evocar das narrativas preexistentes o enredo, as personagens, o tempo e o espaço, reelaborando-os, remoldando-os, de acordo com a coerência de cada texto.

Além dessa arte intertextual, os elementos fantásticos aparecem até no jardim. Na passagem abaixo, os anjos discutem sobre esse espaço, fazendo referência ao paraíso bíblico:

- Que lugar é aquele onde Adão vai se meter?
- É o paraíso.
- Paraíso? Me parece um lugar esférico, fechado.
- La dentro tem todos os cenários.
- Quem sabe, todos os pecados.
- Tem o sol, tem a lua, tem todos os frutos, mesmo os proibidos.
- Que certamente a mulher, feito uma serpente, tentará induzir Adão a comê-los. (JORGE, 2004, p. 174)

Compete lembrar que, os anjos, na maioria das vezes aparecem posicionados no alto, assim como acontece nessa transcrição. Dessa coordenada têm uma visão panorâmica do jardim e com isso uma impressão mais clara do que realmente é o ambiente que está sendo visualizado. Porém, cada um tem um ponto de vista sobre o jardim da casa de Leona. O Anjo Velho questiona o Anjo Novo sobre qual é o espaço onde Adam/Adão se encontra. Logo este responde que o lugar é o paraíso. Mas, para o Anjo Velho, aquele lugar tem formato esférico, reduzido e, portanto, fechado, o que passa a ideia de que o jardim tem conotação negativa. Logo em seguida o Anjo Novo, de opinião contrária, aponta que o paraíso não é estável, suas palavras passam a impressão de que o mesmo pode até se metamorfosear. Nessa citação acontece mais uma vez a prolepse espacial, pois se verifica posteriormente a transformação do espaço e todo seu aspecto negativo.

---

<sup>22</sup> Roland Barthes (1915-1980) foi Escritor, sociólogo, filósofo, crítico literário, semiólogo e um dos teóricos da escola estruturalista. Tornou-se conhecido como crítico dos conceitos teóricos complexos que circularam dentro dos centros educativos franceses na década de 1950. Além de teórico, atuava como crítico literário. Criou a revista *Théâtre Populaire*, foi diretor da *École Pratique des Hautes Études*. Suas Principais obras são: *O grau zero da escrita* (1953); *O sistema da moda* (1967); *S/Z* (1970); *A câmara clara* (1980).

Além disso, o artigo definido “o” nos dá ideia de que não se trata de qualquer paraíso, pode-se contextualizar o sentido dessa proposição quando, Anjo Novo explica que o paraíso de Leona tem frutos proibidos. E principalmente quando o Anjo Velho responde que a mulher, assim como uma serpente irá empreender esforços para Adam/Adão comer desses frutos. Toda essa elaboração no discurso dos anjos está evocando termos, expressões e símbolos comuns à história de Adão e Eva e ligando-os assim ao contexto e ao espaço da narrativa em foco.

O jardim possui uma carga simbólica ancestral, se lê no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 512), que este “é um símbolo do paraíso terrestre. [...] Sabe-se que o Paraíso terrestre do Gênesis era um jardim [...]”. Para o contexto de *Pão cozido debaixo de brasa* pode-se considerar essa definição, pois o narrador nos dá indícios claros da intertextualidade espacial entre a casa de Leona e o paraíso bíblico, logo, se deve utilizar a expressão intertexto lítero-espacial, pois esse processo ocorre na construção do espaço literário.

Além disso, considerando-se o que dizem as escrituras cristãs, o jardim passou a existir com a criação do mundo. O versículo VIII do segundo capítulo do livro do Gênesis escrito: “Ora, o Senhor Deus tinha plantado um jardim no Éden [...]” (GÊNESIS, 2:8). Assim como a trama que envolve as vivências das personagens, os lugares da obra em foco são familiares aos do texto bíblico, identificamo-nos, pois, o léxico e as expressões espaciais resgatam-nos e contribuem para esse processo de intertextualidade, como na transcrição abaixo:

- Por que não se despe?
- Aqui? No **jardim**?
- Aqui no **éden**.
- Mas você já não está fazendo isso por mim? (JORGE, 2004, p. 176, grifos meus)

No diálogo com Adam/Adão, Leona salienta que o jardim de sua casa é o Éden, como se sabe, esse é o nome do local bíblico. Para evocá-lo, a narradora faz uso da figura de retórica, nesse caso, a metáfora espacial, recurso utilizado para simbolizar, aproximar ou estabelecer analogia entre dois lugares. Em sua obra *Figuras* (1972), Genette destaca que esses recursos e expressões toponímicas carregam uma ampla representatividade:

As metáforas espaciais constituem, pois, um discurso de alcance quase universal, já que delas nos servimos para falar de tudo, literatura, política,

música, e é o espaço que constitui sua forma, nisto que lhe fornece mesmo os termos de sua linguagem. (GENETTE, 1972, p. 101)

Borges Filho (2007, p. 148), por sua vez, conclui que “as figuras de estilo são um veio fecundo para a exploração topoanalítica”. Em *Pão cozido debaixo de brasa*, as figuras de retóricas são recorrentes na construção dos enredos, e, por conseguinte, dos espaços. Continuando a elaboração intertextual, o narrador comenta o processo de construção da sedução por parte de Leona:

A professora Leona o procurava, passos de fera a rodear sua presa. (Aranha que, tecendo sua teia, tecia uma nova casa para atrair a caça [...].) A aranha com suas vísceras, sua saliva, construía um **paraíso**, cheio de graças, de **maçãs**, de **serpentes**, de **armadilhas**. [...] e tem a delicadeza de se mostrar para o macho apresentando bem a sua causa. (JORGE, 2004, p. 80, grifos meus)

A metáfora é mais uma vez utilizada, quando se cria a analogia entre Leona e a aranha e entre o processo de construção da teia e da casa. Nesse ângulo, o narrador destaca o caráter desta mulher e sua intencionalidade, pois, esta, assim como a aranha, trabalha com destreza construindo sua teia, que além de servir como moradia, tem a função de capturar a vítima. Do mesmo modo, age Leona, arquiteta habilmente sua casa para atrair e conquistar o garoto.

O narrador destaca a conotação espacial no discurso da personagem, que, como sempre, menciona o jardim de sua casa, chamando-o de paraíso. Nesse mesmo excerto há o momento em que ela está seduzindo o garoto, ao construir o paraíso, cheio de graças. Também há representatividade na figuração da serpente, pois, esta foi quem instigou Adão e Eva a provarem da maçã, justificando que com isso, ambos “abririam os olhos” e, por conseguinte alcançariam a astúcia e a liberdade, portanto este fruto tornou-se conhecido como símbolo da sabedoria e do conhecimento. Todos esses elementos dialogam com a passagem do Genesis, e, outra vez o léxico promove o intertexto lítero-espacial, com os termos grifados “paraíso”, “maçã”, “serpentes”. As “armadilhas”, último termo em destaque, pode ser uma antecipação sobre os planos de Leona para o garoto, visto que, no final, é convencido a cometer o assassinato.

Por outro lado, mediante a análise da casa de Leona e suas extensões, destaca-se que o jardim é recoberto pelos gradientes sensoriais, os quais provocam a sinestesia<sup>23</sup> – um recurso

---

<sup>23</sup> Sinestesia é uma figura de estilo ou semântica que designa a união de planos sensoriais diferentes. Tal como o emprego da metáfora ou a comparação, ao mesmo tempo. Como figura de linguagem, é o cruzamento dos sentidos. Ou como designa a topoanálise, de gradientes sensoriais: a visão, o tato, o olfato, o paladar e a audição, pelos quais as personagens se relacionam com o meio circundante.

formado de signos eminentemente conotativos, que introduzem ao texto uma espécie de manifestação multissensorial – “Todos os cheiros do paraíso naquele lugar. Todas as essências instiladas de uma só vez, espalhando-se com o ciscar do vento” (JORGE, 2004, p. 118). Para Borges Filho (2004, p. 69), “O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos”. Por analogia, o narrador constrói uma atmosfera agradável e perfumada, o que provoca um efeito de proximidade entre as personagens e o paraíso. Os cheiros auxiliam nessa percepção e reforça as características positivas do lugar. Assim, o ambiente é percebido pelo olfato, como nesse caso, no qual o ambiente está impregnado por vários aromas, todos ao mesmo tempo. O paladar é provocado pelos frutos e pela maçã, que, além do que foi dito sobre sua simbologia, sugere sabor e instiga os sentidos.

O outro, gradiente sensorial, que chama atenção no jardim é a visão. O escarlate prevalece em toda a sua composição, relacionando e completando o significado da narrativa: “O vermelho pulsando nas árvores, dentro do chão, sobre a pele dos frutos” (JORGE, 2004, p. 119). Com se vê, esta cor recobre a arquitetura de todo o jardim e reina na habitação de Leona. Na sala de Leona, simboliza o sangue derramado, resultado do ódio e da ganância. Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 280) explicam que “O vermelho é a cor do sangue, da paixão, do sentimento”. Nota-se isso a seguir, enquanto os amantes concretizam no jardim a paixão nutrida entre o casal:

Sem se mover, a caçadora aprisionava sua caça. Nua, desnudava o fulgor ardente do seu corpo. Os olhos de Adão percorriam aqueles caminhos, indo e vindo num passeio proibido. [...]. — Este é o seu paraíso, Adão. (JORGE, 2004, p. 146/147)

Por instinto, o ser humano caça, com a finalidade da sobrevivência e por esporte. Leona é comparada a uma caçadora ao agarrar sua presa, aliás, mantendo essa coerência, foi equiparada também uma cobra, a uma aranha, e assim por diante<sup>24</sup>. Assim como fazem esses animais, a personagem dedicou-se insistentemente para conseguir capturar o garoto, para tanto, seu meio foi oferecer-lhe o paraíso. Assim como é necessário para todo predador e/ou caçador, seu empenho fez com que atingisse sua meta. E enfim, a mulher revelou a Adam/Adão a primeira de suas intenções ao idealizar o paraíso. Este, então, é o espaço onde o garoto passa a provar da liberdade, dos prazeres, da paixão e é com o recurso da metáfora que o narrador expõe o ato sexual.

---

<sup>24</sup> “A mulher como uma rosa. Uma aranha. Uma cobra” (JORGE, 2004, p. 25).

Não obstante, nos tópicos anteriores, foi apontada a convivência negativa do padrasto com o protagonista. Em sincronia a isso, Leona entrou em ação oferecendo-lhe um paraíso. Mas quando os amantes temem que possam perdê-lo, é instaurada, de fato, a segunda intenção da mulher: “E Adão via-o passar e seguir virando-se no ar, existindo onde não poderia existir: — Mate-o, não vê que ele quer nos expulsar do paraíso? Foi a palavra principal benzida nos lábios de Leona.” (Ibid., 2004, p. 240). Leona explica que o bancário os expulsará do paraíso, logo, a perda deste espaço é o principal argumento para convencer Adão a matar. O narrador esclarece que o Offir não pode mais viver ali. Leona em seguida propõe a solução, os amantes planejam e cometem o assassinato:

Inclinava-se Adão, um pouco para a frente. A distância não era tanta. Não havia jeito de errar: — Esse é o homem que devo matar. Empunhada a arma, não podia mais se esquecer dela, nem da voz de Leona que, sem nenhum pausa ordenava: — Depressa, que estou vigiando. Ninguém poderá socorrê-lo. Uma arma apontada para a caça já não é mais uma ameaça, é uma certeza. E, foi, então, que Adão puxou o gatilho, sem deixar de olhar para aquele homem que rolava para o chão, o corpo curvado para a frente, as pernas um tanto separadas, as notas indo também no caminho dos seus gemidos, algumas já manchadas de sangue. Ainda hesitante, Adão viu-se num grande escuro, as suas vistas se encurtavam e, antes de atirar o revólver longe, na distância do mato, pensava se aquele homem, antes de estatelar-se no chão, não se voltara para trás, à procura do caçador que acertara em cheio no alvo e fizera-lhe um buraco na nuca por onde esguichava todo o seu sangue. (JORGE, 2004, p. 242/243)

Essa é a hora em que as personagens atuam em uma cena híbrida, isto é, na casa e no jardim. Offir do lado de dentro, Leona e Adão, de fora. No final das contas sob a instrução de sua amante, Adão se vê encorajado, e aceita matar o marido de Leona. Antes disso, posiciona-se para encontrar um foco de onde possa proferir o tiro certo. O garoto dispara contra a nuca de Offir, pelas costas, o que não possibilitou que o homem se defendesse. O crime foi cometido, assim como anunciava a cor vermelha que impregnava toda a casa de Leona, sua parte interna e externa. O sangue de Offir jorra pela sala, funde-se com o sofá vermelho e com o dinheiro, até tocar o chão.

Após matar Offir, Leona e Adão fogem em direção ao chalé:

Corriam, Adão e Leona, como se corressem do próprio pecado. E se assustavam como o voo dos pássaros, com os gritos dos bichos [...]. Trêmulo, o corpo de Adão. As suas pernas. A cor do seu rosto se alterava, com um jeito selvagem. Na pele lisa cresciam, aqui e ali, pelos escuros. (JORGE, 2004, p. 243)

O plano maléfico dos amantes foi concretizado. O solo foi profanado com o sangue de Offir, que esguichava para todos os lados. A partir daí, fica explícito que as coisas estão diferentes. Note-se que, de súbito, a própria personagem transforma-se, passa a ter “um jeito selvagem”, a cor e o aspecto de seu rosto muda, e, na pele antes lisa, crescem pelos escuros. Adão está se modificando, em um processo semelhante à transmutação de um lobisomem. Dessarte, a história de Ada/Adão, dialoga com um arquétipo do imaginário e folclore cultural universal. Nas histórias que atravessam os séculos, esta criatura é apresentada, assim como Adão, como um metamorfo, ou em outras palavras um ser humano que se converte em um animal, geralmente em um lobo.

Dentre as várias obras que têm esse ser como o agente do horror, convém lembrar os trabalhos de dois escritores notáveis. Primeiro, *A hora do lobisomem* (Cycle of the Werewolf), obra do escritor americano Stephen King<sup>25</sup> (1983). Segundo, o romance gótico *Drácula* (1897), do romancista irlandês Abraham Bram Stoker<sup>26</sup> (1847-1912). Essa é uma obra que traz o vampiro, que ainda se metamorfoseia, inclusive em lobisomem. Tal qual na obra de Miguel Jorge (2004), quando Adão, após mergulhar no universo das sombras, também se animaliza. Assim sendo, verifica-se que o jardim do núcleo se mostra um espaço intertextual, recoberto de releituras de temas controversos, ou seja, bíblicos, fantásticos, culturais e folclóricos e Góticos.

De fato, tudo se transformou e depois do crime cometido, o fantástico tocou também a personagem e o espaço.

Corriam, tentando salvar-se de alguma coisa que não sabiam bem o que era. Debatendo-se inquieta, fechando-lhes o caminho. Estremeciam os bambuais [...]. Feito pontas de lâminas, cresciam os espinhos das plantas, riscando os seus corpos [...]. E a voz descontraída de Leona dava ordens enérgicas, de bom-senso: — Precisamos correr, correr. Nada poderá nos deter, até chegarmos ao paraíso. Havia um cheiro de enxofre avolumando-se na entrada do jardim e podia-se ver blocos de barro do rio transformando-se em pântanos, numa tristeza de paisagem. E já se podia ouvir ruídos diferentes de répteis e de aves noturnas. Andavam. Cansados, já nem sabiam quanto tempo tinham andado. O ar já lhes faltava. E perguntava Adão o que haviam feito: se fora o amor ou a morte que os atraía ali. (JORGE, 2004, p. 243)

---

<sup>25</sup> Stephen Edwin King é reconhecido como um dos mais importantes escritores de contos de horror fantástico e ficção contemporânea, tanto que seus livros venderam mais de 350 milhões de cópias. Além disso, possui traduções e publicações em mais de 40 países. Muitas de suas obras foram adaptadas para o cinema.

<sup>26</sup> Abraham Bram Stoker foi um romancista, poeta e contista irlandês, mais conhecido por sua obra citada neste trabalho, o romance gótico lançado no ano de 1897, *Drácula*. Esta, considerada a principal narrativa literária no desenvolvimento do mito literário moderno do vampiro.

Além disso, Leona explicou no início da narrativa que o chalé ficava distanciado da casa, rodeado por um jardim cheio de vida e colorido, com borboletas e com o cantar de pássaros belos, porém a paisagem modificou-se. O narrador insere a transformação ao mesmo tempo, que a fuga do casal de amantes. O contraste se forma, porque, a escuridão toma conta do espaço, que se torna povoado por répteis. Nesse ambiente, não se pode ouvir mais os cantos de pássaros e sim os ruídos de aves noturnas e gritos de bichos ocultos. Enfim, o jardim ameno transforma-se em um pântano sombrio. Enquanto correm o ar falta, o medo os acompanha, os bambus se estremecem e se debatem contra os algozes, as criaturas disformes atrapalham seu percurso pela escuridão. A dor que ora causaram, volta-se para os fugitivos, pois, enquanto correm, começam a crescer das plantas espinhos pontiagudos, que como lâminas afiadas começam a feri-los. Nota-se que, o perfume que exalava do ambiente é substituído pelo odor de enxofre, de acordo com a simbologia que o envolve, sabe-se que este “É um símbolo de culpa e punição.” (CHEVALIER, GHEEBRANT, 2012, p. 374). Esse conceito é aplicado, já que o espaço seria o trunfo que o casal tomaria após eliminar Offir. Os elementos insólitos passam a agir sobre a caracterização espacial e, é possível que, como punição o que antes possuía conotações positivas torna-se negativo.

A noite e tudo que nela habita em geral tem conotação ruim, e juntamente com as atitudes reprimidas que foram concretizadas, o enredo se debruça sobre assuntos socialmente indizíveis e fatos imensuráveis. As personagens se animalizam, o espaço as acompanha, e assim passa a transgredir-se, tornando-se decadente, escuro, envolto pelo horror e pela atmosfera macabra, como é característico de um ambiente gótico.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2007, p.48) assinala que o gótico se apresentou como “Um dos grandes períodos da literatura fantástica, o do romance negro (the gothic novel)”. Lembrando que esse é um modo surgido na Inglaterra, durante o século XVIII, como uma reação aos ideais e costumes vigentes da camada dominante, do estado e do <sup>27</sup>Iluminismo. Em resumo, o modo Gótico se apresentou em meio à revolução burguesa e industrial dessa época, como expressão de temas como o terror, o sobrenatural, a repressão e a subversão de paradigmas.

Os espaços góticos se revelam bastante peculiares. Sua arquitetura é composta pelo elo da escuridão com uma atmosfera sombria. Um ambiente sobrenatural e hostil envolve as

---

27 O Iluminismo emergiu na Europa durante o século XVIII e foi um movimento intelectual, filosófico, político, social, econômico e cultural, que defendia o uso da razão como instrumento para se alcançar a liberdade, a autonomia e a emancipação. Os iluministas defendiam, por exemplo, a criação de escolas e a liberdade religiosa. O nome “iluminismo” fez uma alusão ao período vivido até então, desde a Idade Média, período este de trevas, no qual o poder e a Igreja regravam a cultura e a sociedade.

personagens, em catedrais, castelos, calabouços, catacumbas e ruínas. Tal composição é propícia da época e do lugar referido acima, contudo *Pão cozido debaixo de brasa* é uma obra pós-moderna. É evidente, que não é objetivo deste trabalho, realizar uma abordagem a fundo sobre a Literatura Gótica. No entanto cabe ao menos referir-se ao contexto desse gênero na contemporaneidade, indicando as passagens nas quais Miguel Jorge utilizou a escrita gótica. Sendo assim, segundo o autor e crítico literário inglês Fred Botting<sup>28</sup>, os elementos góticos, como, tema, espaços, personagens e suas respectivas caracterizações, foram remoldados e adaptados aos espaços hodiernos:

The terror and horror of transgressions in the Gothic writing become a powerful *means to reassert the values of society*, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, necessity, restoring or defining limits. (BOTTING, 1996 p. 7, grifos do autor)<sup>29</sup>

Botting (1996) sugere que o horror e terror presentes na narrativa gótica contemporânea agem em função da reafirmação dos valores, demonstrando os limites entre o que pode ser tido como certo ou errado. Observa-se isso, tanto na história de Felipa, com a crítica social em prol dos desvalidos, como na história de Adam/Adão e de Leona, em que a transgressão atingiu os valores sexuais e éticos, e, em ambos o espaço. No núcleo de Felipa, o gótico apresenta-se desde a hostilidade nas ruas, até as ruínas do hospital abandonado. Na casa de Leona, as características góticas apareceram quando o jardim se transformou em um pântano.

Este, por sua vez, um espaço que aparece em algumas obras do modo Gótico, por exemplo, em *A queda da casa de Usher* (1981), de Edgar Allan Poe. O protagonista, depois de receber uma carta de seu amigo de infância Roderick Usher, vai a sua mansão onde irá viver experiências macabras, funestas e insólitas. Ao fugir, no final do conto, atravessa uma “velha alameda”, o caminho que vai até a mansão. Quando olha para trás, consegue visualizar uma fenda que se abre no chão pantanoso, engolindo a casa de Usher. O narrador encerra o conto enunciando: “[...] e o pântano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se, lúgubre e silenciosamente, sobre os destroços da ‘Casa de Usher’” (POE, 1981, p. 98).

<sup>28</sup> Fred Botting é Professor na Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Kingston, em Londres. Seus dois livros mais recentes são *Limits of Horror* (Manchester: Manchester University Press, 2008) e *Gothic romanced* (London: Routledge, 2006).

<sup>29</sup> Os terrores e os horrores presentes na literatura Gótica tornam-se formas poderosas de reafirmar os valores da sociedade, da virtude e da propriedade: a transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seus valores e necessidade, restaurando e definindo limites. (BOTTING, 1996, p. 7, tradução nossa)

Tanto na obra de Poe, quanto em *Pão cozido debaixo de brasa*, “Em seu aspecto noturno, o pântano guardado por serpentes venenosas simboliza o egoísmo e a avareza que impedem a partilha dos próprios bens com o próximo [...]” (CHEVALIER, GHEEBRANT, 2012, p. 680). Os valores que ocupam a casa de Leona coincidem com o que o pântano pode representar, isto é, as intenções e as atitudes maléficas, como assassinar em função de seus interesses materiais, para se apropriar da casa. Portanto, estão imbuídos aí os sentimentos de egoísmo e avareza e ainda de ódio e de negatividade, que fazem com que nesse lugar se forme o terror e a atmosfera macabra, e, até mesmo sobrenatural. Verificam-se essas questões na próxima passagem:

Sempre poderia haver alguma coisa sobre as cinzas, sobre a fumaça que nascia do pântano e crescia nos ares. O que temia Adão, se estavam próximos do chalé e poderiam abrigar-se nele? Desfez-se. Desfizera-se a fé naquele avanço. O chalé de Leona dava a impressão de recuar na largura do campo. Uma penumbra envolvia-o, contínua e assídua, e parecia parti-lo em duas habitações, inquieto patrimônio. (JORGE, 2004, p. 243-244)

O casal de amantes continua a fugir em direção ao chalé que agora está localizado mais distante do que no início da narrativa, com isso a realização do sonho da liberdade no paraíso idealizado está mais longínqua do que antes. A penumbra, nesse contexto, é uma névoa densa escurecida que recobre a pintura rosa-claro do chalé. Note-se que a paisagem transmutou-se e mesclou-se a toda uma sensibilidade sombria das personagens, aparentando até mesmo uma atmosfera figurada pelo terror e o temor, a junção entre o real e o sobrenatural. Em função da questão temporal, o romance ambientado predominantemente durante o período diurno, nesse momento ocorre no período noturno. Os dados que caracterizavam o jardim e o chalé como um paraíso, ou seja, o perfume, a claridade, o frescor do vento, transformaram-se em fumaça e odores fétidos, a paisagem composta pelo verde da grama e das plantas se torna cinza. Cabe lembrar que só depois do assassinato cometido o espaço é caracterizado dessa forma.

Além disso, o narrador refere-se ao chalé ressaltando que, com a penumbra esse lugar aparenta-se á duas habitações. Essa afirmação pode simbolizar a transformação do espaço, pois o chalé antes na cor rosa, no final configura-se acinzentado. O chalé, antes remetia ao sentimentalismo positivo, ou seja, ao amor, à afetuosidade. Agora ao mencioná-lo, o narrador utiliza a expressão “inquieto patrimônio”, de tal modo, o classifica como bem material relacionado à instabilidade e ao conflito.

Além dos fatos mencionados acima, verificou-se que tudo foi resultado das relações de egoísmo, dominação, apropriação e poder. Nessa perspectiva, Borges Filho (2007, p. 30) afirma que, a questão do poder se liga com o espaço quando “está em relação de dominação-apropriação com as personagens”. O pesquisador ainda explica que o poder, nesse caso, a conquista espacial, pode ser exercido por duas formas, são elas:

A **coerção** acontece quando se usa a penalidade, a punição, seja ela qual for, para que a vontade de alguém seja colocada em prática.

A **sedução** é uma maneira sutil de levar alguém a agir de tal maneira: por palavras por carisma, ou qualquer forma que não inclua punição. (BORGES FILHO, 2007, p. 30, grifos do autor).

São complexos os conflitos instaurados na casa em análise. Primeiro Leona utilizou o método da sedução, visto que considerava a ajuda do garoto essencial para que tomasse a casa e toda sua extensão para si. Para convencer o garoto a ajudá-la, valeu-se de suas palavras, ou melhor, de seu discurso, para apregoar as características positivas presentes em sua habitação para atraí-lo. Feito isso, Leona convence o garoto a cometer o assassinato. Na verdade fica explícita a intenção desses personagens em tomar para si a casa em que Leona vivia com seu marido. A partir deste ponto, o casal de amantes utilizou a violência. Dominar o lugar, essa foi a justificativa para a concretização do assassinato de Offir. Portanto, a apropriação deu-se por meio da coerção, já que o marido da professora foi punido com a morte em função da dominação de sua propriedade.

O lugar fez parte do processo de constituição pelo qual Adam/Adão passou nessa fase de transição identitária. Stuart Hall (2009, p. 126) atenta para a necessidade de investigar-se “os mecanismos pelos quais os indivíduos considerados como sujeitos se identificam (ou não se identificam)”. A construção identitária do garoto ocorreu ao mesmo tempo em que escolheu vivenciar novas experiências ao lado de Leona. A nova casa impulsionou as escolhas do protagonista e foi onde passou por sua iniciação sexual. A identidade de Adam/Adão transformou-se, pois este que era o estudante tímido e o filho oprimido passou a ser amante de uma mulher casada e tornou-se um “monstro” assassino.

#### **1.4 A Casa de Felipa**

O narrador reelaborou os fatos históricos relacionados à tragédia do Césio-137. Desse modo, formou-se o segundo núcleo e a casa de Felipa. Sua diegese carrega a junção entre Ficção e História, pois as duas esferas aparecem lado a lado, se mesclam ao tecido

narrativo e constituem a identidade das personagens, bem como dos lugares onde o acidente aconteceu. Os eventos verídicos foram reconstruídos e de acordo com as possibilidades de representação, é que se relacionam as duas atmosferas. O narrador tece as aventuras das personagens ao passo que molda o passado no presente, que reinterpreta e dialoga com o discurso histórico.

A obra de Miguel Jorge (2004), sobretudo com o núcleo de Felipa, é instrumento que revisita criticamente o passado. Os dados, as informações e as reminiscências passam a ser representadas, não somente aquelas sintetizadas em registros históricos, mas, também, as que afloram das lembranças que marcaram e estiveram presentes no contexto do autor e de quem participou, direta ou indiretamente, da tragédia retratada, desse modo resgata-se “[...] tanto os eventos quanto as circunstâncias que lhes deram origem e o dever de mantê-los na lembrança, para que não instaure o esquecimento, possibilitando a reiteração de fatos semelhantes” (ZINANI, 2010, p. 99).

Sob essa perspectiva, as memórias nesse núcleo representam o plano coletivo, formado tanto pelas lembranças, quanto pelos fatos e pela percepção histórica de Miguel Jorge (2004). Cultivando a memória coletiva, o ficcionista traz de volta um fato verídico acontecido na cidade de Goiânia, contribuindo para “[...] manter viva, para os vivos e através da palavra viva do poeta, a lembrança gloriosa dos mortos, nossos antepassados outrora vivos e sofredores como nós” (GAGNEBIN, 2006, p. 27). O acidente também evoca a identidade das personagens, ao mesmo tempo em que leitor que o leitor rememora e (se) identifica com os fatos marcantes e que “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 4).

De acordo com o ponto de vista teórico de Hall (2009, p. 106) o processo de identificação funciona como uma rede que está sempre em processo, que nunca está completo. As identidades estão sempre se transformando, tendo como os fatores que impulsionam esse estado de formação, a busca constante, a ação da memória e da rememoração. Para Woodward (2009, p. 12) —essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade [...]. Há, nesse sentido, a junção entre as temáticas da memória e da identidade atrelado à importância do cenário, instaurado para dar representatividade à história, formando um texto literário como veículo para manter viva a História. Sem deixar de lado o contexto social das personagens e a transitoriedade espacial pela qual forjam seus destinos.

