

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O ESPAÇO COMO CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM O CASO DA  
*CHÁCARA CHÃO*

CURITIBA  
2006

**JOSÉ AILTON ALVES MOREIRA**

**O ESPAÇO COMO CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM O CASO DA  
CHÁCARA CHÃO**

**Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-graduação em Letras, área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.**

**Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe**

**CURITIBA  
2006**

A você, que tem sobrevivido comigo às tempestades devastadoras e ainda me lança o olhar de acolhimento de que tanto necessito.

## **Agradecimentos**

Ao professor e orientador Paulo Astor Soethe pela paciência, pelo apoio e pela inefável amizade.

Ao professor Édison Costa pelas palavras de incentivo e pela atenção dispensada.

Aos meus pais, pelo acolhimento sempre.

Aos amigos todos, presentes em cada palavra minha, que ouviram atenciosamente meus lamentos.

E a Deus... por tudo!

“Não é arma nem espinho que  
defende a gente, vizinho.”

(Domingos Pellegrini)

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b> .....	1
<b>Abstract</b> .....	2
<b>Introdução</b> .....	3
<b>Capítulo I - Pellegrini e O caso da chácara</b> .....	6
1. Origens e contexto literário.....	6
2. A ficção. Ficção?.....	9
3. O caso: uma narrativa mais ou menos policial.....	17
3.1. Categorizando.....	18
3.2. Desvendando enigmas.....	22
3.3. À semelhança do romance negro.....	27
<b>Capítulo II - Considerações teóricas</b> .....	38
1. O espaço como categoria no romance.....	38
1.1. Percepção do espaço.....	40
1.2. Dimensão relacional do espaço.....	41
1.3. Espaço e lugar.....	42
2. Espaço urbano e espaço rural: Velhas e novas implicações.....	50
<b>Capítulo III- O espaço em <i>O caso da chácara Chão</i></b> .....	59
1. A fuga da cidade em busca do reencontro consigo.....	60
1.1 A opressão da cidade.....	61
2. A paisagem natural e a inter-relação com a construção dos personagens.....	71
<b>Considerações finais</b> .....	88
<b>Bibliografia</b> .....	91

## Resumo

Esta dissertação tem como propósito analisar o romance *O caso da chácara Chão*, de Domingos Pellegrini, abordando o espaço construído pela movimentação dos personagens, pela linguagem e pelas descrições do ambiente como elementos de conformação da obra, enfatizando o espaço exterior como aspecto decisivo para a constituição dos personagens e da ação. Neste estudo demonstra-se como o autor lança mão das relações entre os personagens e o espaço para a construção da identidade daqueles e da ação na narrativa.

A intenção é também aproximar autor e obra, numa análise das referências encontradas no texto que denunciam a relação entre os dois. Isso é obtido recorrendo-se às comparações entre as experiências vividas pelo escritor e as que são descritas por Manfredini, o narrador-personagem.

Outro aspecto é situar a obra no gênero romance policial, sob o enfoque de críticos e teóricos que se ocuparam desse gênero.

## **Abstract**

The purpose of this dissertation is to analyze the Domingos Pellegrini's novel, *O caso da chácara Chão* (The case of the small farm named Chão), approaching the space built by the characters' movement, by the language and by the descriptions of the atmosphere as elements of construction of the work, emphasizing the external space as decisive aspect for the characters' constitution and of the action. In this study it is demonstrated as the author uses the relationships between the characters and the space for the construction of the identity of those and of the action in the narrative.

The intention is also to approximate author and work, in an analysis of the references found in the text which denounce the relationship between both of them. That is obtained being fallen back upon the comparisons between the experiences lived by the writer and the ones that are described by Manfredini, the narrator-character.

Another aspect is to place the work in the detective story gender, under the critics and theoretical' focus that were in charge of that gender.



## Introdução

“O espaço, habitação do homem, é também o seu inimigo, a partir do momento em que a unidade desumana da coisa inerte é um instrumento de sua alienação.”

(SANTOS, 2004, p. 35)

A intenção de apresentar uma leitura particular de uma obra literária é sempre tarefa árdua e passível de questionamentos. Ainda mais a aventura de enveredar-se por uma temática até há pouco tempo sem muita tradição nos estudos literários. Mesmo assim esta dissertação quer ser um acréscimo no conjunto dos trabalhos desenvolvidos na categoria espaço até o momento, e apontar possibilidade de novas investigações sobre esse aspecto do texto ficcional.