Felipa é a protagonista desse enredo. Nas primeiras passagens o narrador expõe: “Ela carrega consigo uma promessa que deseja cumprir: atravessar o milênio, levada por uma esfera anelada da luz que buscava [...]” (JORGE, 2004, p. 34). Essa personagem ouve vozes e

tem visões que a acompanham durante toda a narrativa, que ditam que, ao lado de seus seguidores, encontrará uma *luz azul*. A história de Felipa, assim como a de Adam/Adão, é configurada pela busca em transpor-se para um paraíso. Felipa procura a luz motivada pela fé de que essa é uma dádiva maravilhosa, que poderá iluminar sua vida e as sombras da noite, um signo encantado bem-aventurança.

O discurso sublime se inscreve nesta e na outra narrativa, e se faz “[...] difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar” (LONGINO, 1996, p. 52). A incandescência da luz que atrai é um elemento tentador, fonte de fascínio e intimamente relacionado á fatos históricos inesquecíveis. Isso recorre também na outra narrativa e com esse paradoxo, acentua-se a reflexão sobre essa forma do sublime, a qual se projeta na imagem “Anjos”. Ao tratar dessa temática é possível recorrer aos conceitos do filósofo Edmund Burke (1729-1797). Convém lembrar também que, de acordo com o estudioso, em linhas gerais, perfeição não é sinônimo de beleza, que por sua vez está longe de ser perfeito, assim como é caracterizado o Anjo Velho: belo, porém imperfeito. Entretanto, citando Burke (1993) o sublime, é

[...] tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua como modo análogo ao terror. [...] (Essa é) a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

E é por meio desse conceito no qual o pensador refere-se ao fato de que a obscuridade, ao mesmo tempo em que causam o perigo e o horror, também podem ser fontes de contemplação. Pois, a *luz azul*, feita de um brilho fascinante, assim como no plano real, é o Césio-137, o elemento altamente radioativo que se propaga por toda a casa e pela circunvizinhança. De fato, as personagens se deparam com uma trama dramática. A contaminação ceifa a vida da personagem “a menina”, filha de João Bertolino e de Felipa e desencadeia, assim como aconteceu na realidade, um dos maiores acidentes radiológicos<sup>30</sup>, que envolve fontes radioativas em meio urbano no mundo. Sublinhe-se aqui, a coerência dos fatos extratextuais tendo em vista importância da urbe, nos dois núcleos espaciais.

O narrador descreve a labuta de pessoas pobres que reviram o lixo em busca de seu sustento. A vida delas está imersa na pobreza e na miséria, o que, é claro, reflete no meio em que vivem. A história de Felipa e seus seguidores retrata uma classe econômica e social

---

<sup>30</sup> Cabe lembrar que na época do acontecimento do Brasil, o mundo ainda se recuperava do acidente radioativo considerado o de maior proporção do mundo, ocorrido na usina nuclear de Chernobyl, na atual Ucrânia, em 1986.

desprivilegiada, portanto, sua habitação é a mais humilde de toda a obra e, além disso, em termos concretos e estruturais, pouco se destaca. O interessante é que o valor sentimental das personagens com a casa é positivo. Bachelard (1989, p. 25) explica que é comum o fato de a casa humilde não aparecer com frequência nas narrativas, pois dela há pouco o que se destacar. Por outro lado, afirma seu caráter essencial:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da “casinha humilde” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é excessivamente sucinta. Como há pouco a descrever na casinha pobre, s quase não se detêm nela. (BACHELARD, 1989, p. 25).

Pode-se entender que a casa humilde é composta por uma arquitetura simples e seus compartimentos se restringem ao que há de mais básico. Esse pensamento de Gaston Bachelard (1989) coincide com a configuração da casa de Felipa. Sua humilde habitação pouco aparece na narrativa e o narrador nos dá poucas informações sobre a mesma. Não a caracteriza, na verdade, ele e as personagens somente se referem a essa morada. Porém, Felipa e seus companheiros atribuem-lhe valor onírico. É o espaço de conforto idealizado por eles. As personagens sonham com a casa, é essencial retornar para lá, como figura-se a seguir: “Vontade que tinha era a de chegar logo em casa, beber um bom café, movimentar um pouco com os braços, esticar os músculos [...]” (JORGE, 2004, p. 163). Nota-se o anseio por voltar a sua casa, a fim de alimentar-se e de descansar. Sendo assim, a função dessa casa é acolher, confortar. Para Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, que vivem transitando constantemente, a casa é realmente o seu “canto do mundo”.

Os alimentos estão presentes nas vivências das personagens e mantém com elas uma íntima relação. Note-se que, o café é relacionado ao ambiente familiar, nesse contexto, é possível que essa bebida represente o aconchego e o clima acolhedor que se espera encontrar no lar. O alimento pode, então, ligar o lugar e as personagens, simbolizando os sentimentos, os conflitos presentes ali. José Roberto Yasoshima (2002)<sup>31</sup> realiza uma pesquisa acerca de obras cinematográficas na qual investiga a relação de sentido entre a comida e a intimidade das personagens. Em seu artigo, denominado *Gastronomia na tela: as representações da comida no cinema*, o crítico aponta que “A importância do alimento para o indivíduo não está

---

<sup>31</sup> Mestre e Doutor em Ciências da Comunicação. Professor de Gastronomia e Hospitalidade da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Cozinheiro Chef Internacional, Senac, Curso de Hautes Études du Goût, de la Gastronomie et des Arts de Table pela Université du Reims e Le Cordon Bleu, de Paris.

baseada apenas em sua condição de essencialidade para o sustento físico, mas, também, pela íntima relação que se tem com ele”. (Yasoshima, 2012, p. 301).

O autor se refere ao caráter essencial da ligação entre a comida e o psicológico do ser, real e/ou fictício. Na casa de Felipa, as personagens são ambientadas nos momentos da refeição, em família. Nesse contexto, verificam-se os gradientes sensoriais do olfato e do paladar, responsáveis por estimular positivamente os sentidos das personagens. Os alimentos são, até mesmo, utilizados para representar o contexto íntimo. Exemplo disso encontra-se na citação:

As crianças, com os olhos de remela e de curiosidade, aproximavam-se tímidas. João Bertolino colocou pães sobre a mesa. Felipa haveria de cozinhar o arroz, o feijão, algumas batatas, um pedaço de carne, espalhar farinha por cima dos pratos.  
Enfim, Nosso Senhor e a Virgem Maria estava presentes naquela casa, e havia fartura. (JORGE, 2004, p. 55/56)

A casa de Felipa não é explorada e nem caracterizada, na verdade esse é o cenário em que o narrador dá destaque aos fatos cotidianos, à refeição, ao descanso, e as questões íntimas das personagens. Logo se vê que o narrador ambientou a família no lar, na hora da alimentação. A comida, isto é, o arroz, o feijão, a carne, etc., que Felipa planeja cozinhar, caracterizam uma refeição, ao mesmo tempo, comum e essencial, para o contexto goiano, a região onde a obra é ambientada, podendo, assim, caracterizar a identidade, as condições econômicas e sociais das personagens.

Note-se que a presença do alimento, associado ao termo “fartura,” remete a símbolos que povoam a existência humana. Acredita-se que o arroz tem origem divina, e, “[...] é para os japoneses o símbolo da abundância, devido ao poder celeste.”, além disso, “Deve-se observar que, no próprio ocidente, é símbolo de felicidade e fecundidade” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p.82). Já o feijão, no Japão, simboliza proteção contra forças malignas no lar, pois “Afasta os demônios, mantém o mal a distância, defende do raio” (Ibid. p.419). O pão é considerado um alimento sagrado, e, “[...] é, evidentemente, símbolo do alimento essencial” (Ibid. p. 681). Os mantimentos inscritos acima podem estar ligados aos sentimentos de bem-estar, proteção, felicidade, e até mesmo de gratidão e religiosidade. Isso, pois, no núcleo de Felipa, a credibilidade pela comida é atribuída às forças oniscientes, símbolos mítico-religiosos cristãos, como “Nosso Senhor”, uma expressão utilizada para se referir a Deus, e “Virgem Maria”, uma referência à mãe de Jesus Cristo, segundo o catolicismo, uma figura santificada. Assim, o excerto da obra de Miguel Jorge (2004)

demonstra que as vivências dessas personagens estão permeadas por crenças nessas figuras religiosas cristãs.

Ao contrário das casas no núcleo de Adam/Adão que são constituídas de muitos detalhes, o narrador não caracteriza a habitação de Felipa e de seus companheiros, tão só remete à morada destas personagens. Contudo, por mais simples que seja a sua casa, este é o lugar idealizado por elas. Observe-se que, esse é o espaço que as personagens sonham em encontrar depois da dura jornada de trabalho:

Avançavam em direção ao seu bairro com um esforço repetido. Avançavam mais rápido. Felipa olhava em frente, decidida. João Bertolino puxava o carrinho, como se fosse uma condenação. Avaliava a distância. O esforço despendido: — Por Deus, falou João Bertolino, este é o nosso mundo. Se Deus me tivesse dado mais um pouco de sorte, a gente não precisava sair daqui. Aos poucos, viam-se as casas, grudadas umas nas outras (JORGE, 2004, p. 55).

Até mesmo esses seres andantes precisam de um lugar onde possam proteger-se das mazelas do mundo. Ao fim da jornada de trabalho, Felipa e seus companheiros se recolhem em seu lar. As personagens estão ansiosas para chegarem a sua morada, tanto que aceleram o passo. João Bertolino arrasta pelas ruas o carrinho pesado e de acordo com o narrador isso é “como se fosse uma condenação”. Na ânsia de se libertar desse fardo, o pai de família calcula a distância que ainda falta para chegarem ao lar. Destaca-se, portanto, a *topofilia*, já que em casa estarão livres da hostilidade, poderão descansar do pesar cotidiano. João Bertolino se identifica com o bairro e reconhece que esse é o seu contexto característico. Ele mesmo demonstra que permanecer ali seria o suficiente para si e sua família, se não fosse a face mísera de sua existência e, por conseguinte, a necessidade de sair em busca de trabalho e dinheiro. Pode-se então afirmar que este é o espaço de bem-estar de toda a obra, porque o anseio de retornar a sua habitação gera nas personagens emoções eufóricas positivas.

Note-se que, à medida que as personagens vão se aproximando de sua morada, o narrador constrói um quadro da imagem externa da habitação. A casa de Felipa é rodeada por um amontoado de outras casas, todas com características similares. Este é o bairro, que se destaca, pois, é um espaço dialético, no sentido de que participa tanto da cidade, quanto da casa e se localiza entre os dois lugares. Além disso, a forma com que é caracterizado oferece um panorama da camada social a qual pertence. Halbwachs (2003, p. 159) explica que, “Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem [...]”. No excerto citado anteriormente, o narrador não só proporciona a visão da disposição desorganizada das

casas e bem como desenha a arquitetura improvisada. A imagem que se destaca, é a de que tais habitações foram construídas sem planejamento algum. A impressão que se pode ter é que o bairro é formado por caixotes grudados uns aos outros. Surge, novamente, a questão do espaço caracterizador das condições socioeconômicas.

A disposição marginal do cenário existe também, por exemplo, em *O cortiço* (1997), de Aluísio de Azevedo (1857-1913). A arquitetura dos casebres nessa obra é bastante semelhante àquelas do núcleo de Felipa: “... as casinhas do cortiço, à proporção que se atamancavam, enchiam-se logo, [...] as casinhas continuaram a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas por ali afora” (AZEVEDO, 1997, p 20-80). Essa obra de Aluísio de Azevedo traz o contexto simbólico e econômico de pessoas da classe pobre, portanto, sua localização e a estrutura de suas habitações são reflexos de sua condição humilde. Afinal, o mecanismo pelo qual se identifica o lugar, e o associa às determinadas classes, é a memória, como o teórico esclarece:

Quando Balzac descreve uma pensão familiar, a casa de um avaro, e Dickens, o escritório de um tabelião, esses quadros nos parecem pitorescos porque os permitem pressentir a que espécie ou categoria social pertencem as pessoas que vivem nesse ambiente. Não é uma simples harmonia e correspondência física entre a aparência do lugar e das pessoas. Cada objeto reencontrado e o lugar comum que ele encontra no conjunto nos recordam a maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos. (HALBWACHS, 2003, p. 158).

Desse modo, esse processo reafirma que o **espaço** pode caracterizar o universo do ser, pois a partir deste, a **memória** é acionada e reconhece à **identidade**, assim, as três esferas se fazem intimamente correlacionadas. Da mesma forma que é possível acionar a memória para identificar no plano real, na literatura encontra-se analogia entre os ambientes. Assim como na obra *O Cortiço* (1997), também no núcleo de Felipa, a localização de sua casa representa sua condição social e econômica. Na realidade também se pode atribuir certa identidade a determinado grupo por meio das lembranças de outras semelhantes. As duas obras se assemelham, pois, representam uma mesma classe, fazendo um retrato de suas personagens, dos tipos sociais que a compõe, demonstrando sua relação com o meio em que vivem e para tanto, fazendo de sua personagem de destaque, o espaço.

Considerando-se que, o enredo de *Pão cozido debaixo de brasa* remete a fatos extratextuais, assim como no evento real, após a jornada de trabalho, as personagens retornam a habitação, já de posse da cápsula e após tê-la rompido, ficam em contato direto com o

Césio-137. Na história real, assim como nesta obra, os envolvidos na tragédia ainda não fazem ideia do que se tratava o pó brilhante que estava no interior da cápsula de chumbo, ainda acreditam que este pó é a mágica *luz azul*:

Então chegou o tempo de entrarem em casa. E Felipa rezou e olhou para a cápsula de bronze como se olhasse para uma divindade. E foi então que a mulher viu os seus corpos invadidos por sinais fosforescentes de luz, que eram fortes e quentes [...].

E não foram Felipa, ele, e Nec-Nec quem atravessaram aquele campo de entulho para achá-la? João Bertolino fechava os olhos e revia tudo. Ficou parado ao perceber que a menina comia do pão e comia da luz que parecia crepitar em sua boca, cobria de azul os seus lábios e atravessava em linha reta todo o seu corpo. Pensava João Bertolino que ela era ungida do Senhor (JORGE, 2004, p. 164-167).

Em todos os momentos as personagens precisaram caminhar e atravessar cenários negativos. Nessa passagem, o narrador aponta as memórias de João Bertolino, que relembra seu percurso ao atravessar as ruínas, a sujeira e os escombros para encontrar a *luz azul*. As suas lembranças acontecem ao mesmo tempo em que a “menina”, personagem da ficção, come o Césio-137 juntamente com o alimento. Portanto, foi na casa que o acidente se deu com maior fatalidade. Conforme se lê, ao ser engolido, o pó radioativo reluz e atravessa o corpo da pequena criança. Essa passagem é bastante verossímil, pois algumas fontes historiográficas afirmam que Leide das Neves<sup>32</sup> cobriu todo o seu corpo com o Césio, para vê-lo brilhar no escuro, e, ainda, que ingeriu fragmentos do pó radioativo juntamente com a comida. O ambiente é recriado e reitera os fatos históricos trágicos, juntamente a isso, são instaurados elementos do imaginário e do fantástico.

O narrador, para representar esse momento de tensão da narrativa, isto é, a cena que dá início na transição entre a vida e a morte, escolheu o pão, como apontado antes, um alimento essencial, “sagrado da vida eterna”. O imaginário está nessa narrativa, como é comum às diversas crenças, acreditar na vida eterna após a morte. Além disso, João Bertolino acredita que a luz é sagrada, e, que a menina está ungida por Deus, o qual se lê como “Senhor”. A unção, na crença cristã, é feita com óleo e é uma prática presente nas escrituras bíblicas. A menina, nesse caso, estaria sendo tocada por Deus, recebendo a luz como um milagre capaz de purificá-la e libertá-la das mazelas humanas. Estaria se transpondo para outra vida. Desse modo, realiza-se a travessia de um espaço a outro, assim como acontece no outro núcleo, no

---

<sup>32</sup> Referimo-nos aqui à Leide das Neves Ferreira, a criança de seis anos de idade, que faleceu devido à contaminação com o Césio-137. A garota que se encantou com o brilho azul emitido pelo Césio se tornou o símbolo da tragédia. Na obra de Miguel Jorge é representada pela personagem “a menina”.

qual o tema da travessia é recorrente. Transcendendo todas as experiências anteriores, a garota poderá passar de um espaço profano, pois é mundano e desprovido de sacralidade, para outro configurado como sagrado, divino, permeado pelas crenças religiosas, como explica Mircea Eliade (2001, p. 29).

A *luz azul* irá transformar a vida das personagens e o espaço dá indícios desta mudança. O próximo fragmento da obra mostra a luz se proliferando a partir de seu foco inicial, a casa, se aglomerando ali e por todo o bairro:

Demorou um bom tempo até o sol se chegar e clarear aquela gente. Um sol mais brilhante do que nunca. João Bertolino já não segurava os braços, tinha-os soltos, como a descansar por uma noite toda de trabalho. As mãos, subitamente trêmulas, apanhavam os pedaços de metais para vendê-los para a oficina. Precisavam de boa e farta mesa para aquela gente: – Volto logo, Felipa. E, como se montasse um cavalo, partiu. Cavaleiro que deixava um rastro brilhoso pelo asfalto. Uma poeira azulada que caminhava passo a passo com ele se espalhava pelas ruas, pelos ares, pela cidade, e voltava e se aglomerava ali, no bairro, na casa ressequida. João Bertolino caminhava sentindo que aquele brilho de luz caminhava com ele. (JORGE, 2004, p. 168)

O núcleo de Felipa é ambientado à noite, encontram-se algumas passagens do período da manhã e ao amanhecer. O narrador faz questão de ressaltar a característica do sol, dizendo que está mais brilhante naquele dia. O brilho e a luz solar estabelecem analogia com os sentimentos das personagens, pois se veem felizes e eufóricos com o objeto achado. Mesmo não tendo dormido à noite, João Bertolino continua a trabalhar, a separar os metais que irá vender. Sublinhe-se que o narrador destaca a questão da sobrevivência, do dinheiro desta venda, que irá suprir algumas das necessidades da família. Por esse motivo, a personagem em um ato inocente, sai de sua casa em direção à oficina, tão entusiasmado, como se fosse um herói montado em seu cavalo, a cumprir uma grande peripécia. Enquanto isso, os resquícios daquele pó o acompanham, o brilho vai se espalhando por onde o “cavaleiro” passa. O narrador remete ao percurso ao mesmo tempo em que retrata a poeira azulada cobrindo, o ar, as ruas, a cidade, o bairro e se aglomerando, principalmente, na casa.

Note-se que em outros momentos o narrador não atribui característica a essa habitação, no entanto, nesse excerto a casa é caracterizada como ressequida. De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2009), o termo “ressequido”, em uma de suas definições, é “aquilo que é mirrado”, aquilo “que parece ter definhado” e por analogia algo “pouco desenvolvido, pequeno”, assim como a casa de Felipa e seus seguidores que é realmente pequena e humilde. Entretanto, ao utilizar a palavra “ressequida”, é possível que a prolepse

espacial esteja sendo instaurada, pois o narrador transfere todas essas acepções de cunho negativo ao ambiente. Isso, porque o mesmo está em processo de definhamento, como o assinalado abaixo:

Botaram as galinhas, o Praiano, os tijolos, as tábuas, as terras, nuns latões enormes, e os lacraram com forte pressão. Tudo aquilo entrava pela alma de Felipa e de João Bertolino. A casa estava cercada, deveria ser destruída, diziam. Por que aqueles homens queriam tão mal a eles? Felipa pensou. (JORGE, 2004, p. 194)

Pode-se relacionar a descrição desse espaço como ressequido, pois, como resultado da contaminação, a casa é destruída. Para caracterizar esse processo, o narrador utilizou o recurso da enumeração, assim forma uma espécie de inventário para demonstrar os detalhes que envolveram o acontecimento. Dispõe os objetos que compunham a casa e tudo que a constituía, isto é, os móveis, os tijolos, a terra do quintal, os animais de estimação, e, expõe, dessa forma, todas as particularidades que envolveram a desapropriação da casa.

Tudo o que havia sido tocado pela *luz azul* transformava-se, então, em ruínas durante os procedimentos de descontaminação. Note-se, que o narrador evidencia que tudo foi tratado como lixo nuclear. João Bertolino e Felipa sofrem com isso, pois, se veem perdendo sua morada, seu espaço de conforto, e não compreendem ainda o que ocasionou tal destruição. Tanto no evento real, quanto no da ficção, tudo o que constituía o patrimônio da família foi enterrado em um depósito de rejeitos.

A propósito, trata-se, nesta análise, de uma trama dramática constituída por conflitos trágicos, inclusive o ambiente sofre com a catástrofe. Na falta de informação, as personagens acreditam que os agentes da saúde estão lhe fazendo mal, tirando seu espaço, privando-lhes para sempre de seu canto do mundo. Além disso, é notável o efeito de real, que é recorrente nessa narrativa e em seus espaços, pois ambos coincidem com os fatos históricos. Também, a casa foi demolida, junto com tudo que a compunha. Tanto na obra quanto na realidade, restou tão somente um cenário vazio onde um dia existiu uma habitação.

## CAPÍTULO II

### 2 O ESPAÇO URBANO EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*

#### 2.1 Representações da Cidade

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla [...] (CERTEAU<sup>33</sup>, 2003, p. 171-172).

Desde o século XIX até a contemporaneidade, o espaço urbano tem sido alvo de muitas pesquisas em diversas disciplinas, como a geografia, a sociologia, a filosofia, etc. A literatura como o universo que pode abarcar todas essas esferas para exprimir as ações humanas, também se preocupa com a cidade.

No contexto de *Pão cozido debaixo de brasa*, esse ambiente exerce suma importância para a representação dos fatos, pois nele acontece a rememoração dos eventos históricos e a representatividade do contexto daqueles que desencadearam a tragédia. A cidade representa a camada desfavorecida e o narrador atribuiu-lhe características humanas, logo, possui olhos pelos quais vê e constrange, é dotada de voz, então grita e denuncia as misérias e a realidade das pessoas que vivem no anonimato, à margem da sociedade. Simultaneamente ao seu olhar, distinguem-se problemas sociais, políticos e econômicos, sua voz inquiridora constrange as autoridades políticas, questionando sobre o contexto e os problemas que assolam o seu povo. Assim, *Pão cozido debaixo de brasa*, “contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional” (CANDIDO, 2006a, p. 20)<sup>34</sup>.

A cidade nesta obra tem como marca a mobilidade e a busca pela constante transformação do íntimo e da realidade das personagens oprimidas, marginalizadas e excluídas. Além do mais, assim como na realidade, muitas histórias acontecem no mesmo lugar. Sébastien Joachim, crítico literário canadense, afirma que “somos todos estrangeiros em busca de uma terra ou de um céu. No plano literal ou metafórico. Tal é a ideia que nos vem ao terminar a leitura de *Pão cozido debaixo de brasa* [...]” (JOACHIM, 2004, p. 5). Isso

---

<sup>33</sup> Michel de Certeau (1925 -1986) foi um historiador e erudito francês que se dedicou ao estudo da psicanálise, filosofia, e ciências sociais. Intelectual jesuíta. É autor de inúmeras obras, como, *A Cultura no Plural* (1974), a obra aqui citada, *A Invenção do Cotidiano* (2003), e *A Escrita da História* (1975), entre outras, que versam sobre a religião, a história e o misticismo dos séculos XVI e XVII.

<sup>34</sup> Na obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2006), Antonio Candido mostra que a partir da literatura brasileira é possível se criar uma identidade nacional.

é possível, pois, em qualquer um dos núcleos que constituem esta obra, as personagens são seres andantes que vivem buscando um lugar onde não haja as mazelas que permeiam o seu viver. Esse espaço é onde há deslocamento, transitoriedade e busca, é a rede composta pelas vias, onde se realiza o vaivém das pessoas no plano espacial, o estar e o não estar, o ir e vir, tudo se desdobra e acontece simultaneamente. Do mesmo modo que nas ruas, seu cruzamento entre capítulos demonstra articulação que acontece na vida cotidiana. Assim, pode se considerar o texto literário como,

[...] o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas (GOMES, 2008, p. 24).

A cidade de *Pão cozido debaixo de brasa* é como se fosse um ser vivo, instaurado por meio da linguagem do narrador, construída no texto para dar voz aos seus habitantes, seres vulneráveis submetidos à opressão. Sendo assim, este trabalho considera não somente os aspectos físico-geográficos comuns à paisagem urbana, pois nesse espaço se cruzam o imaginário, a História e a memória e as identidades que nela atuam. É o lugar no qual se mesclam a multiplicidade de origens, de raças, de gêneros. É onde estão expostas as mais variadas camadas socioeconômicas e suas contradições.

Esta obra não representa somente o contexto citadino onde o homem caminha solitário, refletindo sobre sua existência. Ela representa também as discrepâncias sociais próprias do nosso mundo, no qual se formam cidades sem que as políticas públicas alcancem grande parte da população. Por isso os contrastes sociais são intensos.

A sociedade, assim como o espaço urbano, vive em um constante processo de mutação, e, por conseguinte, a arte literária, que tende a acompanhar esse processo, instaura diferentes formas de representação. As narrativas, artisticamente moldáveis, podem abarcar as especificidades presentes no espaço urbano. Steven Johnson (2009), em seu trabalho *Complexidade urbana e enredo romanesco*, destaca o enredamento do espaço urbano e de sua instauração no romance. O autor discute a forma de representação e estrutura narrativa, tendo como base a investigação de romances de Charles Dickens, Gustave de Flaubert, Virgínia Woolf e de André Breton. Sobre a forma de criação desse processo, explica que:

A experiência da metrópole ou da cidade industrial era um desafio para a estrutura do romance tradicional, não só porque as novas cidades eram mais povoadas do que o Sussex de Austen, mas também porque a própria cidade

se tornava protagonista ativa, personagem dotada de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário. (JOHNSON, 2009, p. 868).

Assim como Johnson, a cidade em *Pão cozido debaixo de brasa* pode ser personagem e lugar. Meio que, ao mesmo tempo de convívio e de exclusão, pode apresentar-se como reflexo da necessidade de se codificar enredo e estrutura, escapar dos moldes tradicionais romanescos, e, ainda, representar na literatura os campos de experiências presentes nas complexidades urbanas e suas relações.

### 2.1.2 A cidade personificada no núcleo de Adam/Adão

Tratar da busca dos sentidos e das múltiplas vozes que a cidade carrega, requer enfatizar suas especificidades. Para tanto, convém lembrar que o narrador, ao representá-la, trata-lhe como símbolo de transformação nos âmbitos psicológico, social e político. Esse lugar pode exercer inúmeras funções na narrativa, dentre as quais, de acordo com Borges Filho (2007, p. 34-42), propiciar às personagens a se deslocarem de um lugar a outro, caracterizar e situá-las em seu contexto socioeconômico. Também pode ser a projeção psicológica das personagens.

O espaço urbano se sobressai no núcleo espacial de Felipa, mas não deixa de estar presente no núcleo de Adam/Adão. Esse ambiente tem tanta importância dentro das duas narrativas, que se iguala a uma personagem. Na perspectiva do teórico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva<sup>35</sup>, em *Teoria da Literatura* (1973), pode ser considerado mais do que o lugar onde as personagens vivem ou transitam e conforme explica, em alguns romances “a personagem básica nem é um indivíduo, nem um grupo social, mas uma cidade [...]” (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 272).

Sob esse ponto de vista, tornou-se possível associar a cidade a uma personagem básica, pois, na obra em análise, esta se destaca tanto, que parece ser protagonista. Segundo Miguel Jorge (2014)<sup>36</sup>, a personificação deste lugar “foi a fórmula sóbria encontrada para transformar a cidade em um objeto real e, não apenas, em mero lugar apagado, ou

<sup>35</sup> Professor universitário, escritor e investigador português, Vítor Manuel de Aguiar e Silva nasceu em 1939, em Braga. Licenciou-se na Universidade de Coimbra, onde também obteve o seu doutoramento, em 1971, com a tese *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Foi professor catedrático nessa mesma Universidade até 1989, altura em que requereu transferência para a Universidade do Minho, onde passou a exercer as funções de vice-reitor entre 1990 até 2002. Para além destes cargos, esteve igualmente na comissão de avaliação dos cursos superiores de Letras e, entre 1988 e 1992, foi presidente da Comissão Nacional de Língua Portuguesa.

<sup>36</sup> Entrevista concedida por Miguel Jorge em 16 de novembro de 2014. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta Dissertação.

decorativo.” A próxima passagem representa essa questão, já que o narrador apresenta a cidade ativa, seus olhos observam seu próprio cotidiano e sua voz mostra-se insatisfeita com seu universo:

A cidade adormecia e acordava sem que nada se modificasse: as ruas inalteradas, a não ser pelo acúmulo do lixo da noite, ou um outro cadáver, sem muita importância, atirado numa vala. Mas os olhos da cidade viajavam mais. Iam pelas praças, pelas avenidas, pelos becos, não sabendo os seus habitantes que ela os via em seus rumores, em seus humores, tão humanos quanto a sua isolação, como a linguagem, usada agora, sem qualquer cerimônia. A cidade entrava naquele mundo, e todos se ocupavam de suas tarefas de um mundo real, de suas pequenas maldades, dos seus pequenos assassinatos, sem que, no entanto, ficassem encabulados por isso. (JORGE, 2004, p. 219)

Note-se o contexto dos habitantes de acordo com o olhar da cidade. Ela é personificada, pois possui sentidos próprios do ser humano. Recapitulando, os conceitos da Topoanálise, esses sentidos são os gradientes sensoriais, isto é, a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar. Ainda de acordo com esse método de análise literária, esses sentidos advêm do ser humano e agem na sua relação com o lugar. A obra em foco inverte essa posição, pois, por ser humanizada, a cidade é munida de sentidos, pelos quais se relaciona com as personagens e até mesmo consigo mesma. Logo, os dois núcleos espaciais lançam reflexões sobre a posição que ocupa o ser humano no seu meio concreto e social, nos quais as pessoas sofrem com a opressão, o descaso, a omissão, enquanto os que detêm o poder preferem ficar alheios a essas problemáticas e agir somente a seu próprio favor.

O narrador relata uma cidade viva que utiliza a visão para se conectar com o seu contexto, demonstrando que ela está atenta às misérias do ser humano. Nesse sentido, sonda o cotidiano de seus habitantes e vê o lixo, espalhado pelas ruas sujas e desprezadas. Os cadáveres abandonados ao relento são tratados como tal, sendo assim, a passagem remonta à desvalorização do ser humano. Como Soraya Calheiros Nogueira (2002) já havia verificado, nos contos de Miguel Jorge, e como foi analisado na história de Adão, também se encontram os temas da animalização e/ou da coisificação do homem e a instauração do grotesco no núcleo de Felipa. A desvalorização se dá igualmente, tanto para a personagem quanto para o seu meio. Ainda está imbuída nessa relação, nas duas histórias que fazem parte da obra de Miguel Jorge (2004), a repreensão contra os crimes cometidos contra as pessoas. Como escreve a autora, “A presença do grotesco nesses textos vem enfatizar a estética da rebeldia contra a violação dos direitos humanos que foram totalmente desrespeitados [...]” (NOGUEIRA, 2002, p. 74).

Assim como se lê, não somente os objetos materiais são descartados e transformados em lixo ou considerados como animais, o ser humano é desprezado, quando atrapalha interesses relacionados à dominação e ao poder ou não tem mais força para o trabalho e não pode mais posicionar-se economicamente. Nesse ângulo o homem vale pelo que possui e não pelo que é. A partir da ótica do espaço, observa-se na seguinte citação que, as pessoas continuam as tarefas cotidianas e mostram a sua indiferença face de penúria que há à sua volta:

O que mais a cidade via? Via as suas mais duras verdades expostas nas ruas. E ouvia discursos dos políticos com seus pensamentos vivos de vida somente para eles. E ouvia histórias, cochichos, coisas disparatadas, pulverizadas no ar. Não iam muito longe os olhos de vidro da cidade. Logo eles caíam nas tentações dos sonhos, dos assaltos, dos meninos de rua, dos sequestros, das matanças sem fim. E, não tendo quase mais nada para ver, recolhem-se, esmorecidos, e sabem que, mesmo dormindo, continuarão a se ver crescer e inchar-se a cada instante, em sua armadura, que não era nem de ferro, nem à prova de balas perdidas. (JORGE, 2004, p. 222)

Por meio do narrador, esse excerto expõe o que os olhos da cidade veem e o que ela ouve, esse lugar humanizado se lança sobre a realidade e sua impressão é negativa. Inicialmente, volta-se para o discurso dos políticos e explica que, mesmo que eles se dirijam à população com seu discurso carregado de promessas e soluções, tudo na verdade é somente para seu autobenefício. Mas os olhos da cidade não precisam ir longe para perceber os fatos da outra face da sociedade, isto é, o lado dos marginalizados. Em todo o excerto, há termos e expressões que revelam um cenário extremamente negativo, como “duras verdades”, “meninos de rua”, “matanças sem fim”, “assaltos”, “sequestros”. Assim, o narrador descreve um espaço maléfico, disfórico, topofóbico, formado pela crueldade dos crimes contra o ser humano, e, ainda, um meio dominado pelas balas perdidas resultantes da guerra do crime e também contra o crime.

Por fim, a “personagem cidadina” está exaurida em função de seu cotidiano turbulento. O termo “esmorecer” define a cidade como enfraquecida, desanimada. Logo em seguida, essa ideia é reforçada, pois, o narrador descreve metaforicamente que “armadura” da cidade não é de ferro, então não pode suportar, não consegue mais resistir às pelejas que assolam o seu povo. Esse espaço, na verdade, está simbolizando o anseio por transformações, o sonho que o ser humano tem em habitar um lugar onde não haja o desamparo e as barbáries existenciais.

O narrador expõe o cotidiano, com o emaranhado de pessoas e de fatos se contrapondo. Poderosos e oprimidos lado a lado, cada um, encarregado de seus próprios

propósitos. O crítico Raymond Williams (1921-1988), traz uma análise sobre os contrastes entre o campo e a cidade na literatura e na sociedade, sem deixar de analisar as diferentes facetas sociais presentes no espaço urbano. Sobre as contradições presentes nessa atmosfera, o autor define que: “De fato essa sensação de ilimitadas possibilidades, de encontro e movimento é um fator permanente do sentimento que me inspiram as cidades [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 18). Há essa perspectiva na espacialização criada pelo narrador, como registra o fragmento a seguir:

A cidade continua lá, onde sempre estive. A pedra é o tempo que vai passando adiante, levando dançarinos, garis, bêbados, lutadores, equilibristas e coisas que se comprimem, fluem e se corrompem. A cidade nome vivo, doce, movimenta-se nas desarmonias das palavras voluteadas, nas solturas do vento. A cidade bela, ébria, doce, sangrenta, feita de viver continuamente, marcha ligeiro, um pouco mais agora. (JORGE, 2004, p. 90)

Verifica-se que o narrador aponta para a diversidade humana presente na cidade, justapõe o passado e o presente, o movimento, a vida. Assim como acontece na existência do homem, várias classes da sociedade convivem lado a lado e os fios dessa relação podem ou não se entrelaçar. Mas de qualquer forma estão todas ali, justapostas, os grandes conflitos acontecem par a par com questões íntimas, e vice-versa. No mundo em que se vive tudo acontece ao mesmo tempo, histórias se fazem e se desfazem no mesmo lugar, muitas se interrelacionam e outras não, igualmente pode ser a obra literária, em seu anseio de representar a verdade existencial do ser humano com toda a sua dinamicidade.

A cidade é vista como bela, ébria, o espaço ideal, mas logo essa ideia é contraposta e a cidade torna-se sangrenta, o sangue pode remeter à tragédia, o horror e assim, o ambiente representa um misto de sensações. O segmento “a pedra que vai passando adiante”, por um lado revela o caráter da pedra, dura e sólida, que remete ao concreto, o material do qual é feita a cidade, desde suas fundações, suas ruas, sua arquitetura. Por outro lado, é simbólica já que menciona o passar do tempo, o fluir. Essa alegoria converge para a preocupação cronotópica do autor, uma vez que, assim como a pedra, apesar de se localizar em um lugar concreto, não escapa ao tempo, que traz transformações. O plano espacial da cidade cresce sua população também. Metaforicamente, ocorre a mescla entre o passado e o presente e o futuro. Emaranham-se ali às possíveis identidades que povoam e transitam pelo meio citadino, acompanhadas por elementos quotidianos contemporâneos.

Note-se que o narrador alinhava personagens-tipo a essa rede, cada qual com a sua identidade, destacando o fato de estarem comprimidas e ao mesmo tempo se corromperem. Assim, a cidade pode exprimir a questão do espaço-tempo, juntamente às múltiplas faces identitárias e de possibilidades ilimitadas de interação, seja no âmbito vivencial ou simbólico. Assim como acontece na obra em foco, Woodward (2009, p. 33) esclarece que as identidades, além de fluidas e líquidas, tendem a ser “diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos”. Desse modo, o narrador trata das identidades no meio urbano em processo contínuo de formação e com tendência para a fluidez.

Mesmo nesse núcleo espacial, em que Adam/Adão sai de sua casa, em busca de sua realização pessoal e solução para os seus conflitos íntimos, o narrador instaurou um espaço externo e nele ambientou o seu protagonista. O itinerário do garoto na cidade, além de revelar a mescla de identidades, traz à luz as problemáticas que se apresentam no contexto urbano. No percurso pelos lugares marginalizados, o narrador representa a mistura das identidades em meio às barbáries e à degradação que acompanham os passos do homem.

### 2.1.3 *A cidade personificada no núcleo de Felipa*

Após ganhar revelo no núcleo de Adam/Adão, assinala-se neste tópico que, a relação entre personagem e cidade ocorre do mesmo modo no núcleo de Felipa. Em ambas narrativas, esse é o espaço que mostra a mescla de identidades e, ao mesmo tempo, incorpora a voz de protesto daqueles que vivem à margem urbana.

Com isso, a obra acentua a necessidade de resgate da dignidade humana e torna evidente um espírito de inconformidade frente às complexidades sociais que perpassam a sociedade de espaço em espaço e de tempo em tempo. Essa representação da cidade e sua ligação com as problemáticas do povo, já existia no final do século XVII, quando o historiador interdisciplinar Carl Emil Schorske, em seu trabalho “*La idea de la ciudad em el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler*”, apontava que “La ciudad simbolizaba, con sus ladrillos, su suciedad y su pobreza, el crimen social de la época [...]”<sup>37</sup>(SCHORSKE, 2006, p. 29). Sob essa perspectiva, fatores estruturais compostos pela sujeira e miséria, e os sociais, como a omissão e o descaso, se mesclam em um mesmo espaço, simbolizando um sentimento negativo quanto à realidade do contexto urbano.

---

<sup>37</sup> “A cidade simbolizava com seus tijolos, sua sociedade e a pobreza, o crime social da época” (SCHORSKE, 2006, p. 29, tradução nossa).

Com o passar do tempo, e apesar de toda a modernidade, problemáticas sociais antigas estão no ambiente urbano, se rearticulando com os problemas das cidades modernas. É que toda a transformação que ocorreu no cenário concreto deveria ter tido uma maior abrangência social, porém as mudanças não alcançam toda a sociedade, conforme exemplifica o excerto do citado a seguir:

A cidade se dividia em três ou quatro. Numa das faces, podia-se ver os reflexos dourados, na outra, a procura do rumo da vida e, numa terceira ainda, aqueles que já estavam caídos, estirados sobre as águas fedorentas dos esgotos, por onde os ratos se adestravam em seus movimentos curtos e rápidos. Alguma coisa causava repulsa em Felipa e espanto em João Bertolino. (JORGE, 2004, p. 72)

A cidade está repartida e o narrador a separa por grupos que representam a divisão e a desigualdade socioeconômica. No primeiro ambiente, o narrador destaca que há “reflexos dourados”, ao se referir à localização da classe rica da sociedade, que está situada em um espaço concreto e social privilegiado. Na segunda face da cidade, o narrador apresenta aqueles que ainda procuram um “rumo na vida”, representando assim o lugar dos trabalhadores e estudantes, pessoas que estão buscando seu sustento ou ainda construindo seu futuro. O narrador coloca esse grupo entre os ricos e os pobres, representando a linha tênue que se situa a esperança do povo que vive lutando por dias melhores.

Finalmente, o narrador aponta para meio predominante desse núcleo, onde vive o grupo no qual Felipa e seus companheiros fazem parte, isto é, o lado pobre da sociedade. Nesse cenário, o narrador instaura um lugar configurado pela água fétida e suja do esgoto, povoado por animais como os ratos, que são transmissores de doenças. As pessoas que vivem ali já estão “caídas”. Esse vocábulo, por assim dizer, simboliza a miséria, a descrença, a derrota do ser humano em um mundo onde a maioria das pessoas não está interessada em voltar seus olhares para um ambiente sujo, feio, negativo e nem para as pessoas que vivem nele.

A relação entre João Bertolino e Felipa e o espaço é negativa e se realiza a partir de dois gradientes sensoriais: o da visão, pois o narrador demonstra que ambos veem um espaço hostil, e do olfato, pois, o signo “fedorenta”, indica que o espaço está encoberto por um mau cheiro intenso que vem do esgoto. São esses dois sentidos que proporcionam a João Bertolino e a Felipa a compreensão de que o cenário é negativo e maléfico e, portanto, topofóbico.

Cabe lembrar que de acordo com a perspectiva da Topoanálise, quando há a *topofobia* a ligação sentimental entre personagem e espaço pode ser “de tal maneira ruim que a

personagem sente mesmo asco pelo espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 158). Segundo o narrador, as personagens sentem, respectivamente, repulsa e espanto por este lugar. Portanto, a exemplo da relação sentimental entre o ser fictício e o lugar, a obra jorgeana (2004) pode conter esse espaço opressor, que influencia de forma negativa o âmbito psicológico das personagens (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 167).

Outra questão que se deve esclarecer é que, a personificação da cidade não se dá de forma aleatória. Na maioria das vezes, a cidade é dotada de características humanas antes, durante, ou depois de momentos de tensão. A cidade possui vida própria, inscrita pela figura de retórica da prosopopeia ou personificação. A manipulação da linguagem possibilita tais expressões artísticas serem introduzidas configuração da Literatura. Em *A personagem da ficção* (2009), Antônio Candido, explica essa construção estética e de sentidos, da seguinte forma:

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quanto a paisagem ou o animal (como no poema “A pantera, de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal. (CANDIDO, 2009, p. 27)

Assim, para tornar a obra mais interessante e formar a coerência interna de sua narrativa, o narrador instaurou uma cidade que ultrapassa seu caráter espacial inanimado e se projeta no texto dotada de vida. Como se sabe, a animação do espaço é característica da composição literária das fábulas. Nelas as personagens são seres não humanos, que se apresentam antropomorfizadas, assim sendo, possuem sentidos humanos, como a fala, visão, audição, e ainda, os costumes, etc. A forma narrativa da fábula é constituída de um caráter moralizante, com a qual podemos apreender algum ensinamento ético. O mesmo acontece na obra em foco, em que a cidade se humaniza para alertar sobre as problemáticas que se passam com os seus habitantes.

Ainda, com base na ideia de humanização do espaço, Renato Cordeiro Gomes (2011), em sua obra *Todas as cidades, a cidade: na história e na literatura*, destaca que a instauração da cidade na obra literária muitas vezes é,

[...] inscrita enquanto texto, lugar sógnico do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam da cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizar, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar. (GOMES, 2011, p. 23)

Nessa perspectiva, se realiza a fabulação espacial na obra em foco. A cidade tudo vê, pulsa com suas artérias, em função da crítica à política e da busca pela transformação de seu cenário e seu contexto para que os seus habitantes vivam melhor. É um discurso inscrito no texto, ao passo que possui o seu próprio. Pode ser considerada, o tema e a unidade, o motivo da obra em questão. Com esse mesmo sentido, Aguiar e Silva (1973, p. 272), assegura que este “não é apenas o quadro em que decorre a intriga, mas constitui, com o seu pitoresco, os seus contrastes, os seus segredos, etc., o próprio assunto romanesco”. A cidade, na obra *corpus*, critica e está atenta aos ideais que autoridades políticas lançam sobre a população, portanto, constitui-se de uma voz que grita as discrepâncias sociais e as complexidades psicológicas, a violência, o descaso e os crimes contra o ser humano, como exemplifica o excerto a seguir:

A cidade parecia tê-los como alvo. Acertava-os no peito. Mas s continuavam andando, acreditando-se vivos, chacoalhando os pertences, recolhidos nos monturos abandonados. No longe dos olhos, ela se revestia de uma névoa de aço e chamava todos do sonho para a realidade. (JORGE, 2004, p. 38)

Felipa, João Bertolino e Nec-Nec seguem recolhendo objetos dos montes de lixo espalhados pela cidade. Esse é o cenário que percorrem em busca de seu “ganha pão”, mas, à medida que vão caminhando, a cidade se cobre de uma névoa de aço. Isso sugere que, a visão das personagens é prejudicada, a tendência para a invisibilidade remete à negatividade, por isso torna o trabalho mais duro. A cidade não deixa que elas fujam de sua realidade, a luz escassa limita o conhecimento do que está à frente, assim pode simbolizar também a incerteza de seu futuro. Situação comum às pessoas que precisam trabalhar nas ruas, enfrentando condições desumanas. As personagens estão sozinhas e não tem a quem recorrer, só resta trabalhar. A cidade vê o que está se passando e atua criticando a política mal aplicada.

Na verdade, logo em seguida à sua manifestação humanizada, define-se a direção em que se lança o olhar e a voz da cidade. É característico que a cidade se humanize antes ou depois de passagens de tensão e crise. A citação a seguir, é a sequencia do excerto anterior, em que a cidade aparece personificada, traz as autoridades governamentais interagindo com a população:

Veza por outra Governador aparecia, com as mãozinhas saudosas, cheias de entrega, de alegria, para garantir a tal promessa. À medida que a comitiva avançava, as pessoas se comprimiam confusas. Veza por outra, o Senhor

Governador enchia-se de verdades mentiras para os que acreditavam ouvi-lo. Suas palavras eram tantas, que lhe saltavam salivas da boca: — Bode velho tem essa cara, resmungava Felipa, que botou o olho certo nele. [...] Melhor seria, pensava Felipa, se o Senhor Governador multiplicasse os peixes e os pães, sem muito foguetório. (JORGE, 2004, p. 39)

O narrador explicita que o Senhor Governador aparece ao público com a finalidade apenas de lançar promessas. Em seguida o narrador forma um oxímoro como a expressão “verdades mentiras”. Nesse contexto isso quer indica que o discurso do político é mentiroso, que a intenção é enganar, iludir a população, a fim de ganhar os seus votos. Ainda o termo “promessas” quando encaixado no discurso político muitas vezes tem uma conotação negativa, pois, o povo, assim como as personagens, tanto se decepciona que não as recebem como algo positivo ou verdadeiro.

Note-se ainda que, o narrador lança mão da intertextualidade com as escrituras bíblicas, evocando a passagem em que Jesus Cristo multiplica pães e peixes a fim de alimentar o povo faminto. O narrador é onisciente, sabe de tudo o que se passa, inclusive do íntimo das personagens, pois descreve o pensamento de Felipa, que consiste em uma metáfora, um manifesto sobre a necessidade de que o “Senhor Governador” solucione, de fato, os problemas do povo sem precisar prometer o que não irá cumprir e sem suas aparições públicas. Com isso, as personagens atentam para as estratégias políticas, nas quais seus agentes se apresentam somente para o seu próprio benefício.

As personagens alertam, mais, como uma reivindicação, para que haja menos desprezo e mais atenção quanto aos desfavorecidos: “— Hei, Felipa. Não somos ninguém nessa cidade?/— Somos, sim. Somos os que procuram coisas no meio da noite, feito os gatos, os ratos, as corujas. Coisas que não inventamos” (JORGE, 2004, p. 73). João Bertolino e Felipa dialogam sobre sua condição, logo lança a questão sobre o seu papel na sociedade, porém na própria pergunta se autodiminui. Felipa, mesmo afirmando que possui um lugar na sociedade, se contradiz, pois em seguida ao afirmar ser alguém no mundo, se iguala a animais que povoam a noite, os ratos, gatos e corujas, que geralmente remetem a maus augúrios, e habitam espaços marginais. Nesse diálogo, demonstram ter consciência de sua realidade, de suas condições de trabalho desumanas, entendem que sua posição social e concreta é ruim. Entretanto, mais do que ser um protesto, também evocam pelas mudanças que se mostram necessárias.

O espaço urbano representado na obra nada tem de doçura, nostalgia, ou saudosismo, na verdade, o prisma pelo qual foi criado representa as atrocidades humanas, as pessoas oprimidas que transitam e habitam as ruas. A cidade é quem exprime todo esse abandono e

toma a voz de seus habitantes: “Quanto aos outros, que se acumulavam pela geografia estreita dos becos, nada poderiam dizer. A cidade falava por eles. E a voz da cidade era poderosa. Podia-se ouvi-la a toda hora [...]” (JORGE, 2004, p. 74). As pessoas estão abandonadas e à mercê de sua própria sorte, a cidade se personifica como reflexo da situação deplorável em que se encontra a população desfavorecida. A ótica do homem marginalizado perpassa a personificação do espaço citadino, então, a cidade fala, pois o homem é desprovido de voz.

Em *Pão cozido debaixo de brasa* a literatura é engajada com questões sociais, e, nesse ínterim, persegue significar o que há de importante, para tanto, a cidade não é somente o cenário onde se passam os fatos, uma vez que representa as identidades, a vida, e a dinâmica, existentes em um mesmo espaço. É personificada para criticar as discrepâncias presentes nos âmbitos, concreto, social, político e econômico. Representa o embate formado, de um lado, por quem detêm o poder, no entanto, omite e oprime e, do outro, pelos mais fracos e desfavorecidos, que sofrem com a opressão e a omissão. A cidade vê as problemáticas e grita por mudanças, compreende o anseio de seu povo por transformações, de modo geral, mostra-se constrangedora das banalidades sociais e íntimas das personagens, sendo assim, “[...] o espaço se confunde com a própria ordem social de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido” (DAMATTA, 2000, p. 30).

Se o que está em jogo são os sentidos que o lugar expõe, o conceito do pensador é coerente, pensando na dinâmica e na complexidade, associando a essa unidade as atividades sociais vividas e lembradas historicamente. Assim, pode-se dizer que os valores e relações sociais estão ligados à espacialidade, como é o caso da cidade que, como metáfora ou ação, expõe a realidade de muitas pessoas que vivem e peregrinam em contextos semelhantes. Mas esse ambiente também é caracterizador das memórias de acontecimentos passados, logo será observado no próximo tópico, que o lugar evidencia, entre outras coisas, os fatos históricos representados pela obra de ficção.

## **2.2 Os caminhos da cidade, a intersecção entre memória e espaço**

A cidade oferece inúmeras possibilidades analíticas, além de que, com sua estrutura e forma, é capaz de englobar, pois dentro dela existem inúmeros outros espaços. Dentre estes, em *Pão cozido debaixo de brasa*, se destacam os caminhos, pois estes são o palco onde seus habitantes atuam em seu processo de transição. Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, providos da necessidade de encontrar a felicidade, andam, observam, imaginam e, por fim, agem em busca

da realização. Em entrevista, Miguel Jorge (2011)<sup>38</sup> esclarece que suas personagens “estão sempre em busca de algo, nem que seja o da própria sombra, ou da identidade como ser humano, ou de transposição para um lugar melhor [...]”. Para afirmarem-se como ser humano, ou se locarem algures, as personagens precisam locomover-se, caminhar sempre, e só depois assim realizar seus anseios.

Adam/Adão também se aventura pela cidade e vai busca de suas convicções. Como foi apontado no capítulo anterior, para Adam/Adão, a casa de Leona remete à ideia de sedução, de prazer. Logo seus deslocamentos representam a fuga de um espaço repressor em direção a outro, onde encontre a paixão, enfim, sua autorrealização, justamente como se lê: “Suas formas permaneciam rijas e ele caminhava silencioso pela claridade da tarde. O seu mundo estava em si, em Leona que o esperava. Via-se que ele chegava ao paraíso, [...]” (JORGE, 2004, p. 218). Esse núcleo espacial trata de questões íntimas do protagonista que busca sua afirmação, sua configuração identitária só que, para isso, precisa encontrar um paraíso. Hall (2009, p. 106) entende o processo de identificação como “[...] uma construção, um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’”. Nesse caso, a cena é apresentada de forma que introduz o ritmo, então, a mobilidade é marca da construção das identidades. Adam/Adão sai pelos caminhos, transita indo e vindo, é inquieto em torno do ser e do estar, sua transitoriedade é parte fundamental no processo de sua formação.

A seguir, Adam/Adão prefere tomar o ônibus: “De vez que os olhos da cidade o viam, Adão poderia caminhar solto pelas ruas, sem muita pressa de chegar. Mesmo assim, apanharia o primeiro ônibus, arquitetando-se num canto, os olhos dos passageiros postos nele” (JORGE, 2004, p. 221). Adam/Adão está retornando para casa, após seu encontro com a professora, mas tudo isso acontece às escondidas de Ziza e de Yussef. Nota-se nele que se sente intimidado, de certa forma há o estranhamento no espaço público, pois os olhos que o vigiam representam a desconfiança e a culpa. Não obstante, as travessias do protagonista fazem com que o seu enredo traga à luz a revolta contra os problemas sociais, como se pode ler, a seguir:

Preciso, examinava o caminhar de Adão em suas ondulações pelos caminhos, [...]. Aos poucos, Adão ouvia palavras, frases que vinham de outras pessoas, algumas atordoadas se unindo em brados e cantorias, como se houvesse algo do outro lado do Palácio do Governo, um lado que jamais poderiam atravessar. Talvez tivesse razão aquele homem que alterava a voz pedindo por dias melhores, bem em frente ao Palácio das Esmeraldas. Muitos outros postavam-se atrás dele, sem saberem ao certo o que era certo, o que era errado na vida. Gritavam por comida, por melhor salário, por

---

<sup>38</sup> Entrevista concedida via E-mail, no ano de 2011. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta Dissertação.

trabalho. Saúde. Ao dono do Poder não interessava ouvir-lhes a voz, nem sentir deles o cheiro, nem a interrupção de sua vida política e social. Tudo isso ressoava-lhe como uma ameaça. E um Deus não pode ser ameaçado. E a senhora do Poder, achando de se fazer formosa e bonita, já não tinha aparecido em horário nobre na (t)elevisão para dizer a s e ao mundo que distribuía agasalhos e alimentos. (JORGE, 2004, p. 173)

Ao direcionar-se à casa de Leona, Adam/Adão passa em frente à manifestação. Note-se que algumas personagens sensíveis com os problemas da população, se posicionam em frente ao Palácio das Esmeraldas, o prédio do governo da cidade de Goiânia. Esse espaço migrou do plano real para a obra literária, é recriado no texto fictício, sendo um artifício localizador e caracterizador da cidade onde ocorreu o acidente com o Césio-137. A narrativa privilegia a junção entre a personagem, o lugar histórico, perpassando o ambiente social no qual transcorre a trama. Assim, mesmo em enredos distintos, o espaço integra-se ao ser da mesma forma que à ação, como se fosse uma ponte que liga as intrigas dos dois núcleos.

A passagem citada apresenta-se atemporal, uma vez que remonta à memória de um povo que, na época do acidente estava revoltado com a administração pública. As imagens recolhidas relatam a sociedade inconformada com o abandono da saúde, educação, saneamento básico e os baixos salários pagos, assim como pode se verificar em outros contextos. Nas últimas partes do excerto, o narrador onisciente revela o ponto de vista do “dono do Poder” e da “senhora do Poder”,<sup>39</sup> que se mostram indiferentes acerca da revolta da população. Dessa maneira, tanto o enredo de Felipa quanto o de Adam/Adão convergem para a crítica contra a falsa caridade, a obra alerta sobre as autoridades governamentais que não se interessam pelo povo e aparecem em público, simulando estar resolvendo os problemas da população, no entanto agem a favor de sua autopromoção.

De acordo com Michael Pollak (1989, p. 7), “A organização das lembranças se articula igualmente com a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui a maior responsabilidade pelas afrontas sofridas”. Nesse sentido, a obra traz à luz as problemáticas cotidianas que não foram consideradas pela historiografia, mas que existiram concomitantemente à catástrofe nuclear do passado e que não deixam de acontecer no presente. Assim sendo, a literatura pode exercer:

Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembramos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do

---

<sup>39</sup> Tais personagens representam na instância da literatura, a figura do líder do Estado, o Governador, e de seu cônjuge, a Primeira Dama.

passado se completa na exigência de que presente que, também, possa ser verdadeiro (GAGNEBIN, 2009, p. 47).

No imbricamento de espaços reais com fatos decorridos, a obra se faz engajada e universal, veiculando dados importantes na luta em favor de transformações sociais e políticas. Os caminhos remetem aos discursos e imagens construídas sobre a realidade daqueles que necessitam retirar dali, meios para seu sustento. Além disso, demonstram a busca das personagens por seus ideais, e, por conseguinte, a constituição de suas identidades.

Felipa, João Bertolino e Nec-Nec ou como enfatiza o narrador, os “viageiros da noite” (JORGE, 2004, p. 127), envolvidos pela escuridão, andam pelas ruas da cidade de Goiânia e vivem uma situação social e econômica crítica. Trabalham recolhendo o lixo que fora abandonado, enquanto, “Fazem de conta que a cidade é como um campo de ferro, por onde eles caminham, e falam, e gritam, à vontade, abrindo trieiros pelos quintais, charcos, vales abandonados.” (JORGE, 2004, p. 34). Note-se que tudo é desconfortável, as ruas são lugares de barulho e alvoroço, e os caminhos por onde passam nem sempre são os de mais fácil acesso. A cidade é comparada a “um campo de ferro”, o que não representa nenhuma comodidade, mas sim a dureza do contexto de quem tem que trabalhar à noite, ao relento. Então, por assim dizer, essa é uma obra que traz personagens e suas caminhadas conduzidas com mãos de aço.

O lugar é topofóbico, percebemos isso mediante ao gradiente sensorial da audição, o barulho e os ruídos formam um ambiente um tanto quanto perturbador, nessa perspectiva, a relação entre as características do espaço e o clima psicológico das personagens é correspondente e forma “uma extrema coesão e coerência dentro da narrativa” (BORGES FILHO, 2007, p. 51). As personagens seguem conversando e gritando desesperadamente, o que se justifica, pois, assim como o lugar está abandonado, também estão desamparados, sem nenhuma perspectiva. Nesse caso, a função desse ambiente é ser a projeção psicológica das personagens, como explica Borges Filho (2008), pois o espaço representa os sentimentos e é a projeção concreta, reflexo do íntimo das personagens.

No entanto, Felipa tem a ideia fixa de que encontrarão a *luz azul* e de que seu achado os levará para outra realidade. Lá estarão livres do descaso, da pobreza e da miséria, como se pode ler em Jorge (2004, p. 35): “Em Felipa nem pensava, agora que ela segurava a esperança de encontrar o caminho da luz: — Haveremos de encontrá-la, João Bertolino, uma luz azul, que nos levará para um mundo diferente deste.” Por isso, seguem com a esperança de “atravessar o milênio”. As personagens são andantes, passam a maior parte do tempo

caminhando enquanto trabalham, e, ao mesmo tempo, buscam fugir da mazela diária. Contudo, Felipa e João Bertolino estão obstinados em encontrar o artifício luminoso:

Felipa carrega nos ombros a decisão de atravessar o túnel, onde, certamente encontrará a luz azul. Guarda consigo essa convicção, que a deixa viva, com uma força equilibrada. João Bertolino haveria de alimentar-se como os sonhos da mulher. Mas também queria alimentar-se de pão, de carne, de arroz, de feijão, preservar as forças do corpo. (Ibid., p. 54)

Note-se que o narrador apresenta um espaço estratégico para tal descoberta, pois se lê que devem atravessar o “túnel”. Também é possível ler que, as personagens se veem trabalhando à noite, na escuridão, mesmo assim não anseiam por riquezas, mas por conseguir ao menos comprar os mantimentos básicos para alimentar sua família. Portanto, o túnel tem uma representatividade alegórica, se refere à fuga da injustiça, pode ser “o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 916). As personagens querem cruzá-lo simbólica e concretamente, pois, acreditam que depois disso virá a bonança. No entanto, tal viagem cronotópica se realiza, somente, depois de enfrentarem momentos obscuros, de dor e, por fim, de passagem para outra vida.

Nessa progressão, os caminhos se destacam, pois possibilitam às personagens a percorrem a cidade em busca do sustento e, ao mesmo tempo, perto ou longínquo, do lugar melhor.

Agora, ele [João Bertolino] e Felipa voltavam-se um para o outro, com manchas de esperança no rosto, sem perceber que entravam nas artérias da cidade e que por elas caminhavam. A cidade fervia no calor das horas e das gentes. E, assim, como se fossem sombras vindas de outro planeta, sentiram-se atravessados por olhos interrogativos. (JORGE, 2004, p. 54, grifo meu)

Nesse excerto, o narrador metaforiza as ruas, tratando-as como artérias. Vale destacar que, assim como o coração humano precisa de veias para irrigá-lo e mantê-lo vivo, a cidade precisa de caminhos para que seus habitantes trilhem suas vivências. Como se pode conferir, o narrador atribui uma intensa importância às ruas e avenidas para o ambiente citadino, da mesma forma que as artérias o são para a vida humana. Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (2003, p. 176) explica que “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”. Cabe complementar esse conceito, pois de acordo com o estudioso, “[...] o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente

definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (Ibid., p. 201). Saliente-se que, o narrador afirma que “olhos interrogativos” rondam Felipa e seus companheiros, da mesma forma, Adam/Adão também se sente vigiado por este mesmo olhar inquiridor. A partir da revisão dos papéis destinados a esses elementos, o narrador mostra com destaque, a construção do questionamento sobre a realidade miserável presente na vida de seus habitantes.

Em outros momentos, ao instaurar a espacialização, o narrador apenas menciona os lugares, portanto não há maior acesso às suas características. Quando apresenta “apenas indicações gerais, sem minúcias” (BORGES FILHO, 2007, p. 67), a criação espacial é panorâmica, e, isso transmite a ideia de ação. Conforme as personagens vão caminhando, o cenário aparece, o que ocasiona o ritmo da narrativa. Para transitar, as personagens atuam em um espaço aberto, amplo, pois, são seres moventes que cruzam a cidade o tempo todo. Nesse caso, o meio é propício, de acordo com Borges Filho (2008, p. 02), é favorável para que elas realizem essa ação. O lugar também localiza as personagens, remetendo-nos ao universo extratextual fonte de inspiração para a criação dos temas presentes na obra:

— Onde você está, João Bertolino?  
 — Na Avenida Araguaia. E você Felipa?  
 — Na Avenida Tocantins.  
 — Eu desço a Araguaia.  
 — Eu subo a Tocantins.  
 — Eu estou sem os remos. Remo com os pés nesta grande avenida. Remos com os faróis dos olhos, sem rumo certo.  
 — Eu subo a Tocantins, abrindo-as com as mãos feito uma loba. (JORGE, 2004, p. 91)

As personagens estão indo e vindo, subindo e descendo duas avenidas, não ficam estagnadas no mesmo lugar, vão aos dois pólos verticais da cidade, o alto e o baixo. Essa disposição do texto leva ao entendimento de que, personagens andantes representam o compasso frenético da vida moderna. Ainda sobre o que se destaca no fragmento supracitado, as avenidas Tocantins e Araguaia realmente existem no universo extratextual no qual a obra foi ambientada. Tais avenidas são reconhecidas, pois a memória do leitor busca saber onde elas se localizam, e assim é possível perceber que a obra ficcional trata de espaços reais.

Por outro ângulo, o lugar, na obra literária, pode demonstrar o lado negativo da realidade urbana, seleciona-se a profusão destas figuras abandonadas, citando Jorge (2004, p. 93): “No chão, as sombras dos três se misturavam. Três figuras conhecedoras dos caminhos, dos cães, dos meninos de rua, dos esgotos, dos ratos”. O narrador primeiro focaliza as

sombras das personagens se unindo ao chão. Note-se que o ambiente é miserável, e fazem parte dele os meninos de rua, os esgotos, e os ratos. Ali as “figuras” se ligaram tanto ao meio que a sua essência se mesclou a ele. Dessa forma “[...] há uma relação de homologia entre personagem e espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 40). A ligação com a escuridão é recorrente, como se lê no próximo excerto: “Felipa segue adiante, o corpo coberto por um vestido cada vez mais escuro” (JORGE, 2004, p. 34). Dessa passagem depreende-se a travessia pelas avenidas e caminhos, junto à imagem que propaga as sombras noturnas, figurando-se no manto que recobre Felipa, o vestido é a metáfora da noite e representa a situação hostil que a personagem enfrenta.

Desse modo, nota-se que a escuridão, as sombras e a transgressão acompanharam o sentimento das personagens, formando a *topofobia*. Verifica-se tudo isso nas ruas do núcleo de Felipa, do mesmo modo que no jardim do núcleo de Adão. Temas como, o da travessia, no plano concreto e simbólico, estão presentes nos dois núcleos: no primeiro foi necessário atravessar o portão, no segundo a passagem de um mundo para outro. Também é comum que o tom macabro e sobrenatural se mescle com a atmosfera:

As rodas do carrinho, puxado por Nec-Nec, cantavam. Atravessaram lotes vazios, subiram monturos de lixo, beiravam sobras de casas mal-assombradas [...]. A ventania, como se vindo de dentro da terra virava a noite. Felipa encontrou, num repente, um modo de falar, como se enxergasse nas distâncias. Respirou fundo: — As bolas de fogo estão nos levando por caminhos. João Bertolino ficou no que ficou: mudo. Duro era entrar na boca da noite rodeado por sombras vindas de todos os lados. O que não se sabia era o que vinha por ali: os saídos das escuridez dos becos, do detrás dos morros, das curvas das esquinas. Se pudessem, evitariam os buracos, os ratos, as corujas, os urubus. (JORGE, 2004, p. 94)

No início, o gradiente sensorial da audição é acionado, com barulhos um tanto quanto sinistros, pode-se imaginar o medo se formando, juntamente, com os sons que ecoam na escuridão. Os ruídos oriundos das rodas do carrinho proporciona esse desconforto, preparando as personagens para as próximas linhas em que serão submetidas às adversidades. Note-se que elas passam por espaços hostis até chegar a algumas casas “mal-assombradas”. Assombrado pode ser a definição do lugar povoado por seres sobrenaturais, esse íterim significa que, ali vivem criaturas malignas, que assombram e espantam seus moradores e/ou visitantes, causando-lhes medo e horror. Em seguida, há a sugestão de que Felipa está em uma espécie de transe, pois seu “modo de falar” modificou-se e de repente e ela passa a agir como se “enxergasse nas distâncias”. Essa é uma metáfora que exprime o dom sobre-humano da protagonista, que, como já foi enfatizado, tem visões que ditam o que irá acontecer. Então,

Felipa vê bolas de fogo, e, ainda afirma que, essas esferas formarão uma clareira e irá guiá-los nos caminhos desconhecidos. Estas são figuras fantásticas, que estão sempre presentes na trama dessas personagens.

Esse elemento marca outra vez o diálogo que a obra de Miguel Jorge estabelece com histórias arraigadas no imaginário e o folclore, uma vez que pode ser uma releitura da lenda que circula por grande parte do Brasil. Trata-se de causos que fazem parte da tradição oral, transmitidos de uma geração a outra. As mensagens ou testemunhos são repassados verbalmente, de modo que as pessoas acreditam e relatam sobre da aparição destas esferas de fogo. Combinando com o modo como as aparições sobrenaturais se mostram ao trio de caminhantes, uma das versões que circula é a de que, para que as bolas de fogo se mostrem, deve ser noite de lua cheia, após meia-noite, em locais remotos onde há apenas florestas, em estradas, caminhos ou em um horizonte vazio.

Com a junção das manifestações sobrenaturais, João Bertolino se emudece, pois o espanto toma conta de seu ser. O termo “duro” é uma expressão utilizada para representar o medo, que se reforça por aquilo que se esconde na escuridão, do que está por “de trás das esquinas e dos morros”. Esse enigma representa o temor pelo desconhecido, sob a forma daquilo que não se pode ver, do estranho. Igualmente, a noite e a escuridão podem simbolizar a falta de informação. Isso ocorre durante a travessia em meio à ventania e às sombras, num espaço povoado por personagens e animais noturnos (ratos, corujas, urubus). Tudo isso, juntamente com o sobrenatural, transcende a realidade, e é nesse ambiente macabro que, outra vez, é introduzindo o medo, o horror, e o terror. Do mesmo modo que acontece no núcleo de Adam/Adão, as personagens fogem de sua realidade opressora e passam a experienciar uma aventura fantástica, feita de superstição, do sobrenatural, de mistério.

Essa posição demonstra que, ambos os enredos carregam características Góticas, devido suas características e ao subverter valores e temáticas tradicionais (seja no jardim que se transformou em pântano, ou hospital que passou a ser ruínas, nas ruas com situação degradante e desumana). Esses cenários podem ser instâncias de questionamento e angústia frente a valores sociais deturpados e fragmentados. De acordo com Fred Botting (1996):

Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. (BOTTING, 1996, p. 2)<sup>40</sup>

<sup>40</sup> O Gótico condensa as muitas ameaças percebidas aos valores, ameaças associadas à forças sobrenaturais e naturais, os excessos imaginativas e delírios, o mal religioso e humano, a transgressão social, a desintegração mental e a corrupção espiritual. (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa)

Os espaços e objetos reinventados, transformados e instaurados na obra *corpus*, causam a um só tempo o estranhamento e a reflexão, constituída pelo sombrio, pela melancolia, nostalgia, enfim, uma visão gótica do mundo, em prol do desafio da transformação do ser e do meio em que vive. No entanto, mais do que apontar a presença de elementos Góticos, pode-se associá-los à condição do ser fictício, pois uma das funções recorrente do espaço que podemos identificar na obra é a de “Caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem.” (BORGES FILHO, 2007, p. 35). O caminhar pela rua sombria é análogo à miséria e angústia das personagens, que lutam incessantemente e não desistem de se mudar para outro contexto concreto, socioeconômico e psicológico.

Por outro lado, a travessia é essencial, e, ao mesmo tempo, ação e metáfora, real ou simbólica. Representa-se na ânsia do caminhante em busca de um novo eu e/ou de um novo mundo. Cabe ressaltar que, assim como se verifica em Miguel Jorge (2004), esse tema também é recorrente em Guimarães Rosa (1908-1967). Em *Grande Sertão: Veredas*, a saga de Riobaldo expõe partir de suas memórias, o drama do homem enquanto percorre o sertão. Uma passagem que ilustra sua trajetória é quando sertanejo apresenta seu pensamento sobre o seu contexto existencial. Ao refletir sobre isso, afirma que “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80). Fundamental e condição para a sua descoberta, e, aprendizado sobre a vida e o mundo, a saga se realiza nos horizontes, durante sua peregrinação hostil.

Essas duas obras, além representar o contexto social e histórico, desvela o percurso espacial lado a lado ao desenrolar da narrativa e do desenvolvimento das personagens, que apesar de todo o sofrimento, de todas as mazelas, empreendem uma constante marcha, como indica a passagem da obra de Miguel Jorge (2004, p. 95): “Deviam caminhar outra vez, dentro de uma noite infinita. Era preciso que continuassem a puxar o carrinho, arrastar suas vidas, não mais se lembrar dos sonhos. A realidade já era o bastante”. O trio, sobre o qual se refere esse excerto, está inserido em um mundo que não oferece nenhum conforto, passam as noites trabalhando em espaços negativos, mas ainda assim, seguem, sabem que precisam agir:

Imaginavam estar chegando em algum lugar: como se remassem um barco e o barco parrasse num remanso, sendo estranho, sendo igual aos outros. Pois era assim que João Bertolino analisava: a noite azul-escura instigava aqueles pensamentos (Ibid., 2004, p. 110).

E, assim, em mais uma noite eles “remam” contra a realidade, mas dessa vez sob o luar azul-escuro. Como pode se perceber, em um repente cessam o caminhar, param sobre um “remanso”. Essa cadeia de acontecimentos metafóricos forma uma prolepse espacial, haja vista que nesse cenário/momento, o termo “azul” (a cor do Césio), junto á ideia de uma noite ao mesmo tempo igual, estranha e instigadora, antecipam os fatos futuros. De fato, é em seguida a essa ocasião que o trio se depara com o prédio da Santa Casa, conforme sê lê na próxima citação:

João Bertolino erguia a marreta e com ela dava duros golpes no aparelho encontrado abandonado nos escombros da Santa Casa, como se fosse um novo planeta, um meteoro, uma estrela cadente, um cofre de segredos. São os frutos da colheita noturna. Da colheita divina. São os frutos dos sucateiros da noite que irão dar alimento na boca dos filhos. João Bertolino pousou a marreta no chão, esfregou os dedos, voltou a cabeça, os olhos espertos alcançando longe: Nem o guarda noturno apitou. [...]. (JORGE, 2004, p. 135)

A Santa Casa da Misericórdia é um hospital que realmente existe na cidade de Goiânia. Fundada, em 1937, foi construída para atender aos mais necessitados. Na década de 1980, após a construção de um prédio novo, sua antiga estrutura localizada no Setor Central, foi desativada e demolida, restando apenas um amontoado de entulhos e as ruínas do antigo Instituto Goiano de Radiologia<sup>41</sup>. Com a extinção do hospital, o prédio onde funcionava a Radiologia ficou abandonado e, dentro dele, foi deixado um equipamento de Raio-X, que continha a cápsula que alojava o Césio-137. O antigo hospital, que era o lugar onde as pessoas buscavam a cura, passou a ser o cenário que abrigava o artifício que os levaria a encontrar a morte. Naquela construção parcialmente demolida imperava um aspecto de abandono, em ruínas, sem portas ou janelas, logo foi invadido pelo mato, ou por quem ansiasse entrar. Através do narrador, o hospital e sua ala de radiologia migram para a obra literária, dessa forma, a adaptação do espaço para o texto fictício contribuiu para a rememoração e veiculação dos fatos que envolveram a tragédia histórica.

Ainda no excerto de *Pão cozido debaixo de brasa*, o narrador remete à questão da sobrevivência, trata os materiais encontrados na rua como “frutos da colheita noturna”. Dessa forma, metaforiza a necessidade das pessoas que trabalham à noite, de recolher os objetos abandonados, para que com o dinheiro da venda possam comprar alimentos para a família.

---

<sup>41</sup> A Santa Casa da Misericórdia de Goiânia existe até os dias de hoje, agora localizada no setor Vila Americano do Brasil.

Nesse contexto, vislumbra-se a cidade personificada, que fala, repreende, constrange e alerta contra as falhas nas políticas públicas quanto às questões sociais, enquanto os caminhos perpassam por uma população abandonada às margens, sofrendo com a miséria. Pode-se refletir que, se a realidade desse povo fosse diferente, haveria a possibilidade de a tragédia não ter acontecido. Pois de certa forma o narrador aponta o descaso, a pobreza e falta do alimento, como um dos motivos que levaram os catadores de sucata a violarem o aparelho que continha o elemento radioativo.

Aliás, o jogo literário entre o texto (veículo de reflexão que elabora e relaciona as causas do ocorrido) e o leitor (instância atuante em um jogo de possíveis interpretações), revela-se novamente na pergunta de João Bertolino, como outra possibilidade de serem identificados os verdadeiros culpados: “Pois não fora ele [os responsáveis pela Santa Casa] quem mandara *deixar na demolição a luz azul?*” (JORGE, 2004, p. 167, grifos meus). Além de contribuir para o encontro de indagações, sugere-se nesse e em outros segmentos da obra que, os fatos trágicos podem ter sido formados por códigos profundos e complexos, pois como assinala György Lukács (2010, p. 162) “[...] as catástrofes “imprevistas” são preparadas por um longo processo. Elas não estão em rígido contraste com o pacífico andamento da superfície; são a consequência de uma evolução complexa e desigual”. Assim, a partir de espaços extratextuais, por exemplo, o citado acima, a obra literária evoca fatos históricos e veicula sua existência, visto que, “a narrativa de grandes catástrofes ou de eventos que geraram violenta comoção, quando realizada mesclando ficção e realidade, consegue ser transmitida de maneira mais eficaz” (ZINANI<sup>42</sup>, 2010, p. 128). A recriação dos fatos e a reconstrução dos lugares trazem de volta as memórias, enquanto o contexto colabora para tornar o texto em um produto cultural.

No ensaio *Degradação do espaço: (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir)*, Antônio Candido (2006) realiza um estudo sobre a conexão entre o meio e a degradação social, no romance *L'Assommoir* (1877) de Emile Zola (1840-1902). Neste trabalho, são sistematizados os principais lugares presentes nessa obra e as coisas que o compõe, a fim de expressar a ligação destes com a conduta das personagens. Após analisar tais questões, Candido (2006b, p. 60) conclui que “Neste recuo aos níveis mais ínfimos, parece que a dimensão cultural da cidade é

---

<sup>42</sup> Cecil Jeanine Albert Zinani, em *História da literatura: questões contemporâneas* (2010), apresenta reflexões acerca da história da literatura, no viés da temática da ditadura contemporânea, privilegiando a memória sob a perspectiva de gênero, a partir de obras produzidas por mulheres.

dissolvida num desmedido ambiente natural, formado pela noite, o frio, a chuva, a lama, a neve, o vento, a escuridão”.

Depreende-se dessa citação a impressão de que o lugar analisado possui características semelhantes ao comportamento das personagens. Desse modo, as palavras de Candido (2006b) podem explicar também a realidade de Felipa e seus seguidores, que assim como as personagens de *L'Assommoir*, enfrentam condições degradantes, como a chuva, o frio, a escuridão, a noite e é nesse ambiente que elas se difundem, “[...] no espaço da cidade: descem avenidas, cruzam as praças centrais, percorrem museus, parques e depois voltam para o seu canto, onde ficam até o fim” (CANDIDO, 2006b, p. 29). Fim este que se realiza na narrativa ou na vida.

Cabe lembrar a questão da ligação do lugar com personagens desvalidas, pois, nesse sentido, *Pão cozido debaixo de brasa* volta a dialogar com a obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1857-1913). Este por sua vez recebeu influência do romance mencionado de Zola (1877). Ambos prescrevem a degradação na representação da realidade, sendo que nas três obras, configuram-se espaços marginalizados, nos quais transitam e habitam personagens desprezadas. Os romances de Zola e Azevedo ainda coincidem com a obra de Miguel Jorge sob o ponto de vista espacial, pois este se projeta em ambas as obras, como se fossem personagens.

O espaço se personifica para demonstrar, ainda, que, assim como aconteceu na realidade, em toda a cidade os seus habitantes temem a *luz azul*, como se lê na próxima passagem: “E a cidade punha-se de pé, amedrontada, e podia-se ler de um lado para o outro dos muros, algumas frases pixadas durante a noite: — Césio 137 – outubro – 1988. A luz que mata” (JORGE, 2004, p. 205). O tempo do acontecimento na obra não confere com a data da realidade, pois o acidente real aconteceu no ano de 1987. Essa transformação de dados da realidade é possível, pois se trata de um trabalho de ficção. Porém, esse é um dos únicos segmentos em que o narrador se refere à *luz azul* de fato com o seu nome real, isto é, como Césio-137.

No encadeamento dos fatos, percebe-se que, a cidade está assustada, pois as pessoas tomam conhecimento que, após ingerir o que a família acreditava ser a *luz azul*, “[...] a menina estava morta. Que já haviam providenciado para ela um caixão pesado de chumbo.” (JORGE, 2004, p. 204). Assim como a tragédia real, a personagem “a menina”, que representa a vítima do Césio-137, Leide das Neves é enterrada em um caixão de chumbo. O narrador usa o termo “pesado”, pois, possivelmente, se refere ao caixão da realidade, que pesava cerca de 700 quilos. Simbolicamente, o fato de aparecer esse termo e não a quantidade

de quilos que o caixão possuía, representa a tristeza, o pesar de enterrar uma pequena criança morta, por decorrência uma grande tragédia.

Mesmo depois de tudo que passaram as personagens não encerram sua caminhada, Felipa e os seus companheiros de jornada continuam transitando em busca de um lugar melhor, conforme se constata no fragmento abaixo:

- Felipa?
- O que foi, João Bertolino?
- Vamos caminhar muito ainda? [...]
- Estamos fugindo de alguma coisa, Felipa?
- Dos tombos, cansaços da vida, dos sobressaltos dos que voam baixo.  
(JORGE, 2004, p. 228/229)

A realidade de Felipa, João Bertolino e Nec-Nec é infeliz e tão negativa que é necessário fugir. Se sentem cansados dos lugares cheios de mazelas e dificuldades onde vivem. Exemplo disso se encontra, quando Felipa se refere às problemáticas que assolam o seu viver, utilizando termos como “tombos” e “baixo”, termos esses que figuram a coordenada ‘baixa’. O que está caído e no baixo normalmente possui conotação negativa, representa algo ruim, inferior, assim como acontece no contexto da obra.

A cidade e as ruas são espaços públicos onde os problemas íntimos são constrangidos e os conflitos sociais e políticos se mostram de modo mais evidente. Essa posição aparece mesmo no outro núcleo espacial, em que há a alienação de uma classe privilegiada que se encontra protegida dentro de lugares fechados. Os caminhos da cidade formam um efeito de real com a mescla de fatos históricos e seus espaços transpostos para a obra literária. Além disso, o constante caminhar representa a esperança por dias melhores.

### *2.2.1 Para onde levam os caminhos da cidade*

“Deveriam seguir assim, sem diferença no caminhar: sobre a luz viva da cidade adormecida, caminhavam. Com todas as necessidades, andavam [...]”  
(JORGE, 2004, p. 110).

As ruas levam as personagens ao encontro de seus ideais e esse intercâmbio é motivado pela fuga de um contexto opressor. Esse desejo, parte da condição humana, aparece comumente tematizado em obras literárias que se baseiam “[...] na crença de que, como para Emma Bovary, não nos pode <<acontecer coisa alguma>>, isto é, algo de inédito, de exaltante, senão num outro lugar.” (BOURNEUF E OULLET, 1976, p. 167). Os autores

citam a personagem de Gustave Flaubert (1821-1880)<sup>43</sup> para representar estas personagens que, assim como Felipa e seus seguidores, só se realizam na busca e no encontro, imaginário ou concreto, de outro espaço e outro contexto. O capítulo final do núcleo de Felipa, chamado “A terceira estrela” envolve uma representatividade notável, como será discorrido neste tópico. Inclusive, traz uma interpretação simbólica da passagem da vida para a morte. Contudo, o narrador tratou delicadamente dessa viagem. Para tanto, o plano cósmico é o cenário vivo que envolve as personagens, conforme se verifica citando Jorge (2004, p. 227):

Vai olhar o céu, Felipa. Aquele charco de estrelas, de neblinas azuis vindas de todas as partes, levava os seus pensamentos para o alto, lá num segredo seu, enquanto se perguntava se a menina, uma estrela brilhando entre tantas outras, não caminhava por lá, livre do escuro, do medo, dos achados do amanhã. Podia-se vê-la vagando entre as nuvens a apanhar uma daquelas estrelas, como se apanhasse uma flor, e atirá-la na direção de Felipa, para espanto de João Bertolino, e de Nec-Nec.

O jogo com os sentidos se inicia, quando, junto ao olhar de Felipa em direção ao céu e seu pensamento para o alto, a imaginação da personagem e do leitor cria asas, voa para o plano celestial. Enquanto isso, a menina já instalada junto aos astros, caminha no campo estrelado. Vê-se que, vai colher uma estrela, mas colhe uma flor, e em um ato meigo, próprio de uma criança, atira-la docemente para seus familiares, como se os convidasse a ir até lá, participar de sua brincadeira. Sublinhe-se que, o ambiente onde ela vivia no plano terrestre, diverge deste no qual se encontra agora. Assim, não há mais medo, nem escuridão, as metáforas da pobreza, da miséria e do futuro obscuro que a realidade propiciava. Entretanto, para a menina, as mudanças mostram-se latentes e para seus parentes na terra, o novo quadro está se formando de modo eufêmico: “Depois, tudo foi se tornando calmo, de uma calma inquietante” (Ibid., p. 229).

Esse é o início da viagem entre mundos, pois, depois de muito transitar pelos caminhos incertos, as personagens conseguiram as transformações. Para Beth Brait “as personagens *são* e *estão* no texto, seu espaço de existência. Saber de onde elas vêm, ou para onde vão, é uma questão mais retórica que metafísica ou literária”(BRAIT, 1985, p. 71, grifos da autora). O desenrolar dos fatos mostram-nos que o anseio por mudanças

---

<sup>43</sup> Trata-se da obra *Madame Bovary*, escrita por Gustave Flaubert. O livro é considerado pioneiro dentre os romances realistas; além de destacar-se por sua originalidade, devido ao cunho do termo de psicologia, o bovarismo, em referência as características psicológicas da protagonista, Emma. Quando o livro foi lançado em 1857, foi motivo de escândalo por tematizar o adultério, criticar o clero e a burguesia. Isso levou seu autor a julgamento e, por conseguinte, houve na França um grande interesse pelo romance.

ultrapassaram o caráter social, sendo necessário mudar de casa, de cidade, conhecer outro universo com perspectivas melhores. Pode-se ler essa questão, no próximo excerto:

Caminhava, Felipa. Caminhavam os três e se encaixavam bem naquela paisagem onde se podia avistar uma planície, um outro ponto mais elevado, um começo de montanha, num caminho comprido que os guiava para o outro lado. (JORGE, 2004, p. 228)

Observe-se que, as personagens já apreciam o lugar para o qual desejam se mudar. O olhar liga e a antecipação da narrativa, pois mesmo distantes, as personagens podem participar de lá. A paisagem é propícia, pois é aberta, plana, assim será possível caminhar e alcançar, “o outro lado”. Nesse momento o espaço simboliza a liberdade. Enquanto isso, o trio continua a empreender sua aventura, como se lê na próxima passagem.

— Falta pouco. Logo virá a terceira estrela.  
 — A terceira estrela, Felipa?  
 — A que se parece com uma ave e vai nos levar.  
 — Feito um pássaro?  
 — Feito um cão que fareja sua caça. (JORGE, 2004, p. 228/229)

Felipa e seus seguidores acreditam que antes de migrarem para o outro planeta, a terceira estrela, irá aparecer para guiá-los, e depois se metamorfosear, aparentando-se a um pássaro, uma ave capaz de alçar o voo da transmutação, da transposição de um mundo para outro. As estrelas por sua vez, estão inseridas no imaginário popular e presentes nas relações humanas, em lendas e mitos, que, atemporais, nos ajudam a compreender a literatura e o mundo.

Do mesmo modo que se constata na obra de Miguel Jorge (2004), a representatividade da estrela é fonte de inspiração para escritores e poetas. Além disso, na antiguidade, serviam de orientação para as embarcações e caravanas. A estrela que norteia os caminhos e indica a direção correta, também aparece na história do nascimento de Jesus, como está escrito na passagem bíblica a seguir: “[...] e eis que a estrela, que tinham visto no oriente, ia adiante deles, até que, chegando, se deteve sobre o lugar onde estava o menino. E, vendo eles, a estrela, alegraram-se muito com grande alegria” (MATEUS, 2:9). A estrela a que se refere esse excerto é conhecida como “Estrela de Belém” ou “Estrela guia”. Esta foi responsável por guiar os reis magos em sua viagem indicando onde estava o menino Jesus.

Portanto, verifica-se no decorrer deste trabalho, que para constituir a trama de *Pão cozido debaixo de brasa*, o narrador lança mão da “tematização do fantástico e do realismo

maravilhoso como modos de questionar a realidade, discutindo a ambiguidade dessa realidade em relação com o ser humano” (ZINANI, 2010, p. 87). Como foi analisado, no enredo de Adam/Adão, dois anjos influenciam em seu destino e em sua transposição espacial, já no enredo de Felipa dois cães reluzentes, se aproximam dela e de seus seguidores, e guiam os seus passos. Observe-se o excerto abaixo:

O silêncio como que acompanhando a terceira estrela à distância, fazia-os ficar parados naquele círculo. Era um pássaro, uma ave, um cão, aquela estrela que abria o seu raio luminoso para mostrar a lua, como que tecida de asas anelantes? Gira a lua à sombra dos outros astros e, num movimento rápido, se desdobra em duas bolas incandescentes. Ungida por aquele fogo, Felipa sorri e espera que elas se transformem em dois cães reluzentes. [...] Adianta-se Felipa e contempla os dois cães como guerreiros. Ocupam o espaço, os olhos distintos, o corpo dourado, como se oferecessem à Felipa um trono, uma liteira, uma concepção de justiça para integrá-la em um novo mundo. (JORGE, 2004, p. 229/230)

Note-se que a narrativa é, outra vez, suspensa, projetada para o alto, para o plano cósmico. Nesse cenário atua a terceira estrela. Não se define ao certo como ela se apresenta, ora é um pássaro/ave ora um cão, a estrela se transcende, formando seres e formas diferentes, apontando sua luminosidade para a lua, delineando-a com seu brilho. Nessa cena fantástica, tais figuras estão sempre se metamorfoseando. Rodeada pelos astros, a lua se divide ao meio e se transforma em bolas de fogo brilhantes, enquanto Felipa, João Bertolino e Nec-Nec esperam que estas se tornem cães “reluzentes”. Mas, na verdade, os animais se cobrem com a cor do ouro, como se fossem guerreiros prontos a realizarem uma grande missão. Note-se a condição de protesto, sob a voz do narrador, ao afirmar que, um novo mundo para os sofrendores é uma questão de justiça.

Os astros celestes se aproximaram, portanto sua posição determina que, concomitante às estrelas, chegou a hora da viagem secular das personagens:

As três estrelas aproximavam-se, numa investida rápida, e sem que eles dessem fé, fizeram-nos voar para cima do lombo dos cães de fogo. Felipa ia sozinha num daqueles corcéis, entre ruídos incessantes da noite. João Bertolino e Nec-Nec circulavam abraçados na garupa do outro, a cara deles iluminada, o cão reluzente como que agradecendo aquela viagem com os dois. [...] Com a rapidez dos pensamentos, atravessavam aqueles espaços, e já era um outro país [...]. (JORGE, 2004, p. 230/231)

Como se lê, as estrelas fazem com que os “viageiros” subam em cima de “corcéis”. Na verdade esse é o tratamento que o narrador dá aos cães de fogo, comparando-lhes ao tipo de

cavalos corredores muito velozes, portanto, muitas vezes, símbolos de transformação. O corcel está relacionado com a força e pulsão vital, conforme explica Jung (1996, p. 658) “Ele representa assim a libido que penetrou no mundo”. Por conseguinte, simboliza a energia que envolverá a viagem para o terceiro milênio. Os cães se assemelham e evocam, também, às questões mitológicas, que por sua vez pertencem ao inconsciente, à linguagem da imaginação, dos sonhos e da fantasia.

Ademais, os seres descritos acima, podem remeter a uma constelação conhecida como Cães de Caça (*Canes Venatici*). Localizada no Hemisfério Norte e oculta ao sul do braço da Ursa Maior. Sob a ótica da astronomia, observam-se no céu, as figuras de dois cães, que ajudam a guardar e a conduzir as Ursas (Maior e Menor) à volta do Pólo Norte Celeste. Uma das versões sobre a origem desses elementos faz parte da mitologia greco-romana, por meio da história de *Boötes*, outra constelação de nome originado na etimologia grega, que significa Boieiro. Este era um jovem muito sensato e dedicado, filho de Deméter, a deusa da agricultura. Trabalhava como pastor, vigiando as ovelhas e com a ajuda de seus cães de caça astutos e velozes, conduzia o pastoreio. Os animais eram chamados *Asterion* e *Chara*, nomes de origem grega que se traduz, respectivamente por “Pequena Estrela” e “Alegria”. Foi por suas habilidades e virtudes que, Deméter pediu a Zeus que os eternizasse, colocando o filho e seus cães no céu, em forma de constelação.

Nota-se que, é possível comparar e até mesmo estabelecer analogia, entre com os cães reluzentes da obra de Miguel Jorge, com os astros. Para tanto, convém relembrar o fragmento citado antes, em Jorge (2004, p. 230), onde se lê “Gira a lua à sombra dos outros astros e, num movimento rápido, [...] Felipa sorri e espera que elas se transformem em dois cães reluzentes.” Observe-se que os cães surgem a partir da lua, que é dividida em duas, se metamorfoseia e toma a forma dos dois animais. Daí a ligação da viagem para o outro mundo com o plano estelar e, portanto a analogia dos cães de fogo com os astros. Nesse ângulo, tudo está convergindo para o lado positivo, para a paz, para a alegria, como a própria estrela é nomeada. No quadro descrito e nos sentidos resultantes desta análise, verificam-se inseridos a magia, o tema da travessia, bem como a releitura de mitos e lendas.

Quanto aos feitos das personagens, *Pão cozido debaixo de brasa* se assemelha também a *As crônicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, no original em inglês), uma série de sete livros<sup>44</sup> lançados durante as décadas de 50 e 60, do escritor britânico Clive Staples Lewis

---

<sup>44</sup> O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (1950), (em inglês: *The Lion, the Witch and the Wardrobe*); Príncipe Caspian (1951), (em inglês: *Prince Caspian* ou até mesmo *Prince Caspian: The Return to Narnia*); A Viagem do Peregrino da Alvorada (1952), (em inglês: *The Voyage of the Dawn Treader*); A Cadeira de Prata, ou O Trono

(1898-1963). Nessa obra, assim como na obra de Miguel Jorge, o fantasioso e o real se fundem, as personagens fazem uma viagem para um universo paralelo ao nosso e lá vivem aventuras mágicas. Outro exemplo disso se encontra em *Alice no país das maravilhas* (*Alice in Wonderland*, no original em inglês,) de autoria do escritor e matemático inglês Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898). Foi publicada em julho de 1865 e assinada pelo pseudônimo de Lewis Carroll Dodgson. O enredo dessa obra consiste nas aventuras da personagem principal, Alice, que acaba caindo em uma toca de coelho. Na verdade, este é um portal que a transporta para um lugar fantástico, como se fosse o mundo dos sonhos, onde habitam criaturas imaginárias e antropomórficas.

Nas obras citadas as personagens se veem ultrapassando as fronteiras do mundo humano através de um portal que as levam diretamente a uma terra mágica, na obra de Miguel Jorge, esta terra é o terceiro milênio, esse seria uma fusão do espaço com tempo, seu contexto seria diferente do que estavam inseridos na cidade de Goiânia. Ainda sobre o cenário celeste, cabe mencionar a etimologia do elemento radioativo Césio-137, cujo nome vem do latim *caesius*, que significa céu azul, nome atribuído por conta do pó que tem a cor azul. No plano espacial, o céu está elevado e é comumente associado à ideia de sagrado, divino e, portanto, por muitas vezes almejado pelo homem. Chevalier e Gheerbrant citam o pensamento de André Virel (1965) que explica que, a palavra céu comumente é empregada para exprimir “*o absoluto das aspirações do homem, como a plenitude de sua busca, com o lugar possível de uma perfeição do seu espírito [...]*” (VIREL, 1965, *apud* CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 230, grifos do autor). De certa forma, a etimologia da palavra Césio, estabelece analogia com o contexto de *Pão cozido debaixo de brasa*, pois a *luz azul*, que as personagens vivem a buscar, seria a responsável pela sua transposição para outro mundo/milênio, que assim como o céu é configurado pela realização existencial plena e positiva das personagens.

À exemplo disso, Felipa, João Bertolino e Nec-Nec caminharam constantemente, e, conseguiram se mudar para um lugar melhor.

E agora desciam num campo de flores, um mapa aberto de tanta clareza. Haveriam de estar gostando mais daquele passeio se os dois cães não desaparecessem assim como vieram num repente. E ainda se podia ouvir a música de suas asas que se abriam e se fechavam num sopro. Bom de se deitar o olhar naquele lugar. Pouco a pouco foram entrando no ritmo daquela paisagem, o vento tocava-lhes de leve os ombros. Tudo tão calmo, tão perfeito, como se nada houvesse para ser modificado. (JORGE, 2004, p. 231)

---

de Prata (1953), (em inglês: *The Silver Chair*); *O Cavalo e seu Menino*, ou *O Cavalo e seu Rapaz* (1954), (em inglês: *The Horse and his Boy*); *O Sobrinho do Mago*, ou *O Sobrinho do Mágico* (1955), (em inglês: *The Magician's Nephew*); *A Última Batalha* (1956) (em inglês: *The Last Battle*).

Sublinhe-se que, algumas funções do espaço, de acordo com fundamentação da Topoanálise, acompanharam o processo de mudança e se fizeram coerentes com o novo contexto das personagens. O espaço, nessa passagem, é caracterizador, é análogo à condição psicológica das personagens e ainda as representa. Os termos, bom, clareza, leve, calmo, perfeito, formam um conjunto léxico de características positivas que caracterizam o espaço ao mesmo tempo em que exprimem os sentimentos que as personagens têm em relação a esse lugar. Note-se que com a mudança todo o contexto se modifica. O lugar para o qual foram transportados é caracterizado positivamente, é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso, é topofílico. O narrador explica que as personagens sentem-se bem nesse universo, tudo está perfeito e calmo, isso indica que a relação entre personagem e espaço é harmoniosa. Note-se a localização final contrasta com o inicial da narrativa, pois é fresco, alegre, abundante, já não é mais topofóbico, não há desespero, sujeira, escuridão como existia na cidade, percebe-se que não há mais preocupações e nem amarguras.

No outro núcleo espacial, Adam/Adão também quis transpor-se para o lugar melhor:

As águas claras das fontes, os peixes que, como folhas de finas nervuras, nadam sem parar, vertiginosos e constantes entre si.  
 No vago reflexo daquela tarde, Adão caminhava, o longo caminho sinuoso do paraíso. Alguns pássaros voavam à sua passagem para um lugar secreto. [...]. As janelas, as portas, as paredes contemplam Adão. O sol apareceu forte e com ele o cheiro da tarde feita de aço, de mel, de verde.  
 — Então? O caminho do paraíso é fácil para quem se acostumou com ele, não é verdade?  
 Adão abriu mais os olhos, ordenação de surpresa, e viu o Anjo Novo feito fosse uma figura humana, as asas guardadas em seus casulos. (JORGE, 2004, p. 197)

Esse excerto descreve a casa de Leona, o espaço para o qual Adam/Adão foge da opressão que sofre em casa. O narrador apresenta, em volta do garoto, o jardim, encerrando um valor positivo, de tranquilidade e encanto. O quadro construído pela espacialização forma um ambiente de perfeita sintonia, entre Adam/Adão e o “paraíso”. Nessa passagem tudo remete à relação entre personagem e espaço, pois até o cenário, isto é, as portas, as paredes e janelas estão em harmonia com Adam/Adão. O espaço circundante está contemplando-lhe, é como se o admirasse e apreciasse a presença dele ali.

Observe-se que, diferente de sua casa que é topofóbica, o jardim de Leona, é topofílico. O garoto se relaciona com esse espaço inicialmente com o gradiente sensorial da visão, pois consegue ver o lugar e perceber o verde que impregna o espaço, as águas claras da

fonte, o ir e vir dos peixes, as plantas, os pássaros. Através do olfato, sente o cheiro de aço e de mel. Esses sentidos transmitem, na mesma medida, a proteção, a doçura, a natureza, formando assim um ambiente reconfortante. O Anjo Novo aparece nesse momento e insinua que o garoto adaptou-se com o jardim, nesse contexto tal afirmação tem conotação positiva. Porém, como visto no capítulo anterior, a *topofilia* não prevalece no núcleo espacial de Adam/Adão. Já que, após os amantes assassinares Offir, marido de Leona, sua casa se modifica negativamente, formando novamente a *topofobia*.

Entretanto, nos dois enredos as personagens buscam sempre encontrar o paraíso. A constante caminhada, a fuga de um espaço topofóbico para um espaço topofílico, são aspectos recorrentes. Logo, são esclarecedoras as seguintes palavras:

Nesses romances, em que o espaço desempenha o papel primordial, cristalizam-se os velhos sonhos da humanidade: voar nos espaços intersiderais como Ícaro, ou descobrir sobre o nosso planeta um Éden escondido, onde o homem poderá reencontrar a felicidade perdida. (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 168)

Com a possibilidade de fuga, a obra em análise demonstra a ânsia de vencer o lado ruim da vida do ser humano. Esse desejo guia a disposição das personagens a migrarem para lugares “intersiderais” ou “intertextuais”. Adam/Adão foge da repressão que sofre em casa e Felipa quer escapar da situação negativa que encara na cidade. Assim, as personagens se dispuseram e estiveram dispostas a trilhar o caminho que os levou para longe de seu espaço de origem, onde puderam, ao menos, ter a chance de encontrar a felicidade.

## CAPÍTULO III

### 3 A ESTRUTURA ESPACIAL DE *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*

#### 3.1 Questões formais e o espaço

A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros (...) (LINS, 1976, p. 63).

Este tópico é iniciado com a citação de Lins (1976), tendo em vista que sua assertiva traz uma das perspectivas pela qual *Pão cozido debaixo de brasa* pode ser analisado, devido ao mesmo ser tecido a partir de uma notável complexidade estética, temática e formal.

Cumprido destacar que, essa obra e também seu escritor recebem a crítica positiva por parte do estudioso Joachim (2004, p. 5), que, afirma que o livro é uma verdadeira obra-prima, por conta da “magia do estilo e competência narrativa do autor”. Ainda assim, é por inúmeras vezes fonte de espanto quanto a sua estrutura, que foge à composição de somente uma narrativa, como na maioria dos romances. Muito se questiona do porquê de se produzir uma obra com duas histórias diferentes uma da outra, na qual a saga das personagens não se entrecruza e que os conflitos de uma de outra não interferem no destino das personagens.

É verdade que há duas narrativas, uma com a história de pessoas ricas e a outra com o contexto de pessoas pobres. Os enredos vão se revezando, em princípio parecem independentes, porém, com um aprofundamento maior verifica-se que a cidade é onde tudo se passa. É por meio do espaço que as histórias se unem, a cidade de Goiânia aparece nos dois núcleos com as mesmas características, igualmente personificada. Trata-se de uma personagem de destaque que aponta as problemáticas históricas, econômicas, sociais e individuais, presentes tanto no universo da narrativa, quanto no meio humano, transmitindo-nos ao mesmo tempo o real o ficcional. Com efeito, a cidade liga os dois enredos ao debruçar-se sobre e dialogar com tais esferas, também ao tomar o partido da busca das personagens em conquistar uma melhor condição de existência.

Portanto, é possível imaginar a casa de Adam/Adão e as ruas que Felipa percorre, lado a lado, como o apontado no segundo capítulo deste trabalho. Quando o garoto dirige-se à casa de Leona, passa por uma multidão que está clamando para as personagens, “dono do Poder” e “senhora do Poder”, por melhores condições, tudo isso “[...] bem em frente ao Palácio das Esmeraldas” (JORGE, 2004, p. 163). Esse prédio, um lugar extratextual, se localiza na Praça Cívica da cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás. Foi fundado em 24 de outubro de

1933 ao mesmo tempo em que acontecia o nascimento da cidade, quando sua pedra fundamental foi lançada. O palácio recebe esse nome devido a sua cor verde-esmeralda, que faz menção ao verde da bandeira do Brasil. Localizadas ao redor do Palácio do Governo, ainda encontra-se no núcleo de Felipa, mais lugares extratextuais da cidade de Goiânia, como quando as personagens atravessam as Avenidas Tocantins e Araguaia. Tais avenidas, próprias da cidade de Goiânia, convergem para a Praça Cívica/Palácio das Esmeraldas, formando um eixo triplo juntamente com a Avenida Goiás.

Além desses lugares do mundo extratexto, nas duas narrativas encontram-se as autoridades governamentais, como se fossem pares correspondentes. No núcleo de Adam/Adão o “dono do Poder” e a “senhora do Poder”, que estão alheios aos problemas da população, no núcleo de Felipa aparece à figura do Senhor Governador e da Primeira Dama, fazendo publicidade para seu próprio benefício, entregando donativos e inventando promessas ao povo. Logo, a cidade personificada é o tecido que, perpassado pelo fio social, político, econômico, nos quais suas personagens se inserem, faz com que o núcleo de Adam/Adão e o de Felipa se liguem.

Não obstante, a justaposição não se encerra na composição da narrativa, pois está presente na estrutura concreta da obra. Quando se fala em configuração literária, deve-se pontuar que, conforme Rosenfeld<sup>45</sup> (1976):

Uma das funções fundamentais da literatura, é, portanto, uma renovação da linguagem, das próprias palavras e do seu contexto, para libertá-los dos seus clichês e das mistificações que carregam consigo através das décadas [...]. Cabe ao autor aplicar este mesmo trabalho à composição literária em geral – ao estilo, às metáforas, ao jogo imaginativo, à simbolização, enfim, à estrutura geral da obra. (ROSENFELD, 1976, p. 8)

Considerando-se essas palavras, se a composição intratextual, isto é, a linguagem, o estilo, os temas, bem como a adaptação dos aspectos extratextuais, sociais, culturais, ideológicos, podem ser aplicados ao contexto da obra e tratados de acordo com que o seu criador avalie necessário, também, a estrutura concreta pode se transcender. Assim, voltar-se para a obra *Pão cozido debaixo de brasa* conduz a reflexão sobre como a obra literária pode se metamorfosear. Ser (re) moldada e modificada, escapar dos paradigmas clássicos e eruditos ou com eles permanecer ou coexistir, apresentar e visitar diferentes moldes, conforme se observa na história da Literatura.

---

<sup>45</sup> Conceito retirado da obra *Estrutura e Problemas da Obra Literária* (1976), do crítico literário, filósofo e historiador alemão Anatol Rosenfeld (1912-1976).

Joseph Frank (1918-2013), em seu ensaio *A forma espacial na literatura moderna* (2003) (*Spatial form in modern literature*), propõe que na literatura hodierna, autores como Proust, Eliot, Pound, entre outros, poderiam preferir a sequência temporal por um ordenamento espacial. Tais perspectivas convergem para tendência de se utilizar mais o espaço na obra literária. Logo, escritores e estudiosos podem se voltar mais, respectivamente, para a construção e para o estudo do espaço na obra literária.

Ainda de acordo com Frank (2003), para serem compreendidas simultaneamente as palavras, e, por extensão, pode-se afirmar que para a compreensão do texto, não é necessário que ocorra sempre uma sucessão temporal, desde que estejam justapostos, pois, “seu significado não depende dessa relação temporal” (Ibid., p. 229). Assim como explica esse autor, apesar de seu caráter mosaico, o espaço é articulação que conecta todas as partes.

Na obra de Miguel Jorge (2004), os enredos vão se desenrolando ao mesmo tempo em que há a justaposição das duas histórias. Desse modo, é possível realizar-se a sua leitura sem prejuízos para a compreensão, pois apesar de os enredos aparecerem justapostos, o espaço provoca um efeito de simultaneidade. Assim, a literatura moderna pode privilegiar a forma espacial, formando a sequência pela justaposição e não pela linearidade. Seguindo a mesma lógica pela qual este trabalho entende estrutura de *Pão cozido debaixo de brasa*, Frank (2003, p. 233) explica que é possível realizar uma leitura ligando “os fragmentos continuamente e guardando as alusões na mente, [...] por referência reflexiva.” Portanto, a obra se projeta a partir da descontinuidade, em seguida nossos sentidos unem cada parte do jogo narrativo, como em um tabuleiro de quebra-cabeças, que, com a junção de suas peças, vai se ligando até formar a continuidade, a forma, o todo.

Sendo assim, a pluralidade dramática age a favor da pluralidade espacial, pois, é nesse cenário que as tramas são estruturadas, ao passo que as ações aparecem. Portanto, há a necessidade da criação de lugares próprios para que a narrativa seja concretizada, de modo que, enquanto as personagens atuam, os espaços são instaurados e as histórias realizam-se. Nessa ótica, conforme as sagas se desenrolam, as personagens deslocam-se, transitam. No espaço da obra, tudo isso acontece em ao mesmo tempo, no espaço urbano.

Sébastien Joachim assinala que as personagens de Miguel Jorge e suas vivências representam “um movimento “migratório”, nos sentido literal e figurado” (JOACHIM, 2004, p. 7). O espaço é essencial para a migração e para caracterizar esses seres moventes. O constante trilhar, que constitui a ação do ser, representa a necessidade que o homem tem de se deslocar concreta e imaginariamente, ao mesmo tempo em que evoca a questão das identidades em seu movimento constante de formação/transformação.

Tal tendência à valorização do espaço é possível, pois a literatura, que tem por objeto o ser humano e suas complexidades, é mutável e fluida. No decorrer da História, a literatura acompanha o movimento social, filosófico, político, cultural, ideológico, ressignificando-se de tempo em tempo e absorvendo as tendências reais, adaptando-nas para si. Borges Filho (2007) discute sobre os que caminhos a criação literária segue na contemporaneidade e explica que:

[...] as narrativas passam a se preocupar muito mais com as inquiuições psicológicas, com complexos, com atitudes inesperadas e paralelamente a tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços dessa personagem. (BORGES FILHO, 2007, p. 13)

Por ser, muitas vezes, reflexo das condições das personagens, o espaço se faz intrinsecamente relacionado a elas, portanto pode ser mais valorizado dentro da narrativa. A obra de Miguel Jorge (2004) reflete esse estilo, pois com suas duas narrativas, o lugar possui função fundamental, como tem sido discutido ao longo deste trabalho. Luis Alberto Brandão em seu texto, *Espaço literário e suas expansões* (2007), explica que o pensamento artístico e intelectual contemporâneo tende a preferir à simultaneidade a temporalidade sequencial. Segundo o autor:

[...] o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos contínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. (BRANDÃO, 2007, p. 10)

De fato, se a tendência crítica hodierna prefere articulações do espaço a partir de sua justaposição e interação, a Literatura pode acompanhar essa estética. Em consonância a isso, destaca-se o conceito de Michael Foucault (1926-1984), em seu texto *Outros espaços*, surgido a partir de uma conferência em *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967. Nesse trabalho, o autor expõe algumas concepções acerca do espaço que se fazem presentes na sociedade. De acordo com Foucault (2006, p. 411):

A época atual é talvez a época de preferência do espaço. Estamos na época do simultâneo. Estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. [...] não se trata com isso de negar o tempo; é uma certa maneira de se tratar o que se chama de tempo e o que se chama de história.

Essa postura frente aos espaços, que instauram sentidos e que vão além de sua concretude, privilegiando a simultaneidade, vem fazendo parte da História e do imaginário partilhado pelos indivíduos, refletindo, portanto, na arte literária. Assim, obra *corpus* deste trabalho, fruto da literatura contemporânea, traz um texto literário estruturado de maneira criativa, que nada tem de convencional, demonstrando que a obra literária pode tornar-se uma rede ainda mais complexa. A sua dupla estruturação imita a sociedade que a cada vez mais experimenta o lado a lado, o imediato e o simultâneo. Assim, como acontece na obra em questão, a realidade é que na cidade há, de fato, a coexistência entre inúmeras pessoas junta e concomitantemente, as quais convivem com umas, se relacionam com outras, mas a maioria nunca cruzará os mesmos caminhos ou frequentarão as mesmas casas. Entretanto, todos estão ali, justapostos, no mesmo espaço.

Tudo isso é possível, pois a cidade engloba vários outros espaços. Nesse lugar tudo acontece ao mesmo tempo, e sua representatividade provoca o efeito de totalidade. Enquanto, espaço urbano, as ruas, as casas, os quintais, entre outros, são como as peças de um mosaico, que ganham sentidos estando encaixadas, até que se torne uma. Fundamentando-se nos excertos citados, aqueles que descrevem lugares como, o Palácio das Esmeraldas, as Avenidas Tocantins e Araguaia, o hospital Santa Casa da Misericórdia, todos, espaços próprios de Goiânia, é possível afirmar que essa cidade está presente nos dois enredos, sendo, portanto, o elo universal da obra em questão.

Desse modo, Miguel Jorge privilegia diferentes moldes ao subverter a ordem linear da forma espacial do texto, preferindo a justaposição, priorizando, a instauração dos espaços. As duas histórias se entrelaçam, ligando enredo e personagens opostas através da cidade, o que caracteriza a obra jorgeana (2004) uma rede multiforme. Mas a complexidade de sua estrutura não se encerra nessa questão, outros aspectos estruturais são interessantes para a análise Topoanalítica, como se verá a seguir, a instauração espacial que se desdobra por toda a sua composição.

### **3.2 “Esboço para um diário”: O espaço sob a ótica das personagens**

Com sua dupla estruturação narrativa, o gênero de *Pão cozido debaixo de brasa* pode ser difícil de definir, já que Miguel Jorge perpassa e transcende aos princípios clássicos ao criar sua literatura. Dentre as estratégias de composição que se verifica nessa obra, chamam a atenção algumas capítulos encaixados. Todorov (1969) assinala sobre essa estética formal, de acordo com o estudioso, os encaixes acontecem quando é introduzida uma nova personagem

e/ou de uma nova história dentro da narrativa maior, isto é, da encaixante. Esse processo de ligações, formado pelas diegeses encaixadas e intercaladas na narrativa encaixante, simbolizam e se voltam para o ato de narrar (TODOROV, 1969, p. 123-127). Considerando-se essas palavras, pode-se salientar ainda o que Sébastien Joachim (2004) destaca sobre a composição da obra em análise, explicando que esta,

Dá as costas ao romance clássico, mesmo que lhe empreste muitas receitas nos desenhos dos lugares e dos personagens, no “suspense” da intriga, na arte *leit-motiv*<sup>46</sup>, no comentário e no meta comentário do discurso narrativo que representam os “esboços” de diário, os parênteses. (JOACHIM, 2004, p. 17)

Apesar de apresentar uma estrutura dupla, é certo que *Pão cozido debaixo de brasa* carrega características romanescas, pois o trabalho com a linguagem, com as personagens, os elementos estruturais e temáticos permite-nos identificá-las. Contudo, as discrepâncias quanto às obras convencionais, que possuem somente uma diegese, não se resumem à sua estruturação acerca das duas narrativas. Até mesmo, porque agrega também a sua estrutura, outros gêneros, como o diário, no qual seu autor relata as ações cotidianas e que possui algumas características formais como data, vocativo e despedida. A história de Adam/Adão, mais extensa do que a história de Felipa, além de iniciar e encerrar a obra, ainda possui outros capítulos em que narra suas memórias e expectativas, representando o seu mundo imaginativo e os pensamentos íntimos, sobretudo quanto ao habitar.

Nesses capítulos, chamados “Esboço para um diário”, a narrativa é instaurada em primeira pessoa. O narrador é o protagonista, então, de acordo com as perspectivas de Genette (1979), é homo e autodiegético, pois se encontra dentro da narrativa e instaura suas próprias perspectivas sobre suas experiências. Isso implica ainda na espacialização, pois dessa forma verifica-se o relato do próprio protagonista, com as impressões que tem sobre seus espaços.

Na verdade, aqui ou acolá, estão encaixados capítulos em que as personagens do núcleo de Adam/Adão narram e descrevem em primeira pessoa, isto é, elas mesmas lançam suas impressões sobre o espaço em que habitam e sobre o universo circundante. Além disso, a mudança de posição do foco narrativo faz com que nesses capítulos, a espacialização seja reflexa, pois, é instaurada pela própria personagem, de modo que suas reminiscências, desejos, falas e ações se misturam na estrutura narrativa.

---

<sup>46</sup> Leit-motiv: tema ou motivo principal.

Nesse contexto, também não escapa ao nosso olhar a forma com que acontece a utilização da metanarrativa<sup>47</sup>. Na prática textual e na literatura, metanarrativa é a presença de um discurso que se vira para si mesmo, ou mesmo um texto dentro de outro. Nos “Esboço para um diário”, o processo narrativo vira-se para si mesmo, remonta à questões próprias da estrutura do texto literário e permite a reflexão sobre o processo narrativo e à sua construção.

Essa afirmação é possível, pois, mais do que as duas diegeses que se entrelaçam, ainda existem esses outros capítulos, com narrativas paralelas e com um narrador diferente do restante das histórias, como se lê em Jorge (2004, p. 53): “Sabe, Viola, Ziza, Yussef, Happy, o gato amarelo, poderiam escrever esse esboço de diário. Mas sou eu a escrevê-lo como se fosse um livro novo nas minhas mãos e que teima em me cansar”. Nessa passagem, Adam/Adão reflete sobre o processo de escrita. Está explícito que ele é quem escreve o diário “como se fosse um livro novo”, assim, ao mesmo tempo que se refere à sua história e ao processo de construção da obra, faz menção aos “esboços” dos diários que estão sendo costurados ao tecido narrativo. Além disso, mais do que apontar sobre a escrita dos capítulos, remonta ao processo de escrita da obra literária.

Adam/Adão desvela o seu plano íntimo nesses capítulos, enquanto nos outros o narrador mergulha nas contradições sociais. Essa simultaneidade acontece por meio da manipulação da técnica narrativa. Nesse ínterim, a narração escapa ao mundo externo e se volta para o interior da personagem, que revela suas próprias ânsias, emoções, impressões, dúvidas. Nota-se desse modo, que essa obra mescla a realidade e a fantasia, cruzando vários planos narrativos, interrompendo, até mesmo, as convenções diegéticas, entrelaçando a voz do narrador e a das personagens.

Como foi exposto no primeiro capítulo desta dissertação, apesar de Ziza cuidar de sua casa, caracterizando-a como um lar agradável, iluminado, limpo e confortável, a partir do momento em que o padrasto chega, a atmosfera pacífica se transforma. A casa passa ser o cenário de brigas, agressões e provocações para Adam/Adão. Essa relação entre Adam/Adão e o espaço em que vive fica mais evidente no “Esboço para um diário”, como na próxima citação:

Sabe Viola, fosse apenas eu e Ziza, com o pão, o leite, a carne sobre a mesa.  
A cama. Fosse apenas, todos os dias, dormir e acordar com o corpo e o espírito arrumados, com a sensação de um novo sonho, sem pesadelos.  
Fosse apenas o nosso mundo a rodar como a máquina de costura de Ziza, as

---

<sup>47</sup> Emprega-se aqui, a metanarrativa no sentido literário, sendo discurso narrativo que faz uma reflexão sobre o processo narrativo ou a construção da narração.

agulhas que enchem de linhas seus desenhos de pássaros, de flores, abelhas, borboletas, rosas. As meadas e suas inúmeras cores. Fosse apenas a organização da casa, sem disfarces.

A ternura de Ziza, sua graça, cheia de ave-marias, que sustenta a mesa, o teto, as paredes. O rumo igual de todos os dias. Mas existe Yussef, as suas malas remexidas no quarto, as suas meias, seus sapatos (JORGE, 2004, p.52).

Adam/Adão dialoga com a personagem chamada “Viola”, criado pelo garoto para compor somente o espaço textual desse diário. “Viola” é o narratário, pois assume a instância para quem o garoto dirige seu discurso narrativo. O protagonista descreve seu cotidiano e ao mesmo tempo a relação sentimental com sua casa. Explica que este poderia ser um espaço feliz, porém, Yussef interfere no ambiente, na caracterização espacial, inclusive, a nova disposição dos móveis afeta a vida do garoto. Adam/Adão se mostra inconformado com a presença de outro homem, considera que esse morador invade, literalmente, a sua casa. Adam/Adão exprime seus anseios e toda a sua subjetividade ao conversar com a personagem do diário sobre suas experiências. Na passagem acima, o garoto confia ao Viola que se sente enciumado, não se dá bem com o padrasto, não se adapta/aceita que Yussef habite em sua casa, e, salienta que com esse homem a casa deixa de ser o espaço feliz, organizado, limpo. Com isso, as características da casa se tornam negativas, desorganizadas e o convívio entre os dois nessa morada se torna a cada vez mais intolerável. *A topofilia torna-se topofobia.*

Há no excerto acima, alguns objetos que se destacam dentre cenário da casa. Para a fundamentação da Topoanálise, por muitas vezes, não estão ali por serem meras peças de ornamentos. A mobília e a decoração podem ser caracterizadores das condições sociais e psicológicas das personagens. Adam/Adão percebe que Ziza confecciona figuras como borboletas, flores, abelhas, pássaros. O capricho com o lar perpassa o cuidado minucioso com a limpeza, e abarca também a condição da mulher com a sua preocupação com a organização global de sua casa. Os enfeites que configuram o lugar são construídos por ela mesma em um processo artesanal e caracterizam a relação topofílica desta personagem com o seu lar.

O espaço elaborado positivamente e sua relação sentimental com a mãe também positiva, instiga em Adam/Adão a necessidade de dominar sua habitação, entretanto a presença de outro homem não deixa restar nenhuma possibilidade disso acontecer. A passagem abaixo figura essa perspectiva.

Sabe, Viola, o que eu queria dizer é que, talvez, a chegada de Yussef me torne ausente, mais ainda, como se fosse um novilho derrubado com ferrão e que se arrasta entre galhos, paus, árvores quebradas.

Sabe, Viola, agora tudo escurece e eu teimo em não acender a luz. (JORGE, 2004, p. 53)

Nessa transcrição, Adam/Adão afirma que o motivo que faz sua vida negativa, em sua casa, é a presença de Yussef. O garoto afirma se sentir como um animal ferido e abandonado em um lugar hostil e está realmente insultado, ao final, aponta que os fatos tendem a piorar com a presença do padrasto. Não reconhece mais esse espaço como seu lar. Percebe-se que apesar de a habitação de Adam/Adão ser constituída de características positivas, as vivências e o estado psicológico do garoto não condizem em nada com as características espaciais. Segundo o narrador, o cenário está escurecendo e não há possibilidade mais de se acender a luz, essa é uma forma metafórica de dizer que não há mais solução para sua convivência na casa em que vive, na verdade, a raiva e a angústia se fazem presentes em seu cotidiano.

Assim, de acordo com Borges Filho (2007, p. 41), esse espaço pode ser tido como heterólogo, pois “estabelece contraste com o íntimo da personagem”. Na história de Adam/Adão, não é exatamente a sua casa que influencia em sua condição psicológica. O desconforto em viver em sua casa se dá por conta da presença do padrasto, que o reprime e faz que com que ele sinta que ali não há mais espaço para si, como ilustra a próxima citação: “A história de Yussef vinha chegando de mansinho, entrava pela porta da sala, ocupava as paredes, como se sua figura se multiplicasse e tomasse conta de todos os quartos, das escadas, da casa” (JORGE, 2004, p. 60). Observe-se que, apesar de o problema do garoto não ser com a casa em si, a permanência do padrasto acaba por interferir na harmonia do lugar. Tanto que, na visão do protagonista a figura do padrasto se mescla com os espaços de toda a casa. Na perspectiva de Adam/Adão, o ambiente está tão negativo quanto o padrasto.

Simbolicamente a função da habitação não tem sentido sozinha, é preciso existir uma ligação entre ela e o ser, essa relação é o que faz com que exista a *topofilia* ou, como na casa de Adam/Adão, *topofobia*. Na próxima citação, o garoto reforça a importância do ambiente e mostra que o seu bem-estar depende de uma localização específica dentro de sua casa:

Sabe, Viola, removeram a minha cama para o outro quarto. Levaram com ela pedaços da minha vida, da minha carne, limpando para sempre as marcas que me unia a Ziza. A grande cama de casal chegou, feito um animal sem rosto, para ocupar o espaço que era meu. Yussef toma, aos poucos, sem que nada faça para impedir, tudo de mim. Pode-se ver o chapéu redondo dependurado no cabide. As caças, camisas, cuecas, até o cinto de couro, no guarda-roupa, misturados com as roupas de Ziza. Isso me mete medo. E tenho receio até das palavras que não pronuncio, e chuto, com violência, as pedras do caminho. (JORGE, 2004, p. 75)

Adam/Adão relata que com a chegada do padrasto, perde o quarto que dividia com sua mãe Ziza. Sua cama é retirada e substituída por outra de casal, o garoto salienta que tudo foi modificado e que o padrasto chegara para tomar “o espaço que era dele”. A casa e, nesse caso, o quarto, remete à questão da dominação territorial. Sentimentos como a raiva, o ciúme e o medo estão presentes nesse processo de transição, no qual um (Adam/Adão) tem que abrir mão do espaço para que o outro (Yussef) tome posse. O garoto testemunha suas coisas sendo retiradas do aposento da mãe, onde sempre dormiu, para que o padrasto aproprie-se de lá. Adam/Adão destaca que os pertences de Yussef vão sendo colocados por todo o cenário, como se o homem estivesse demarcando o lugar com seus objetos.

Contudo, o que torna isso um embate é que a mudança não é consensual, ao contrário, é coerciva. Adam/Adão não concorda com a troca, mas é obrigado a sair, pois Yussef, como marido de sua mãe, passa a ter direito de instalar-se junto a ela. Sob esse ângulo, regida por relações de poder familiares, a casa torna-se um território. Percebe-se, que o conflito ocorre, a favor da dominação e apropriação espacial, como tudo relacionado a esse núcleo. E tendo em vista, o que tem sido apresentado no decorrer deste trabalho, esta é uma questão intrínseca da condição existencial do protagonista.

Não obstante, paralela à opressão que sofre em sua casa, Adam/Adão confessa sobre o modo se dá a relação com Leona e sobre investidas dessa mulher, como se lê a seguir: “(Sabe, Viola, Leona é quem decide o que mais nos convém. A voz suave de comando, indiferente. Se você quiser, disse-me ela, poderemos viver no éden [...])” (JORGE, 2004, p. 181). O garoto confia o controle que Leona tem sobre ele, e que é convidado para viver na casa dela. Conseqüentemente, nota-se que, esse espaço, o qual é denominado metaforicamente como o Éden, tem papel primordial para a relação do casal.

É importante salientar o uso de parênteses na transcrição anterior, retirada do início do diário. Salvo em algumas horas, o foco narrativo passa de terceira para primeira pessoa e a utilização de parênteses marca a intromissão do narrador. Essas são características peculiares da estrutura dos diários, aparecendo no início de todos e no fim da maioria deles. Do mesmo modo significativo, é a introdução dos períodos, porque, para fazê-lo em muitos momentos o narrador utiliza-se da palavra “sabe”. Adam/Adão utiliza esse termo a fim de anunciar, preparando seu interlocutor e também o leitor, e demonstrando que um diálogo será estabelecido. Além de formar a rima e a musicalidade nesses capítulos, essa palavra e a sua posição no texto, é comum à linguagem oral, muitas vezes informal, ocorre em diálogos e narração, histórias e fatos.

Constata-se a partir de tal repetição no princípio das frases, a figura de linguagem anáfora e até mesmo a ladainha, esta recorrente em preces religiosas ou em cantos de roda de capoeira. As duas figuras são muito comuns na poesia. Em suma, o termo “sabe” marca o ritmo da narração e anuncia que nesse texto está alojada a esfera íntima e pessoal do narrador. Em seguida, Adam/Adão faz suas confissões para o interlocutor “Viola”, que, por sua vez, exerce a função sintática de vocativo. O vocativo<sup>48</sup> ocorre, geralmente, separado por vírgulas, em frases imperativas, exclamativas ou interrogativas e permite a identificação do interlocutor, nesse caso a personagem do diário, uma vez que, Adam/Adão chama, indica e nomeia “Viola”. Cabe aqui essa ressalva, pois, o vocativo é característico do diário, o gênero textual sobre o qual versa este tópico.

Não obstante, em sua casa ou na casa de Leona, Adam/Adão sempre busca um lugar que seja seu. A personagem está acompanhando o pensamento humano visa ter seu espaço concreto, mas também imagina outros, fictícios ou reais, e comumente anseia pela transposição para esses outros lugares. De acordo com Foucault (2006), existem dois tipos desses locais: as utopias e as heterotopias. As utopias, segundo o autor, são fundamentalmente irreais, só existem na imaginação, enquanto as heterotopias, mesmo que sejam fruto da imaginação, existem, possuem uma região concreta na realidade. Como é o caso do jardim, lugar de desejo da personagem Adão. Esse lugar, para Foucault, é um exemplo de heterotopia mais antigo, pois está presente no imaginário humano desde os primórdios da humanidade. Segundo o autor,

O jardim é onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, [...] o jardim é a menor parcela do mundo e também a totalidade do mundo. O jardim é desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante [...]. (FOUCAULT, 2006, p. 418)

Para Adam/Adão o lugar ideal para a realização de sua felicidade é o jardim de Leona. Narrador e personagens caracterizam-no como o lugar da felicidade plena, mas depois, o transforma, concreta e simbolicamente. Sendo assim, é possível discordar em parte do pensamento de Foucault (2006), já que na obra em foco, esse espaço feliz, apesar de existir e estar localizado geograficamente, não se realiza de modo completo. Isso nos mostra que,

---

<sup>48</sup> De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2009), o termo vocativo possui duas definições: Na primeira “Diz-se de ou forma linguística usada para chamamento ou interpelação ao interlocutor no discurso direto, expressando-se por meio do apelativo, ou, em certas línguas, da flexão casual.” Na segunda essa é a palavra “que chama, que serve para chamar”.

assim como a vida é feita de ciclos positivos e negativos, também, os espaços por onde se vive ou transita, podem ser ora topofílicos ora topofóbicos.

O teor da relação sentimental entre a personagem e o lugar pode, por muitas vezes, não ser uma condição fixa. Os ambientes se transformam, assim como a relação experiencial do ser com o lugar também se modifica. Os “esboços” para um diário são os cenários nos quais o narrador/personagem confessa suas verdades mais ocultas. Assim se forma o jogo narrativo de *Pão cozido debaixo de brasa*, com sua escrita experimental Miguel Jorge alinhava o tecido narrativo, manifestando sua capacidade criadora na atividade literária de narrar.

### 3. 2.1 A construção dos espaços sob as perspectiva de Leona

Ainda no que se refere à questão estrutural, no núcleo de Adam/Adão, existe outro capítulo muito parecido com o “Esboço para um diário”. Intitulado “Confissões de Leona”, nesse capítulo, é esta personagem quem lança o olhar sobre o seu meio, o narrador homodiegético aparece, pois, é Leona quem narra e comenta sobre a instauração de sua casa, conforme a seguinte passagem:

Não, não fui eu quem inventou o paraíso. Foi, quem sabe, aquele Anjo que traçou caminhos, escreveu em seu livro que foi de uma mulher que Adão se fez, expondo-os aos meus olhos e aos meus desejos no momento de sua concepção. (JORGE, 2004, p. 149)

A personagem instaura a espacialização utilizando o recurso da metáfora, tratando o ambiente externo de sua casa como paraíso, uma vez que faz alusão ao o Éden. Nesse mesmo momento, conta a vida do protagonista, e, explica que, o Anjo Novo foi quem traçou toda a história, inclusive delineou o jardim em sua casa. Em seu discurso, Leona usa a intertextualidade, subvertendo a história da criação do homem, pois para ela, este, foi criado a partir da mulher, e não o contrário como se realiza na história bíblica. Desse modo, a obra de Miguel Jorge (2004), atua a favor da quebra de paradigmas e da fuga da alienação quanto à posição difundida desde os primórdios, em que, para muitos, a mulher é e deve ser submissa, inferior ao homem.

Na passagem transcrita, a palavra “caminhos”, se refere metaforicamente à sina do garoto, que, de acordo com a “mulher”, já estava traçada desde o seu nascimento. Além disso,

em suas confissões, Leona esclarece sobre seus encontros secretos com o garoto, ressaltando o a atmosfera que se forma nesse lugar:

E, naquele momento, me esquecia de tudo: das horas, da tarde que nos espiava a rolar pela relva. Da noite, que chegando, chegava com uma voz baixa, para se aconchegar à nossa nudez. Quando as nuvens se fecham sobre nós, deixei que ele se fosse, tão livre como quem anda pelos campos. Talvez não o reconhecesse agora, dentro da calça jeans, o boné vermelho tombado sobre a testa, atravessando as ruas da cidade, em meio a tantas pessoas preocupadas e iguais. (JORGE, 2004, p. 151)

Inicialmente, Leona descreve o quadro no qual o casal se encontra, isto é, à tarde e ao anoitecer, e, também desenha a relva no jardim. Destaca-se aí a recorrência do cronotopo. Essa conexão espaço-tempo apregoa ao ambiente mais vivacidade e, o clima psicológico torna-se mais profundo, isso porque, em todo o excerto o espaço é enriquecido por características temporais, o que não espanta, pois, dessa forma “o próprio espaço intensifica-se penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 1998, p. 211)<sup>49</sup>.

Em seguida, Leona discute sobre o percurso do garoto de volta para sua casa, ressaltando que Adam/Adão usa um boné vermelho. Essa cor, além de tingir grande parte do tecido narrativo, pode simbolizar o romance com a professora, mas o vermelho também é a cor do sangue, portanto pode também ser um anúncio de que Offir será assassinado, como aparece no primeiro capítulo deste trabalho. No último segmento, a cidade aparece sob a ótica de Leona, que descreve o caminhar do amante pelas ruas, misturado em meio a uma multidão idêntica, diferindo-se dos outros apenas pelo seu boné.

Nota-se o mal-estar da sociedade contemporânea, pois as pessoas, mergulhadas em seus conflitos, são e estão angustiadas, um contingente alienado. A obra, desse modo, reflete a sociedade, que desde a industrialização até a contemporaneidade, vive e ao mesmo tempo promove o estilo de vida consumista, fechando-se nos próprios interesses. Paradoxalmente, ao demonstrar a preocupação das personagens, o excerto remete ao cansaço frente às relações de dominação, representa a necessidade que o ser humano tem de romper com essa condição. De libertar-se do capitalismo opressor, que impõe basicamente que as pessoas passem a vida ocupando-se com questões financeiras, enquanto, ainda precisam lidar com toda opressão íntima. Nesse sentido, ao apontar a identidade como um sistema de representações, Hall

---

<sup>49</sup> Trata-se do conceito de “cronotopo” de autoria do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Tal conceito encontra-se dentro da obra *Questões de Literatura e Estética* (1998), no texto “Formas de tempo e cronotopo no romance”, no qual o autor lançou sua teoria para explicar a estruturação do tempo e do espaço no gênero literário do romance e nos gêneros pré-românticos.

(2009) problematiza a reflexão sobre a identidade cultural pós-moderna, na qual nada é suficiente, nem o humano, nem o material:

A unidade, a homogeneidade interna que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (HALL, 2009, p. 110).

Leona, casada com a personagem capitalista, costura os retalhos da cidade e veste seus habitantes de sofrimento e ansiedade. Ela, por sua vez, não está satisfeita com o que tem, quer escapar da convivência com o marido, assim como, o sujeito contemporâneo apontado por Hall (2009), que quer possuir aquilo lhe “falta”. Sintetizando esse pensamento, ao finalizar suas confissões, Leona esclarece sua relação com Offir e as implicações deste com espaço:

Não tardará muito e Offir, meu marido, desejará ver-me. Haverá de forçar a sua entrada no paraíso, sem que nada disso estivesse escrito. Seria bom se ele acabasse adormecendo sobre as notas, já desbotadas em suas mãos de bancário, deixarei apenas, por enquanto, que ele olhe para a sua máquina de registrar dinheiro, para os seus investimentos no mundo dos negócios, com falsas gentilezas. Quem sabe, um dia, Offir, feito um agente especial, entrará no jardim e descobrirá os caminhos por onde a minha história e a de Adão foram plantadas. (JORGE, 2004, p. 150/151)

Leona demonstra não querer Offir no “paraíso”, diz ainda que ele estaria forçando sua entrada nesse lugar. Também confessa temer que o marido descobrisse seu caso com Adam/Adão. Com o vocábulo “adormecer”, ao invés de “morrer” sobre as notas, aparece a figura de linguagem “eufemismo”, o termo mais agradável suaviza a possível morte de Offir. Também há a prolepse espacial nessa passagem, uma vez que dá indicações sobre o desfecho da história, remetendo ao desejo de que o marido seja morto, ao dizer que o mesmo deveria adormecer sobre as notas, e, complementando isso, ele que permanecerá “apenas por enquanto” no lugar. Leona quer a casa para si, não há lugar para Offir no seu jardim do paraíso. De tal forma, a importância e o valor sentimental do habitar é tão vital para o desencadeamento da narrativa que impulsiona os atos das personagens.

Cumprir acrescentar que nesse contexto, ocorre a aproximação de valores opostos, como, sentimento e matéria, morte e vida, bem e mal, amor e ódio, compreendendo o jogo de seduzir e o ser seduzido. Como o exposto nos “Esboço para um diário” e, igualmente, nas “Confissões de Leona”, as personagens revelam sua identidade e a ótica pela qual se relacionam com o espaço, registrando sua posição ética, ideológica e identitária em torno do

ser e do estar. Enfim, é possível ressaltar que o fio-condutor da trama entre Adão e Leona é a relação de poder, de dominação e de apropriação, que tem como objeto a busca pela felicidade imbuída de conotação espacial.

### 3.3 A linguagem e o espaço

Perpassada a estrutura, este tópico pretende apontar a escolha do léxico, a formação dos períodos, que, mais do que contextualizar as ações da narrativa, podem revelar, em maior ou menor grau, a espacialidade do texto. Borges Filho (2007) considera que a linguagem também é importante para a construção dos lugares no texto literário. Ainda afirma, que, nesse sentido, “interessa-nos analisar o espaço discursivo do narrador e/ou personagem, determinado quando o momento do discurso possibilita identificar a sua localização, através da noção do eu-aqui” (BORGES FILHO, 2004, p. 122). Tal afirmação consiste na ideia de que, o discurso instaura as pistas sobre os espaços e os seus traços, bem como sua posição, também as coisas, os objetos. Saliente-se que, é sabido que toda a diegese e todos os elementos que a compõem são arquitetados com/pela linguagem.

O narrador constrói o universo das personagens, modelando e combinando a ação e a representação. Formula a seu modo espacialização, visto que pode utilizar-se de “[...] uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens” (LINS, 1976, p. 80). Um desses métodos é, então, o trabalho com os vocábulos, com isso o narrador pode localizar e possibilitar que a personagem habite ou transite, enfim, relacione-se com o meio circundante. Assim, dependendo do romance o espaço pode ou não se destacar mais do que os outros componentes da narrativa.

Na obra de Miguel Jorge (2004), a união entre espaço e palavra é bastante recorrente. Para Genette (1972), eis a importância dessa relação dialética, pois:

[...] há sempre espaço na linguagem, mesmo que fosse somente esse intervalo variável, frequentemente imperceptível, mas sempre ativo, entre a letra e o espírito [...] Nossa linguagem é toda tecida de espaço. (GENETTE, 1972, p. 103)

O texto literário e seus espaços são, antes de qualquer coisa, instaurados por vocábulos. Na obra em questão, o *locus*, muitas vezes, tem seus sentidos ampliados, por exemplo, por meio do recurso da metáfora, entre outros, que este tópico apresentará no

momento oportuno. De acordo com a teoria da Topoanálise (2007), deve-se analisar a recorrência das figuras de retórica com sentido espacial. Com isso, Borges Filho assinala que compreender o sentido do lugar por meio dos signos, pode auxiliar na apreensão da essência da narrativa, e ainda, caracterizar as personagens, nos âmbitos de sua memória e identidade. Exemplo disso se lê a seguir, quando as personagens do núcleo de Felipa estão na demolição da antiga Santa Casa da Misericórdia, procurando pela *luz azul*:

— **Ali, aqui, por aí, no meio** dessa mistura de tijolos, pedras e poeira e pedaços de madeira. É preciso encontrá-la. [...] Pisem com respeito nesse lugar, pois algo de muito importante foi deixado aqui.

— É a Santa Casa, Felipa?

— É.

— E quem a destruiu?

— Ora João Bertolino, se não foi o Senhor Governador! (JORGE, 2004, p. 132)

Nesse excerto, encontram-se as personagens ao lançar o olhar para onde esperam que esteja o artifício que procuram. Os advérbios de localização “Ali, aqui, por aí”, carregam sentido espacial contrastivo, demonstram o não saber, a dúvida, e, não obstante, a procura. As personagens terão que achar a *luz azul* “no meio” dos entulhos. Essa expressão juntamente com as características do espaço, demonstra a busca de algo que está em um lugar incerto. Além disso, esse é um cenário sujo, desorganizado, cheio de tijolos, poeira e pedras, logo a caracterização espacial mais uma vez localiza as personagens em seu contexto opressor. Outra função das palavras inscritas nesse excerto é a de contextualizar a narrativa, fazendo a intersecção com os fatos históricos que a obra remonta. Distingue-se a ênfase explícita nos espaços, através da expressão “nesse lugar” e do nome “Santa Casa”. Assim, a representatividade transcende a localização concreta e extrapola os limites do texto, indicando um prédio que existiu realmente, e que fora destruído.

Muito se questionou e se questiona até hoje sobre os culpados pelo desastre. Essa passagem, na verdade, é uma crítica sobre os motivos que impulsionaram a tragédia, a obra indica que a negligência e o descaso por parte das autoridades governamentais, foi um dos fatores que permitiram a instauração do acidente. A “Santa Casa” revela o jogo entre os poderosos e os oprimidos, pois, assim como o hospital, o ser humano também foi abandonado, tiraram-lhes a casa de saúde, deixaram-na com os portões abertos e alojando algo de perigo inimaginável, exposto, à disposição de quem quisesse se apropriar. Sob essa perspectiva, pode-se concluir que, na história de Felipa, a elaboração da linguagem propicia a

relação entre espaço e personagem, contribuindo também para “a organização da memória oficial e evitar a repetição de eventos semelhantes” (ZINANI, 2010, p. 97).

Além do exposto acima, há a perspectiva de Borges Filho (2007) que explica que, para uma análise topoanalítica, é necessário atentarmos não somente para o espaço em si, mas também para,

[...] as possibilidades morfossintáticas dos afixos, das preposições, dos verbos, dos advérbios, dos pronomes, os substantivos e dos adjetivos com sentidos espacial. [...] o estudos das figuras de retórica com sentido espacial [...]. (BORGES FILHO, 2007, p. 120).

À vista disso, entende-se que estrutura e a instauração do discurso de *Pão cozido debaixo de brasa* formam uma obra em que, “[...] o ir e vir dos sintagmas, das orações. Tudo significa: som, sopro, pontuação; comprimento/ brevidade, similaridade/oposições, rapidez/lentidão [...]” (JOACHIM, 2004, p. 7). Isso porque é com a linguagem que se faz referência ao lugar, à localização, ao deslocamento, se expressa os sentimentos sobre quando e aonde se vai ou onde se está. O léxico e as figuras de retórica simbolizando os espaços são recorrentes no universo dessa obra. Sabe-se que o discurso se refere à trama e tudo que envolve o mundo das personagens, mas destaca-se o tratamento particular que o narrador dá à composição espacial.

Nessa perspectiva, Joachim (2004) assinala que o vocabulário com conotação espacial forma os efeitos de sentido e explica o contexto das personagens que vivem em uma constante transitoriedade, para tanto o estudioso destaca o contraste entre termos “[...] Noite/dia, Céu/Terra, Lua/Sol, Cidade/Subúrbio, Língua daqui/ Língua de lá [...]” (JOACHIM, 2004, p. 7). A essa proposição se estabelece a analogia ao plano espacial, já que se utiliza de uma terminologia que remete às nuances da ambientação e a alguns dos lugares e característicos dessa obra.

Como se nota, a impressão de deslocamento é constante. Isto se realiza por meio da linguagem composta pelos verbos, substantivos e advérbios de localização que aparecem no decorrer da obra. Mas, sobretudo, a dupla estrutura ao lado a linguagem, que provoca a sensação de aqui, acolá, ocasiona a sensação ora de aproximação ora de distanciamento: evidencia-se o posicionamento aqui (eu) e lá (outrem). As personagens sempre se movimentam de dentro para fora, de aqui para lá e vice-versa:

As palavras trocadas rápidas, no pesado **caminhar**. A **travessia** das avenidas: como um rio, como uma chuva que os levava na enxurrada, como a fome, viva dentro deles. Um fogo queimando, demorado. Quantos não

estavam ali, debaixo das águas, das pontes, da neblina, do sol. A Santidade ou Satanás em volta deles. Assim: Felipa e João Bertolino **avançavam sempre**. (JORGE, 2004, p. 92)

A rua é propícia para as personagens andantes, portanto, é pertinente o grupo lexical escolhido para compor a passagem, os substantivos “caminhar” e “travessia”, e o verbo “avançavam” complementados pelo advérbio de tempo “sempre” indicam o constante deslocamento e movimentação.

A forma com que acontece a analogia entre os transeuntes e as ruas é caracterizada pelo do adjetivo “pesado”. Explica-se assim, a relação sentimental que envolve o caminhar das personagens, quando o narrador enfatiza o jogo com os sentidos, à medida que realiza a poetização, apontando que há um “fogo queimando” insistentemente. Na verdade, estas são metáforas que representam as mazelas que sofre quem trabalha naquelas condições. Isto é, a árdua caminhada e a vivência de quem precisa trabalhar na rua com fome e sede, passar pelas intempéries do tempo, na chuva, sol, frio ou calor, e mesmo assim seguir caminhando. Complementando tudo isso, os caminhos indicam também a instabilidade vivencial permeada pelas crenças das personagens. Note-se a presença da figura antítese, pois não sabem se forças do bem, “a Santidade”, ou do mal, “Satanás”, estão por ali, o que sabem é que o desprezo e a opressão fazem parte de seu contexto.

Não obsta apreciar a elaboração das palavras que indicam a localização geográfica, no sentido concreto e/ou figurado. Na verdade o trabalho artístico com a linguagem na obra literária pode se transcender, quando o escritor faz uso de recursos romanescos para obter efeito, porém, acrescenta-lhes elementos poéticos. Em, *A Criação Literária: Prosa II*, Massaud Moisés (1998) aponta que desde a Antiguidade clássica ocorre “[...] a tendência da prosa para tornar-se cada vez mais fictícia e mais poética.” Concordando com essa aceção, é possível afirmar que, não somente, a criatividade na escolha do léxico compõe a formação dos espaços na obra de Miguel Jorge (2004). Como assinalado nos capítulos anteriores, há passagens em que a instauração dos lugares carrega sonoridade, rima, musicalidade (por meio da aliteração, da assonância e até mesmo da anáfora), também se verifica a recorrência das figuras de retórica (o eufemismo, a metáfora e a comparação, oximoro, enumeração, sinestesia). Com esses recursos, nota-se que, espaços da obra analisada são construídos com a linguagem elaborada, a relação ser-estar-transitar ganha musicalidade e subjetividade e o texto narrativo apresenta a sensibilidade poética.

Prosa e Poesia são tidos como dois gêneros diferentes, entre si: resumidamente, enquanto a primeira, é uma narrativa objetiva, concreta e retrata a realidade de forma objetiva,

clara, direta e simples, a segunda é abstrata, utiliza diversas figuras de linguagem, além de ritmo, métrica, rimas, etc. Em sua acepção conceitual, podem ser gêneros discrepantes, porém, como se sabe, os seus limites são delicados, e, portanto, características de um, podem aflorar no outro. Moisés (1998, p. 71) afirma que “[...] não há gêneros puros ou fôrmas puras: cada gênero pode incluir componentes de outro gênero, de uma de suas espécies ou de fôrmas”. Nota-se que, na obra de Miguel Jorge, o narrador constrói e reconstrói a espacialidade, adiciona lirismo e subjetividade aos elementos narrativos, emprega de figuras de linguagem com conotação espacial, e, como o apontado nos capítulos anteriores, utiliza elementos míticos. Com essa perspectiva, pode-se identificar a ressonância da poesia em *Pão cozido debaixo de brasa*. Além disso, esta obra retrata a interrelação entre personagem e espaço, aplicando a esse processo as angústias e sentimentos que fazem parte da condição humana tais como: medo, anseios, raiva, morte, paixão, solidão. Moisés (1998, p.80) explica que “[...] a prosa passou a ser encarada como capaz de expressar arte, no mesmo nível da poesia”. O texto em prosa pode, então, carregar vestígios da poesia, e participar ao mesmo tempo dos dois gêneros.

Depreende-se dessa análise, que ocorre mais do que a mescla de gêneros, como na teoria da prosa poética, de Massaud Moisés (1998), pois devido à estética de seu discurso, *Pão cozido debaixo de brasa* pode ser considerado uma narrativa poética. O escritor e professor francês Jean-Yves Tadié, em *Le Récit Poétique* (1978), trata de definições e das características dessa estética híbrida, chamando-a de narrativa poética (*récit poétique*) e enfatiza que:

C'est bien d'abord au traitement du langage qu'on reconnaît qu'un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l'espace, ou de la structure ne sont une condition suffisante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu'à procurer l'impression qu'ouvrir ces récits c'est lire de longs poèmes en prose. (TADIÉ, 1978, p. 179)<sup>50</sup>.

Como se lê, para conter poesia, a narrativa deve partir da manipulação lírica da linguagem, de modo que uma série de recursos, tais como “a densidade, a musicalidade e as imagens” devem estar imbricados na estrutura da diegese, sendo assim, se assemelhar ao

---

<sup>50</sup> “É através do tratamento da linguagem que se reconhece uma narrativa como poética. Para tanto, nem a concepção das personagens, ou do tempo e do espaço, são condições suficientes: a densidade, a musicalidade e as imagens, ao contrário, não podem faltar, e podem provocar a impressão de que folhear tais narrativas é ler longos poemas em prosa. (TADIÉ, 1978, p.179, tradução nossa)

poema. O emprego recorrente de figuras de retórica e a utilização do mito são características da narrativa poética. Conceituando essa questão, Tadié ainda assinala que:

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. (TADIÉ, 1978, p. 7-8)<sup>51</sup>.

A narrativa poética é um texto elaborado que, partindo de uma condição híbrida, não se define nem à prosa e nem à poesia, à medida que as duas esferas se mesclam. Tendo em vista essa perspectiva, na obra de Miguel Jorge (2004), o trabalho com a linguagem, as temáticas, concomitante à força dos sentidos dos espaços, compõem a narrativa poética. Representa-se a busca do ser humano por seus ideais, que nem sempre se realizam por caminhos mais fáceis, como na citação a seguir: “Com esforço, atravessariam vilas, vielas, valas, ruas” (JORGE, 2004, p. 67). Aqui, há uma espacialização dissimulada, pois “os atos das personagens nos fazem surgir o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 65). Em outras palavras, o narrador apresenta a caminhada ao mesmo tempo em que surgem os cenários. A sonoridade e a musicalidade aparecem, para tanto, emprega o recurso da aliteração, que consiste na repetição de fonemas que produzem sons semelhantes, nesse caso as sílabas finais em destaque. Note-se que é longo o percurso e para executá-lo as personagens dispõem de esforço, como explica o narrador, mas eles, persistentes, continuam caminhando.

Outro itinerário poético importante a ser analisado na obra de Miguel Jorge (2004) é o de Nec-Nec, referimo-nos a ele nesse tópico por conta da linguagem utilizada em sua instauração espacial. Nec-Nec é uma personagem notável, que migrou de Canudos para a história de Felipa, porém, de difícil definição. De acordo com o narrador esse ser é “[...] meio homem, meio tatu, meio bicho-do-mato, caminhando enviesado pelas noites. Nada se sabia dele. Era um nada. Uma criança sobrada das escaramuças de Canudos” (JORGE, 2004, p. 72). Meio humano, meio animal, esse ser extratemporal se encaixa na narrativa, pois, um dos fios que compõe *Pão cozido debaixo de brasa* são os elementos fantásticos. O insólito está na tessitura textual dessa obra, na configuração das personagens e de seus espaços. Isso significa que, por meio da gradação das palavras, resgata-se o passado histórico, a personagem atravessa os tempos, traz consigo sua vida, que, assim como sua viagem, apresenta-se insólita.

---

<sup>51</sup> “A narrativa poética em prosa é a forma narrativa que toma de empréstimo ao poema os meios de ação e os efeitos, se bem que sua análise deve levar em conta, ao mesmo tempo, as técnicas de descrição do romance: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. (TADIÉ, 1978, p. 7-8, tradução nossa)

Nec-Nec desempenha papel relevante, pois participa de todo o enredo, lado a lado de Felipa e de João Bertolino.

Ele não fala, mas, o narrador nos conta que a personagem toma voz por alguns instantes, como se fosse um sopro poético, após o contato com a *luz azul*:

E o que diziam as suas palavras era o que ele dizia, quando menino, no sertão: **era** chão, **era** mato, **era** terra, era canhão. **Eram** mortos, **era** morte, **era** vida, **era** leilão. **Era** reza, **oratório**, **oração**. **Era** medo, **era** fome, **era** procissão. (JORGE, 2004, p. 230, grifos meus).

A passagem transcrita, ao mesmo tempo em que revela sobre a identidade e traz as memórias de Nec-Nec, demonstra sua origem e evoca questões sobre o espaço em que vivia. Além disso, a obra mais uma vez subverte a ordem cronológica ao trazer personagens migrantes de espaço-tempo diferentes de seu contexto, visto que, assim como no excerto anterior, o termo “sertão”, refere-se ao contexto da história Canudos.

Interessante, pois, para este tópico é a musicalidade e o lirismo presente na passagem transcrita. Na fala de Nec-Nec aparecem rima e sonoridade, causadas por meio da assonância e da aliteração. Assim, a narrativa se mescla à poesia transmitindo as memórias de uma personagem que um dia viveu no sertão, representando a questão da fome, da miséria, dos conflitos que existiam naquele espaço, e que são universais. Note-se que as memórias remetem ao espaço e às questões identitárias. A espacialidade reflete também as questões culturais, sociais, políticas e econômicas, remontando às mazelas sofridas durante os conflitos de Canudos. A passagem acima destaca as questões ideológicas e religiosas que nortearam a guerra e o povo no sertão.

Outrora, Nec-Nec, o ser desprovido da fala humana, tenta conversar, mas acaba se assemelhando, outra vez, a um animal, em Jorge, (2004, p. 227). “Nec-Nec mugiu, remugiu igual a um animal. Fez projeto de arranjar palavras na boca, mas tudo o que conseguiu foi um he, he, he, ha, ha, ha, rê, rê, rê, rê..”. Nesse exemplo, pode-se perceber a combinação das figuras assonância e aliteração. Sua fala consiste na repetição de sons, que promovem a modulação rítmica, intensifica as rimas, produzindo um efeito sonoro significativo, representando o estado emocional da personagem.

Não obstante, faz-se necessário apontar os recursos da linguagem compõem a instauração espacial no núcleo de Adam/Adão: “Sim era por **ali**: o **lugar onde** se espalhava o cheiro da **noite**, das pétalas brancas, do **paraíso** que transmitia códigos de uma linguagem proibida” (JORGE, 2004, p. 121, grifos meus).

Nessa transcrição encontra-se o léxico com indicações espaciais em destaque. O advérbio “ali” é utilizado pelo narrador para demonstrar o paraíso de Leona. Outro recurso bastante recorrente na obra em foco, a sinestesia, aparece. Formada pelos gradientes sensoriais, primeiro o do olfato, com o cheiro das flores o encantamento, a sedução. Em seguida, o da visão. Há a indicação de que a relação com o espaço também acontece por intermédio do olhar, pois a personagem pode ver o espaço, as flores e as cores. Tais gradientes demonstram um espaço positivo, atrativo. Nesse mesma passagem, o narrador ainda aplica a metalinguagem ao utilizar a linguagem para se referir à relação proibida entre Adam/Adão Leona.

Frise-se no excerto acima, a referência ao espaço como “o lugar onde”, associado à noção de tempo, indicada pelo vocábulo “noite”. Bakhtin (1998, p. 211) denomina essa ligação espaço-temporal como cronotopo, que é para o autor “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. Essa estética é bastante recorrente em *Pão cozido debaixo de brasa*.

Em ambos os núcleos espaciais, há os mesmos recursos da linguagem, aparecem as rimas, a musicalidade e figuras de retórica, porém no núcleo de Adam/Adão, estas últimas são mais comuns:

— Parece que estou entrando no paraíso.  
(E é o **paraíso**, dir-lhe-ia o Anjo Novo, um facho de luz emborcado contra o solo. Ele estava ao seu lado? Sentia que ele se aproximava ou se afastava de conformidade com o momento). (JORGE, 2004, p. 118, grifo meu)

De acordo com o exposto neste trabalho, o paraíso é uma metáfora espacial que remete à casa de Leona, mais especificamente, ao seu jardim, e, não obstante, é uma referência intertextual ao paraíso bíblico. Como se constata, o uso do parêntese marca a intromissão do narrador, o qual explica que o Anjo Novo se aproxima quando o garoto hesita quanto ao espaço, incentivando o garoto a reconhecer o espaço como paraíso. O narrador demonstra que a criatura mágica é um ser estrategista, só se aproxima do garoto no momento oportuno, para não deixar dúvida de que aquele é o espaço que o garoto tanto deseja.

Cabe ressaltar que não somente nos diários, mas em toda a obra, o discurso é variável, pois por muitas vezes modifica-se a focalização e aparece o uso dos parênteses. Com isso, a forma com que o espaço é instaurado varia. Conforme as análises, o narrador instaura a espacialização com seu discurso em terceira pessoa. Todavia, por muitas vezes um narrador

em primeira pessoa aparece e interrompe a narrativa. Nesse núcleo espacial o narrador se reveza ora com Adam/Adão ora com Leona e assim instauram os espaços e sua interligação.

Independente do ângulo aplicado, o narrador e/ou a personagem criam e comentam a respeito dos lugares, conotativa ou denotativamente, simbólica ou concretamente. Portanto, de acordo com a análise realizada, a manipulação criativa da linguagem, forma a poesia e a subjetividade na narrativa, inclusive com sentido espacial. Miguel Jorge aplica a arte da lapidação em sua escrita, ao mesmo tempo, com rigor e delicadeza. Assim, forma a estética e atribui sentidos ao jogo entre linguagem e espaço, fazendo-nos indissociáveis.

### 3.4 A instauração espacial nos títulos

Considerando-se a forma, a estrutura e a linguagem de *Pão cozido debaixo de brasa*, este tópico aborda os títulos dos capítulos e até mesmo o da obra, e, pretende demonstrar sua importância para e na relação entre personagem e espaço.

Apesar de não ser comum a atenção dos pesquisadores da área dos Estudos Literários e, não obstante, de outras vertentes do saber, se voltarem para estudo e análises do título, cumpre destacar neste tópico, de que a forma com que este é instaurado na obra literária ou em seus capítulos, pode muito dizer sobre a sua temática e sobre o seu contexto. Pode ainda representar peculiaridades sobre o texto que está atribuindo aquele nome.

Miguel Jorge (2014)<sup>52</sup> acredita na importância da intitulação para o contexto da narrativa. Segundo o escritor, essa estética pode ser instrumento “[...] talvez para apregoar um sentimento de vida dos meus personagens. Quem sabe para encobrir a verdadeira realidade de cada um deles, indicar a ideia, mesmo que contida, do que iria vir pela frente.” Sendo assim, além de desvelar a realidade da personagem, os títulos de sua obra, podem ser artimanha para a formação de uma prolepse espacial explícita, já que antecipam o enredo, os fatos e os lugares aonde se sucederão.

De acordo com o estudioso francês Michel Butor (1969, p. 11),<sup>53</sup> “Toute oeuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés: le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre”. Deve-se concordar com o autor, pois o título pode apresentar e

---

<sup>52</sup>A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta Dissertação.

<sup>53</sup> “Toda obra literária pode ser considerada como formada de dois textos associados: o corpo (ensaio, romance, drama, soneto) e seu título.” (BUTOR, 1969, p. 11, tradução nossa).

complementar o sentido do texto, fazendo-os assim, intrinsecamente relacionados, quanto ao significado e representatividade.

A iniciar pelo título da obra “Pão cozido debaixo de brasa”, o autor Miguel Jorge (2011)<sup>54</sup> suscita que o escolheu “porque Pão cozido simboliza o jovem que está desabrochando sua sexualidade e a brasa, neste caso, é o desejo pelo sexo”. Em outras palavras, assim como o pão, que depois de sovado resulta do cozimento de uma massa, igualmente, Adão precisa passar por etapas para formar-se. Mas a personagem é “sovada” e “cozida” “debaixo de brasa”, daí o emprego alegórico do segmento “cozido debaixo”, pois se refere ao processo de formação identitária.

A brasa e a sua cor estão simbolicamente imbuídas nessa atmosfera, voltando-se para os conflitos. Portanto, a brasa, que atinge uma incandescência escarlate devido à sua exposição a altas temperaturas, pode representar o desejo ardente entre os amantes. Pode ainda, ser metáfora da pulsão que nutre a sexualidade, pois simboliza a paixão, o fulgor. Por outro lado, pode se referir à fúria de Adam/Adão que arde contra os homens que estão atrapalhando sua vida (Yussef ao lado de Ziza, Offir de Leona). Com efeito, essa conjectura faz parte da constituição da identidade do protagonista e configura-se como uma das possibilidades interpretativas do título do livro.

Paradoxalmente, se a questão é a forma com que a identidade é formada, a partir do título imagina-se que Felipa e seus seguidores também passam por um árduo processo de constituição identitária em busca da *luz azul*. A formação no núcleo de Felipa seria marcada pelo sofrimento, pela dor com que convivem diariamente e que se reforça com a tragédia e a morte da personagem “a menina”, dor esta, tão intensa, que queima como uma verdadeira brasa. Logo, pode-se afirmar que nos dois núcleos, esse processo de constituição se liga simbolicamente com os espaços que as personagens vivem, transitam ou buscam.

Segundo as perspectivas da Topoanálise borginiana (2007), como vem sendo aplicado neste trabalho, o estudo do espaço deve abarcar o estudo sistematizado da obra literária. Dessa maneira, a análise da espacialidade e dos efeitos de sentido que carrega abrange “[...] a vida social e todas as relações do espaço com a personagem [...]” (BORGES FILHO, 2007, p. 33). Assim, o estudioso da obra literatura pode investigar todo o texto que traga perspectivas do lugar e sua relação das personagens, inclusive os títulos.

Mas não somente o título da obra merece atenção, pois os títulos de seus capítulos também são peculiares. Mais do que enumerar ou marcar o desenrolar da trama, os títulos são

---

<sup>54</sup> Entrevista realizada por Luiza Alves de Mendonça (2011), e consta nos anexos de sua Dissertação de mestrado.

extensos e dissertativos. Essa construção textual indica e narra o contexto das personagens. Essa forma de se compor os títulos, reflete na estrutura global da obra em questão. Para tanto, como afirmava o escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986), em seu texto *Kafka e seus precursores*, “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98). Assim, percebe-se que a obra literária não se reduz ao registro cronológico e factual, pode revisitar todo um passado literário, se engajar e transcender o seu contexto, dando-lhe uma condição universal.

Esse diálogo entre obras é recorrente da literatura, em seu processo de intertextualidade forma-se o ciclo universal. Há uma rerepresentação dos textos passados, o que já existia passa a ser aprimorado. Essa aceção se faz pertinente, pois, os títulos de *Pão cozido debaixo de brasa* se assemelham aos títulos das novelas antigas, como por exemplo, em *The History of Tom Jones, a Foundling*, em português, *A historia de Tom Jones* (1966), de Henry Fielding (1757-1754). Esse autor é considerado o precursor da tradição realista no romance inglês. Em suas obras literárias inscrevia o humor e a ironia, à medida que satirizava o moralismo da época, fazendo de sua arte instrumento para a crítica social. O seu clássico, *A história de Tom Jones* traz a história da personagem que inspirou o título da obra. Publicado pela primeira vez em 1749, conta a história de um rapaz abandonado pela mãe quando bebê e criado por um bondoso fidalgo.

Os títulos dos capítulos da referida obra de Fielding descrevem e narram previamente o contexto da narrativa, demonstrando ao leitor o que irá acontecer, assim como se verifica em *Pão cozido debaixo de brasa*. No Livro VIII dessa obra, o capítulo XV trata do espaço, como se lê a seguir: “A brief history of Europe; and a curious discourse between Mr Jones and the Man of the Hill”<sup>55</sup> (FIELDING, 1966, p. 454) . Em seguida, o narrador introduz a história:

In Italy the landlords are very silent. In France they are more talkative, but yet civil. In Germany and Holland they are generally very impertinent. And as for their honesty, I believe it is prettyequal in all those countries.<sup>56</sup> (Ibid, p. 454).

---

<sup>55</sup> “Uma breve história da Europa; e um discurso curioso entre o Sr. Jones e o Homem da Colina” (FIELDING, 1966, p. 454, tradução nossa)

<sup>56</sup> Na Itália, os senhores de terra são muito calados. Na França são mais conversadores, mas menos civis. Na Alemanha e Holanda são geralmente muito insolentes. E quanto a honestidade deles, eu acredito que ela seja bastante semelhante em todos os países. (Ibid., p. 454, tradução nossa)

Na estrutura formal de *A história de Tom Jones* (1749), a ligação entre título e narrativa demonstra questões próprias ao contexto socioespacial em que foi escrito. O título já antecipa que, no corpo do seu texto “Jones” irá dialogar com a personagem “Man of the Hill” (O Homem da Colina), acerca do continente europeu, em meados do século XVIII, e o seu universo circundante. Note-se que, assim como adiantou o título, a passagem transcrita se refere a países como a Itália, França, Alemanha e Holanda. Ao serem evocados, esses lugares mostram questões culturais e identitárias dos habitantes dessa região e de personagens tipo que representam os antigos senhores de terras. A personagem “Homem da Colina” é um eremita que se isolou do restante do mundo depois de ter passado por várias nações da Europa. Em seu diálogo com o protagonista, narra as suas memórias e revela a identidade de pessoas da sociedade de determinados espaços na época, ligando a isso, o contexto histórico-geográfico.

Em *Pão cozido debaixo de brasa*, verifica-se no núcleo de Adam/Adão o título “Os olhos da cidade viam” (JORGE, 2004, p. 219). Desde o título, a cidade se humaniza, demonstrando que vê e tem impressões sobre seu contexto, o narrador se refere às perspectivas dela sobre seus habitantes. Aplica-se aqui a abordagem dos títulos à luz das perspectivas da Topoanálise, pois, de forma concreta e/ou simbólica, muitos representam a espacialidade do texto. Daí percebe-se mais uma vez o quanto o espaço tem papel essencial nessa obra.

No núcleo de Felipa, muitos títulos dos capítulos têm conotação espacial e se referem à cidade. No segundo capítulo da obra, o primeiro com a narrativa de Felipa, encontra-se o seguinte título, “E foi assim que Felipa e João Bertolino olharam a cidade”. (JORGE, 2004, p. 34). Percebe-se que esse núcleo privilegia o espaço urbano, pois o narrador o inaugura tratando da relação da cidade com as personagens. Quando se adentra a narrativa, é possível verificar o que está imbuído em seu título, ou seja, que a cidade irá se ligar às personagens. O contexto do capítulo complementa o sentido do título, como nesse fragmento que explicita tal interligação: “A cidade é um ofício é tem muito a se aprender com ela” (JORGE, 2004, p. 35). Assim, entende-se que o título se refere à forma com que as personagens olharam para a cidade, visto que irão experienciar, a duras penas, o contexto da realidade urbana marginal. Com essa citação, fica evidente que a obra não irá privilegiar somente as experiências das personagens: desde seus títulos a cidade será essencial para o contexto geral da história de Felipa.

Este outro título, “Felipa, João Bertolino e Nec-Nec entraram no reino escamoso da cidade” (JORGE, 2004, p. 91), também se refere ao espaço que a protagonista e seus

seguidores passam a maior parte do seu tempo. De acordo com o narrador, os três “entraram” na cidade, fazendo referência ao momento que saem de casa e chegam à cidade para trabalhar. É nessa sua confecção de palavras que se manifesta a impressão de que o ser se mescla ao espaço. Esse segmento indica que a cidade é um espaço negativo, de sofrimento e de mazelas. Segundo o narrador, a cidade é um reino escamoso, assim, exprime as sensações negativas que as personagens têm ao trabalhar em meio ao lixo, à sujeira e à miséria.

Já o título, “Os olhos descobertos de Felipa conduziam João Bertolino e Nec-Nec para o lugar certo” (JORGE, 2004, p. 107), anuncia que o trio está próximo ao local onde encontram a *luz azul*. Ao dizer que Felipa tem “olhos descobertos”, o narrador indica metaforicamente que ela é uma visionária que tem o poder de saber que está na direção correta. A expressão “lugar certo” é uma referência ao antigo prédio da Santa Casa da Misericórdia. O contexto confirma tais apontamentos, pois é nesse capítulo que Felipa e seus seguidores chegam ao local abandonado, conforme aponta o diálogo entre as personagens: “— É aqui o tal lugar, Felipa?/ — Meu coração diz que sim, minhas ideias também” (Ibid., 2004, p. 110).

Assim como o exposto acima, no núcleo de Adam/Adão, encontram-se alguns títulos que se referem à cidade, como este que se lê, “Uma gradação de azuis e amarelos e vermelhos” (JORGE, 2004, p. 42). Esse título, por sinal, não menciona explicitamente à cidade, mas logo no início do capítulo é possível compreender do que se trata, conforme se observa na citação:

Amarela a cidade, fora de todo o costume como se insatisfeita consigo mesma. Um gosto amargo que achava de si. Era seguir num instante as cores mal compreendidas, formadas nos ares, no chão, na lisura dos telhados. Pode ser de amarelo, de azul, de vermelho bem forte. [...] Era possível ouvir as palavras dos homens, na claridade da manhã, pronunciadas com atenção à vida, à monotonia cotidiana. (JORGE, 2004, p. 42)

Essa passagem complementa o sentido do título. Condizendo com o seu perfil na obra em questão, a cidade é personificada, sente-se insatisfeita consigo mesma e revela sentimentos como o tédio e a melancolia. Essa é, na verdade, a representação de seu cotidiano, como o próprio narrador evidencia. Percebe-se que a cidade é projetada a partir do gradiente sensorial da visão, de modo que a metáfora com as cores substitui a concretude do lugar. Esse núcleo é ambientado predominantemente durante o dia, portanto, o amarelo pode ser os raios de sol iluminando o espaço, o azul, a cor do céu, e o vermelho, a cor da terra e dos telhados feitos de barro.

Este outro título merece ser analisado sob a teoria da Topoanálise: “Leona esperava Adão lá no seu paraíso, a tarde chegando, saindo de detrás das árvores feito um história falada, exata e importante” (JORGE, 2004, p. 142). Nesse caso, o narrador descreve o jardim da casa de Leona, o qual é tratado como paraíso. Novamente há o cronotopo. O narrador instaura a espacialização, demonstrando o início do entardecer (tempo), que é a hora que Adam/Adão costuma ir para a casa de sua amante (lugar). Com o entardecer no paraíso, o narrador funde o tempo com o espaço, marcando a hora e o lugar em que se passam os fatos, ao mesmo tempo em que atribui vida ao jardim, comparando a cena a uma “história falada, exata e importante”. Dessa forma, indica-se que esse é um ambiente crucial para a narrativa. Ali, irão se realizar momentos capazes de marcar e decidir a vida e o destino das personagens.

Mas é o título “E era de gaze fina a túnica que colocaram sobre eles: Felipa, João Bertolino, Nec-Nec e a menina” (JORGE, 2004, p. 202), que carrega um dos temas principais que está cristalizado na existência humana: a morte. Nota-se o cuidado para o qual o narrador anuncia a transição de uma vida para outra. É com o eufemismo que inscreve a morte das personagens. As vestimentas delicadas cobrem os corpos mórbidos, os termos, ao mesmo tempo em que suavizam dão profundidade e dramaticidade ao quadro. Encontra-se esse mesmo recurso no poema de Dickinson<sup>57</sup> (1986), “Because I could not stop for Death” (Porque não poderia rejeitar a Morte), que de modo parecido tematiza o fim vida, retratando dramaticamente a viagem para a morte. Tal como foi possível verificar nas personagens de *Pão cozido debaixo de brasa*, no poema de Dickinson a morte é a condição do sujeito lírico, que também se veste com trajes finos, como se vê a seguir: “For only Gossamer, my Gown” (DICKINSON, 1986, p. 350).<sup>58</sup>

Com o exposto acima, nota-se que, nos títulos, o narrador insere os lugares, as personagens, os temas e os motivos, tudo isso articulado ao enredo das histórias. Então, o espaço está em destaque desde a intitulação, alinhavado na estética e no contexto, revelando, em cada linha que compõe a obra, o processo de interação entre o local e as personagens.

Percebe-se que a instauração dos lugares é consistente e está intrínseca em sua estrutura, como uma árvore com suas raízes e ramificações, que vão se espalhando por todo o espaço, debruçando na narrativa. É como uma construção, que, sustentada por suas fundações,

---

<sup>57</sup>. Emily Dickinson (1830-1886) é conhecida por ter sido uma mulher solitária e foi no anonimato que escreveu 1.775 poemas, carregados dos mais profundos sentimentos e valores humanos, também de fatos cotidianos, da fluidez do tempo, vida, morte e de tensões psicológicas. Foi postumamente que seus poemas tornaram-se conhecidos.

<sup>58</sup> “Só um Leve Vestido trajava” (DICKINSON, 1986, p. 350, tradução nossa). O Poema na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho.

interdependem-se para manter-se de pé. Desse modo aparece o espaço, ele aflora da linguagem, entrelaçando-se aos títulos, ligando-se, desde sua mais ínfima partícula, com as personagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória.  
(BACHELARD, 1989, p. 28)

Diante dessa citação, pode-se entender que os espaços assumem condição essencial na narrativa e no contexto das personagens em *Pão cozido debaixo de brasa*, assim sendo, esta pesquisa foi realizada com o intento de desenvolver um estudo que primou por evidenciar tal estética nessa obra.

Para tanto, foi traçado um itinerário acerca dos principais lugares, seguindo-se de um percurso pelo qual inicialmente as habitações foram evidenciadas. Continuado o trajeto, foi investigada a cidade e os seus caminhos e, ainda, transitar de um enredo para outro, a fim de demonstrar a estrutura justaposta e complexa, composta pelo mosaico espacial que forma a obra em questão. A partir das perspectivas da Topoanálise, pôde-se compreender que *Pão cozido debaixo de brasa* é construído por um processo que liga o espaço, a memória e a identidade. Assim, foi possível perceber que há uma espécie de gradação de gêneros, temas e vozes em *Pão cozido debaixo de brasa*, pois esta enseja a múltiplas possibilidades de leituras, uma vez que dela ecoa várias vozes, e se projetam vários sentidos.

Além disso, verificou-se que a instauração espacial concomitantemente à temática foi enriquecida com o insólito, com a intertextualidade e com a metanarrativa, tudo isso articulado. Nesse ínterim, a justaposição simula a vida moderna, o vaivém cotidiano, formado por pessoas e trocas de informações a todo o instante. Enquanto as narrativas se encaixam, entrecruzam-se o fantástico, a memória, mito, História e Ficção, e, é nessa alternância que se constrói a espacialidade dessa obra, integrando o desenrolar da ação e a movimentação das personagens, haja vista que a identificação ocorre a partir de suas trocas e deslocamentos. Encontra-se na obra, relevância na instauração dos locais, que, considerados como meio, têm profunda influência nos destinos das personagens, uma vez que é agente provocador de suas ações.

Nesse sentido, o espaço na narrativa ficcional associa-se à organização social. Por outro lado, é inventado, enriquecido, transcendendo o real, formando o surreal. O fantástico perpassa todo o tecido narrativo, há uma composição imagética do duplo, com a figuração do espelho, do eu e do outro, do ir e vir, o Anjo Velho e o Anjo Novo, da luz e da escuridão, dos nomes trocados (Adam/Adão). Há, ainda, revezamento entre os dois enredos, no movimento imbuído na transição de uma vida para outra, e, por conseguinte, na ânsia em transpor-se para

alhures. Não raro, verifica-se a estética do sublime e do grotesco, o embate entre o fascínio e o horror, além da presença do cronotopo, visto que a relação espaciotemporal com as personagens é latente.

A casa é um reflexo da vida do homem e do ser fictício, o seu modelo e localização aproxima-se seu estado econômico, social, e não obstante o psicológico. Portanto, no capítulo inicial foram abordadas as habitações, à luz dos pressupostos teóricos de Borges Filho (2007) e Bachelard (1984). Primeiro, foi verificado que, Adam/Adão e sua família levam uma vida financeira estável, mas, apesar de fazerem parte de um espaço social privilegiado, a vida que Adam/Adão leva em sua casa não faz dele uma pessoa feliz. Mesmo sendo organizada de forma positiva, com clareza, limpeza, ternura e cuidado por Ziza, existem na casa emoções negativas, como, o medo, o ódio, a tristeza, a ansiedade, a angústia povoando o viver do protagonista, a partir de quando Yussef passa a habitá-la. Há, por conseguinte, o contraste do espaço com as vivências do ser, o que torna essa ligação heteróloga. Sendo assim, o espaço é indiferente e não influencia a condição sentimental do protagonista. Entretanto, nas extremidades da casa prevalecem a escuridão e a frialdade. Logo, verificou-se que o porão e o sótão - lugares nos quais o garoto se refugia quando se sente ameaçado e oprimido por seu padrasto - representam e são análogos ao seu estado íntimo.

Conforme se constatou na instauração dos espaços na casa de Adão, na habitação de Leona também predomina a organização, a limpeza a clareza e ainda, o luxo, representando a ostentação e o poder da classe rica da sociedade. Nesta, ainda, pôde-se observar na junção entre casa-jardim, a hibridização entre cenário e natureza. Mais do que isso, o jardim de Leona é construído a partir da intertextualidade, pois ocorre uma releitura e (re) moldagem da história bíblica da criação do mundo. Os ambientes são recriados para representar os conflitos ancestrais do ser humano, evocando a mitos cristãos, bem como aos pagãos, acerca da relação entre o homem e a mulher. Esse espaço é a arma de sedução da professora Leona, que usa as características do lugar para convencer seu aluno a tornar-se seu amante e a assassinar o seu marido Offir. Nesse sentido, o meio exerce influência nos atos das personagens e é usado estrategicamente para causar motivação no ser fictício, para o bem ou para o mal, como no caso assassinato de Offir. Nesse núcleo a ambientação predominantemente diurna, com algumas passagens ao entardecer e ao anoitecer.

Ao contrário disso, o núcleo de Felipa é ambientado nas ruas, principalmente no período noturno. Mas depois da jornada de trabalho opressora, Felipa e seus seguidores desejam retornar para o seu lar. Então, em algumas cenas a sua casa aparece, durante o dia, configurada pela simplicidade condizente com a situação das pessoas humildes que nela

habitam. Apesar disso, as personagens esperam todos os dias por momentos em sua morada. Para ele sua habitação é a figuração do lugar de conforto, de bem-estar, da alimentação. Desse modo, mesmo que desprovida de conforto, a casa de Felipa exerce um papel essencial.

Assim, as habitações nos dois núcleos espaciais possuem funções e representatividades diferentes, de forma que no núcleo de Adam/Adão o habitar é negativo e permeado por conflitos de dominação e apropriação, enquanto que a casa de Felipa é rodeada pela sensação de família, reconforto e de felicidade.

No capítulo segundo, foi abordado outro espaço significativo na obra estudada, a cidade, sua instauração personificada é mais um modo de organização, um modo de pensar, um posicionamento. Com isso constatou-se que, na obra de Miguel Jorge (2004), nota-se a atitude de reviver o passado e ao mesmo tempo presentificá-lo, permitindo a leitura do tecido social e do ser humano que quer sempre entender o passado, o presente e, até mesmo, o futuro. A cidade se liga a tudo isso e aparece como uma personagem que se indigna com as mazelas sociais e com a individualidade do sujeito. Em função de sua preocupação com a sociedade, desvela a realidade do povo marginalizado que sofre com o descaso, enquanto o poder político, que deveria protegê-los, só age em função de seus próprios interesses. Dentro da cidade estão as casas, as ruas e avenidas por onde os transeuntes trilham na noite, o manto, que, metaforicamente, os veste, envolve e protege. Esse ambiente nos leva a perceber a penúria e a pobreza sofrida, por quem precisa retirar o seu sustento do lixo, daquilo que fora abandonado.

Com análise do espaço urbano, foi possível compreender que a obra relata a realidade de antes, durante e depois, daquelas pessoas que se viram face a face com a cápsula do Césio-137, e, que pensando em comprar alimentos e levar o mínimo de consolo à sua família, levam consigo o aparelho que continha o material radioativo e o desmonta. Sob esse ângulo, a “escuridão”, pode simbolizar a realidade das personagens, que por conta de sua situação marginal se vê frente a uma total falta de conhecimento. Também pode representar a ignorância sobre o que realmente a cápsula de chumbo alojava, além de apontar o descaso das autoridades, tanto para com o aparelho de Raio-x, quanto para com os desvalidos, sugerindo que esses motivos podem ter sido os precedentes que desencadearam a catástrofe. A luz “azul”, por sua vez, que em seu aspecto simbólico poderia ser positivo, no lugar de vida trouxe a morte. Mas em sua representação literária, a morte foi cuidadosamente manipulada, a partir dela Felipa, João Bertolino e Nec-Nec foram habitar em seu paraíso.

Além disso, a partir do que foi apresentado sobre o espaço urbano, foi possível destacar que a cidade da ficção dialoga com a cidade da realidade. Constata-se, na mescla

entre Literatura e História, que a obra possui espaços que existem e/ou existiram realmente, e, por conseguinte, os fatos que lá aconteceram. Para recontar o passado, o autor utiliza-se de suas reminiscências e as do povo que viveu aquele contexto. Enquanto transitam pelos caminhos da cidade, são reiterados os fatos e os lugares como o Palácio das Esmeraldas, as avenidas Tocantins e Araguaia, o hospital Santa Casa da Misericórdia, os quais são instaurados para ambientar as narrativas na cidade de Goiânia e, ao mesmo tempo, representar o cotidiano das pessoas que viveram, e ainda vivem, nesse lugar.

No núcleo de Felipa e/ou no de Adam/Adão, além de cenário onde personagem e espaço empreendem um processo de constante transitoriedade, a cidade humanizada, lança o seu olhar e a sua voz, atua em função da crítica e do questionamento sobre a tragédia, e ainda sobre as contradições cotidianas. No plano concreto ou simbólico as personagens se movem, caminham pela cidade, trilham em busca da transformação, de afirmar-se e constituir suas identidades. A busca pelo lugar melhor está nos dois enredos, sendo que o insólito se faz presente nesses conflitos. Os elementos fantásticos influenciam na instauração espacial e na correlação deste com o ser fictício.

Apesar de a obra em foco trazer um enredo com a história de pessoas ricas e outra com a história de pessoas pobres, tudo isso acontece no mesmo espaço, a cidade. Esta, por sua vez, é a responsável pela ligação entre os dois enredos, sendo o cenário que engloba os outros espaços, a saber: a casa, as ruas, a escola, a loja, e todos os outros presentes na obra analisada.

Do que se discutiu no segundo e no terceiro capítulo, foi possível reconhecer que o espaço liga as duas histórias presentes em *Pão cozido debaixo de brasa*. Nessa obra, a qual não se enquadra nos padrões estruturais convencionais, está por representar a realidade existencial do ser e marca as possibilidades expressivas próprias da literatura contemporânea, pois reflete a tendência à valorização do espaço, em um mundo onde tudo acontece ao mesmo tempo, tudo está justaposto. A história de Felipa, João Bertolino e Nec-Nec acontece lado a lado com as aventuras de Adam/Adão, na cidade de Goiânia.

Não obstante, verificou-se que por muitas vezes o narrador descreve as cenas conectando-se às personagens para mostrar o espaço de diferentes pontos de vista. No plano psicológico, demonstra a perspectiva interna das personagens. Assim, em algumas passagens o leitor toma conhecimento de espaços relativos à memória ou até mesmo aos da imaginação. O espaço exerce as funções de caracterizar, provocar, de situar e anunciar a ação futura. Especialmente, observou-se que, a prolepse é aplicada com frequência ao processo de escrita e se faz intrínseco ao tecido diegético, adiantando o contexto, fazendo com que as duas

narrativas se desenrolem a partir do plano espacial, que corresponde ao real, ao imaginário e ao fantástico.

Durante as leituras, releituras e análises, destacou-se também que há a hibridização de gêneros, nos quais se mesclam a prosa, a poesia e, ainda, o diário. Essa obra possui uma estrutura e uma formação espacial complexa e se desdobram nos “esboços” para um diário, capítulos encaixados que carregam a metanarrativa, nos quais as personagens demonstram as suas perspectivas quanto aos espaços e a vida. Ainda cumpre assinalar que, há outros aspectos estruturais em que a espacialidade é latente: a própria linguagem da obra, munida de subjetividade, revela uma criação espacial elaborada, inclusive nos títulos dos capítulos.

A aliteração, assonância, anáfora, a ladainha provocam, muitas vezes, a rima e a musicalidade. A sinestesia, a metáfora, a comparação, a antítese, o oxímoro, o eufemismo, a enumeração são algumas figuras de retórica tecidas na diegese. Juntamente com a representação do mito e de temas universais próprios da condição humana, concretos ou subjetivos (a morte, a angústia, o amor, o ódio, a solidão, a ganância, a miséria, a fome, a esperança, a libertação, entre outros), o narrador compõe a narrativa poética. Nesse meio, a linguagem é o fio pelo qual o narrador tece o espaço, as habitações, a cidade, os caminhos, ligando estes às experiências do ser fictício, mostrando-nos que o lugar onde as personagens se inscrevem é, especialmente, feito de palavras. Miguel Jorge modela os fatos, as personagens e os lugares à condição poética. Há poesia em tudo, no estar em determinados lugares e ao mesmo tempo no desejar transpô-lo, no anseio de fugir da realidade em que vivem e ir para espaços melhores. A subjetividade aparece lado a lado com objetos mensuráveis presentes na sociedade. A obra demonstra uma dura crítica às mazelas que afligem o povo, aqueles que vivem na miséria, esperando que alguém olhe para eles. Demonstra o cotidiano de quem vive à margem, que convive com as falsas promessas de dias melhores por parte das autoridades governamentais.

Ao final desta pesquisa, é possível afirmar que as personagens estão inseridas no mundo cotidiano, quase sempre opressor, e, a partir de suas deslocções, são projetadas a outra realidade. Atravessando os espaços todos os dias, as personagens chegam à derradeira travessia e transcendem a si mesmas e se transfiguram. O alcance desses mundos indizíveis, do terceiro milênio ou do paraíso, se realiza no intercâmbio entre o mundo real e o mundo fantástico. E é assim que *Pão cozido debaixo de brasa* demonstra o anseio do ser humano por conquistar a felicidade, empreendendo uma viagem fantástica, rumo ao novo milênio, ou até mesmo pela busca individual do “paraíso”.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

AZEVEDO, Aluísio de. **O Cortiço**. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 20-81.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. Tradução de Aurora F Bernardini et ali. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BÍBLIA. Gênesis. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 116ª. Ed. rev. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998. Cap. 8, vers. 2, p. 50.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura** - introdução a Topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura - introdução a Topoanálise**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2008, p. 1-7.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In. **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1999.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Elisabeth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. Minas Gerais: **Aletria**: revista de estudos de Literatura da UFMG, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus / Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BUTOR, Michel. **Les mots dans la peinture**. Paris: Flammarion, 1969.

CAMARGO, Luciana Moura Colluci de. **A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2008, p. 1-8.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880**. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Degradação do Espaço: (Estudo Sobre a Correlação Funcional dos Ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir)**. São Paulo: Rev. Let., v. 46, n.1, p. 29-61, 2006b.

CARVALHO, Maria Luíza Ferreira Laboissiere. **Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge**. Goiânia-GO: Ed.UFG, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer.** Petrópolis: vozes, 2003.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e idade média latina.** Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a Rua.** Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DICKINSON, Emily. **The complete poems.** Ed. by Thomas H. Johnson. London/Boston: Faber and Faber, 1986.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIELDING, Henry. **The history of Tom Jones, a foundling.** Harmondsworth: Penguin Books, 1966.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Michel Foucault.** Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

FRANK, Joseph. **A forma espacial na literatura moderna.** Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 58, jun-ago, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

\_\_\_\_\_. **Figuras**. Tradução Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Trad. e Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário trônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão 3.0 CD-ROM.

JOAQUIM, Sébastien. **Pão cozido debaixo de brasa, ou a travessia dos migrantes e mutantes rumo ao novo milênio**. In: JORGE, Miguel. Pão cozido debaixo da brasa. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2004, p. 5 – 18.

JONHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

JORGE, Miguel. Entrevista ao autor. Goiânia-Go, 08/01/2010. In: \_\_\_\_ Mendonça, Luisa Alves de. **Ficção e história em Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge**. 2011. Dissertação (mestrado)- Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011, p. 121-123.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com o escritor goiano Miguel Jorge** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carlareis\_orz@hotmail.com> em nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **Marbrasa**. (Coleção José J. Veiga). Goiânia: Agepel, 2004.

\_\_\_\_\_. **Pão cozido debaixo de brasa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Projeto de pesquisa: Pão cozido debaixo de brasa** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carlareis\_orz@hotmail.com> em nov. 2011.

JUNG, Carl.Gustave. **Obras Completas: Símbolos da Transformação**. Petrópolis: Vozes, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Hna França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Jaques. Lacan, Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 96-103.

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

LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MENON, Maurício Cesar. **Da bruxa na Literatura Brasileira do século XIX**. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2008, p. 1-9.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa II**. São Paulo: Cultrix, 1998.

NOGUEIRA, Soraya Calheiros. **O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortazar**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2002.

PAGANINI, Vera Lúcia Alves Mendes. **Literatura e Historia. Gênero discursivo intertextualidade. Miguel Jorge**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2008

PAZ, Ravel Giordano. **Os outros intestinos: a escrita experimental-visceral de Miguel Jorge.** In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2008, p. 1-12.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios.** Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Nova Aguilar, 2006.

\_\_\_\_\_. A queda do Solar de Usher. In **Contos de terror, de mistério e de morte.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio;** IN: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problemas da Obra Literária.** São Paulo: Perspectiva, 1976. Col. Elos. (p. 53-66)

SCHORSKE, Carl. Emily. **La idea de la ciudad em el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler.** Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura, La Plata, n. 49, p. 24 - 37, 2006.

TADEU da SILVA, Tomaz. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TADIÉ, Jean Yves. **Le récit poétique.** Paris: PUF, 1978.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla PerroneMoisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_ Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maira Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TUAN, YI-Fu. **Topofilia - um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012.

VIREL, André apud CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 230.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual In: SILVA, Tomas Tadeu (Trad. e Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

YASOSHIMA, José Roberto. **Gastronomia na tela: as representações da comida no cinema**. Caxias do Sul, RS: Revista Rosa dos Ventos, p. 300-316, jul-set, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da Literatura**: questões contemporâneas. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

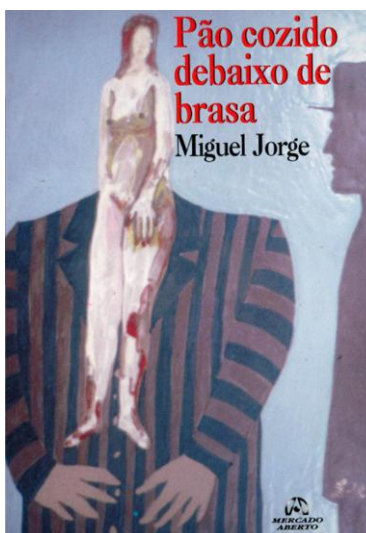
## APÊNDICE A – Entrevista com o escritor goiano Miguel Jorge

### O AUTOR



MIGUEL JORGE

### A OBRA



PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA

Fonte: Home-Page de Miguel Jorge Escritor<sup>59</sup>

Considerando os objetivos traçados para esta pesquisa, buscou-se identificar elementos temáticos, estruturais e estéticos acerca da obra *corpus*, destacando sua espacialidade e sua ligação com as experiências das personagens. Portanto, foram elaboradas e enviadas ao autor nove perguntas, as quais foram respondidas. O resultado mostra-se coerente com o objeto e com os resultados das análises apresentadas nesta Dissertação.

Segue abaixo a entrevista:

### 1. Qual a sua perspectiva sobre a importância do espaço na obra literária?

Em alguns romances, conforme as circunstâncias, se verifica, como importante, o espaço que tanto pode ser coletivo, uma cidade e que, às vezes, pode se tornar personagem. Ou se lança as perspectivas em uma rua, um lugar qualquer, ou mesmo uma casa, um açougue, como no caso de meu romance: *Nos Ombros do Cão*.

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://www.migueljorge.com.br>> Acesso em 31 de março de 2015.

No meu caso, gosto de abandonar o meramente descritivo para intuir mais, num segmento de tempo, do que dizer de um amplo espaço geográfico, que isso se dava melhor nos regionalistas da chamada década de 30.

**2. Por que você resolveu estruturar *Pão cozido debaixo de brasa* em dois enredos paralelos?**

Nesta obra, especificamente, voltei-me para o ponto de vista dos narradores sob uma ótica quase que "surrealista". Os personagens vivem dois mundos: o da realidade e o da fantasia, como uma individuação do pecado, apregoado por Felipa em seu desejo de buscar outra vida, além daquela vida de sofrimento e abandono, na travessia para um novo milênio.

Então, como me deixo conduzir pelos meus personagens, devolvo a s o poder de dar continuidade a parte estrutural do livro. Eu apenas os sigo, como se obedecesse a uma ordenação maior, refletida no eco de suas vozes.

**3. Apesar de *Pão cozido debaixo de brasa* ser constituída de dois enredos diferentes, você concorda que o espaço, em especial a cidade, pode, ser compreendido como ponto de intersecção entre as duas histórias?**

Plenamente. Foi esta a resposta que dei a uma crítica que fez alusão a esta particularidade. A cidade é Goiânia e os personagens, pinçados de uma realidade recente, moram aqui. E a dimensão interior de cada um remete para a impessoalidade, que os isenta de qualquer explicação causal. A sensação que se tem é de a cidade é quase que a testemunha ocular do desmoronamento daqueles dois mundos.

**4. A cidade nesta obra é personificada. Você concorda que ela pode ser considerada como uma personagem?**

Essa ideia me agrada muito. Não é uma coisa impositiva mas, sim, a imagem que se oferece como um significado mais verdadeiro da história. Não fiz nenhum esforço para que isso não acontecesse. Foi a fórmula sóbria encontrada para transformar a cidade em um objeto real e, não apenas, em mero lugar apagado, ou decorativo.

**5. Qual o significado do título *Pão cozido debaixo de brasa*?**

O título de meus livros me preocupam muito. Me ocupo, de uma forma ou de outra, em relacioná-los com os fatos. Essa consciência trago-a comigo desde a edição de *Antes do Túnel*, meu primeiro livro de ficção. No caso de *Pão cozido debaixo de brasa* busquei uma concepção individual do jovem Adão e da professora Leona, envolvidos nas singularidades da paixão, da luxúria, do desejo de se libertarem dos próprios conflitos; da vontade irracional de matar para ganhar a plenitude da felicidade vivida em um paraíso repleto de incertezas, angústias e espinhos.

**6. O que te influenciou a estruturar os títulos dos capítulos de forma dissertativa e descritiva?**

Este foi um gosto particular meu, concepção encontrada na hora mesmo de escrever os capítulos, talvez para apregoar um sentimento de vida dos meus personagens. Quem sabe para encobrir a verdadeira realidade de cada um deles, indicar a ideia, mesmo que contida, do que iria vir pela frente.

**7. Para você, qual a representatividade dessa obra formada por duas histórias que vão se entrelaçando conforme os enredos vão se desenvolvendo?**

Talvez para entendermos o sentido desta representatividade é bom refazermos o caminho dos modernistas e vanguardistas, pondo-se de lado o processo ditado por regras, para se conseguir o necessário processo de libertação. É assim que vejo e penso sobre o andamento das duas histórias: um íntimo caminhar ao lado da modernidade e das vanguardas. Uma decantação incessante na busca da renovação em técnica e linguagem.

**8. Você destacaria alguma influência literária para a criação de *Pão cozido debaixo de brasa* ou não houve tal influência na criação desta obra?**

Talvez o foco da vontade de escrever sobre tais acontecimentos marcantes em nossa cidade, me levou a conceber um romance, não totalmente inventado, mas, sim, buscado em termos encontrados nas razões e emoções das histórias criadas por mim. E, desta forma, todas as leituras antigas e recentes, são de interesses vitais para tal obra. Tais como a Bíblia, os novos

e antigos testamentos, as máscaras, os jogos de interesse, a vontade de viver, as verdades que se encobrem na aparência pura da representatividade. Gosto também de trabalhar as máscaras teatrais em meus escritos ficcionais. Tudo isso segue através de impulsos que se manifestam nos 38 capítulos que enfeixam as histórias.

### **9. Como surgiu a ideia para a criação desta obra?**

Vejo, em certos casos, a arte como redentora de determinadas injustiças, mesmo que se pense, claro, nas diversas manifestações estéticas. No caso do meu romance *Pão cozido debaixo de brasa*, queria me libertar de um pensamento perturbador: o de escrever sobre aquele acontecimento desastroso acontecido em Goiânia. Na verdade esse romance fechou uma trilogia sobre acontecimentos trágicos ocorridos em nossa cidade: o primeiro foi *Veias e Vinhos*, quando recriei a história da chacina da rua 74, no antigo Bairro Popular. Em *Nos ombros do cão*, entro pelos porões da ditadura militar em Goiás, e o desaparecimento do estudante Marco Antônio Dias. E, por fim, *Pão cozido debaixo de brasa*, como uma solidariedade secreta aos que padeceram com aquele desastre químico ocorrido em Goiânia, do qual todos nós fomos, direta ou indiretamente, espectadores.

Entrevista realizada via E-mail, em 16/11/2014.

**APÊNDICE B – Questão para Miguel Jorge**

Miguel Jorge, como você caracteriza suas personagens? Concorda que a busca está presente em sua configuração?

Acho que em toda minha obra cabe um estudo da busca porque os meus personagens estão sempre em busca de algo, nem que seja o da própria sombra, ou da identidade como ser humano, ou de transposição para um lugar melhor, dentro da simplicidade de ver a vida e da própria credence, como é o caso de Felipa e de João Bertolino. Por outro lado há um outro tipo de busca, ou seja, no caso de Adão, em busca de afirmação sexual, daí seu caso com a professora Leona. Dentro do romance existem várias vertentes, todas em caminhos de busca e de afirmação, penso eu.

Entrevista realizada via E-mail, em 14/10/2011.

**APÊNDICE C – Miguel Jorge: livros publicados**

**Antes do Túnel** (contos). Goiânia: Editora da UFG, 1967.

**Texto e Corpo** (contos). Goiânia: Editora Oriente, 1969.

**Antologia do Conto Goiano** (Org. Com Anatole Ramos e Luis Fernando Valladares).  
Goiânia: Editora LR| O Popular, 1969.

**Couto de Magalhães: A vida de um Homem** (ensaio biográfico). Goiânia: Editora Oriente,  
1970.

**Antologia do Novo conto Goiano** (Org.). Goiânia: Editora Oriente, 1972.

**O Visitante e Os Angélicos** (teatro). Goiânia: Editora da UFG, 1974.

**Os Frutos do Rio** (poesia). Goiânia: Editora Oriente, 1974.

**Caixote** (romance). Goiânia: Editora Oriente, 1975.

**Avarmas** (contos). São Paulo: Editora Ática, 1978.

**Inhumas: Nossa Cidade** (poema). Goiânia: Editora Gaivota, 1978.

**Teatro Moderno** (quatro peças). Goiânia: Editora da UFG, 1981.

**Veias e Vinhos** (romance). São Paulo: Editora Ática. 1981. Prêmio ABCA, 1982.

**Urubanda** (contos). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

**Morosinho** (novela infanto-juvenil). São Paulo: Atual Editora, 1985.

**Atrás do Morro Azul** (Novela infanto-juvenil). São Paulo: Atual Editora, 1985.

**Um Anjo no Galinheiro** (novela infanto-juvenil). Rio de Janeiro: Berlendis e Vertecchia, 1986.

**Asas de Moleque** (novela infanto-juvenil). São Paulo: Editora FTD, 1989.

**Profugus** (poemas). Goiânia: Editora Kelps, 1990.

**Nos Ombros do Cão** (romance). São Paulo: Editora Siciliano, 1991. Prêmio Biblioteca Nacional.

**A Descida da Rampa** (contos) São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1993.

**Ana Pedro** (novela infanto-juvenil). São Paulo: Editora Cartago Forte, 1994. São Paulo: Mercury Jovem, 2002.

**Kybui** (teatro). Goiânia: Editora Kelps, 1997.

**Pão Cozido Debaixo de Brasa**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1997. Prêmio Machado de Assis de Literatura da Biblioteca Nacional.

**As Cores dos Bichos** (Poemas para crianças). Goiânia: Editora Kelps. 2000.

**Lacraus** (contos) Ateliê Editorial, São Paulo, 2004. Prêmio Harry Laus, considerado o melhor livro de contos editado naquele ano, pela UBE do Rio de Janeiro.

**MARBRASA** (poemas). Gráfica Max, AGEPEL, Coleção José J. Veiga, 2004.

**OLGA E AS CHAVES** (peça para teatro). Coleção Prosa e Verso, da Prefeitura de Goiânia, Editora Kelps, 2005.

**Dias Profundos: Teatro Moderno III** (Seis peças para teatro). Coleção Prosa e Verso, da Prefeitura de Goiânia, ed. da UCG, Goiânia. 2007.

**O Deus da Hora e da Noite** (romance). Goiânia: Editora Kelps, 2008.

**Dias Pequenos: De Como as Mulheres Atraem seus Maridos** (comédia em um ato) **As Confissões da senhora Lydia** (drama em um ato). Coleção Prosa e Verso, da Prefeitura de Goiânia. (Teatro). Goiânia: Editora Kelps, 2010.

**De Ouro em Ouro:** edição contendo: Livro de Poemas, Ilustrações do pintor Roos e CD com poemas declamados pelo próprio autor. (Poemas). Casa Brasil de Cultura, 2010.

**Minha Querida Beirute** (Romance). Goiânia: Editora Kelps, 2012.

**As Sete Regras do Jogo** (Poemas). Goiânia: Editora Kelps, 2014.

**ANEXO A – Poema de Emily Dickinson**

**Because I could not stop for Death (702)  
Emily Dickinson (1830 – 1886)**

Because I could not stop for Death –  
He kindly stopped for me –  
The Carriage held but just Ourselves –  
And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste  
And I had put away  
My labor and my leisure too,  
For His Civility –

We passed the School, where Children strove  
At Recess – in the Ring –  
We passed the Fields of Gazing Grain –  
We passed the Setting Sun –

Or rather – He passed us –  
The Dews drew quivering and chill –  
For only Gossamer, my Gown –  
My Tippet – only Tulle –

We paused before a House that seemed  
A Swelling of the Ground –  
The Roof was scarcely visible –  
The Cornice – in the Ground –

Since then – ‘tis Centuries – and yet  
Feels shorter than the Day  
I first surmised the Horses’ Heads  
Were toward Eternity –XOS  
(DICKINSON, 1986, p. 350)