Neste trabalho, a análise do romance *O caso da chácara Chão*, de Domingos Pellegrini, abordará o espaço construído pela movimentação dos personagens, pela linguagem e pelas descrições do ambiente como elementos de conformação da obra, enfatizando o espaço exterior como aspecto decisivo para a constituição dos personagens e da ação. Apresenta-se, assim, uma leitura particularizada do romance, contribuindo para uma abordagem diferenciada das obras do autor.

No Capítulo I, faz-se um relato da presença de Pellegrini na literatura como um narrador peculiar e aborda-se o romance por duas óticas possíveis e relacionadas entre si. A primeira aproxima autor e obra, numa análise das referências encontradas no texto que denunciam a relação entre os dois. Isso é

obtido recorrendo-se às comparações entre as experiências vividas pelo escritor e as que são descritas por Manfredini, o narrador-personagem. Já a segunda abordagem situa a obra no gênero romance policial, sob o enfoque de críticos e teóricos que se ocuparam desse gênero.

No capítulo II, é apresentada uma categorização do espaço literário com que se pretende analisar a obra, percorrendo proposições de vários teóricos acerca do tema. Dentre elas, a idéia de percepção do espaço proposta por Merleau-Ponty, que considera o sujeito e sua relação com o entorno percebido, a perspectiva de imbricamento entre espaço e tempo, estabelecida na teoria do *cronotopo* de Bakhtin, e o espaço como lugar construído pelo percurso do personagem, como defende Michel de Certeau. Além disso, o delineamento das categorias campo e cidade nas obras de Raymond Williams e de Keith Thomas, suas aproximações e distanciamentos e a perspectiva de paisagem natural que o campo supõe, com base nas argumentações de Simon Schama.

No capítulo III, trechos do romance serão analisados mais detalhadamente à luz dos referenciais teóricos apresentados, aplicando-se as categorias espaciais levantadas e delineadas no capítulo que o antecede. Procura-se demonstrar como o autor lança mão das relações entre os personagens e o espaço para a construção da identidade daqueles e da ação na narrativa. Busca-se observar como as descrições do narrador, a percepção do mundo circundante pelos personagens e as relações destes entre si conferem dinamismo à narrativa, refletindo sobre a relação entre corporeidade e espaço, em que as modificações dos personagens, no desenvolvimento da ação, e aquelas ocorridas no espaço mantêm uma estreita e constante relação. Busca-se, ainda, perceber como a ação é estimulada pelo espaço, que não é estático, mas tem um papel dinâmico na configuração da obra, o que o torna instância fundamental na elaboração da narrativa.

Por fim, estabelecendo uma leitura do espaço literário no romance sob a perspectiva exposta, este trabalho deve servir de contribuição para os interessados no tema, na linha de pesquisa em que está inserido, dentro e fora da academia, e suscitar debates que acrescentem reflexões àquelas aqui apresentadas.

## Capítulo I

### Pellegrini e O caso da chácara

“Quando se faz ouvir num círculo o desejo de que seja narrada uma historieta qualquer, transparecem, com freqüência cada vez maior, a hesitação e o embaraço. É como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas.”

(BENJAMIN, 1933, p. 63)

#### 1. Origens e contexto literário

Domingos Pellegrini figura na literatura paranaense como um dos autores que têm levado a produção literária do estado ao conhecimento de todo o país. Já em 1977, tendo recebido o Prêmio Jabuti, com a obra *O homem vermelho*, despontava como importante representante das Letras no Paraná. Ao lado de um trabalho dedicado em grande parte à produção de obras de literatura juvenil, chegou ao segundo Prêmio Jabuti com o romance *O caso da chácara Chão*, elevando o seu grau de reconhecimento como autor de considerado potencial nesse gênero. Em 2004, com a abertura de uma vaga na Academia Brasileira de Letras em razão do falecimento de Rachel de Queirós no ano anterior, foi indicado como candidato para ocupar a cadeira e concorreu também pela terceira vez ao Prêmio a que por duas vezes já fizera jus. Nesse ano não obteve

êxito, nem como membro da academia, nem como ganhador do terceiro prêmio, mas o fato de ser cotado tornou-o ainda mais conhecido nacionalmente.

Crítico ferrenho das instituições, não poupou farpas à Academia. Ao lhe perguntarem sobre sua indicação, disse só fazer sentido se pudesse entrar nela para “reformá-la”, com apoio do governo e do povo do estado do Paraná, pois entende que a ABL deve ter um papel fundamental na educação e na cultura do país.

Em sua produção literária pode-se perceber "que Pellegrini não é apenas um narrador que relata pelos simples prazer de relatar. Seus textos envolvem a natureza humana, busca conhecer com profundidade a trama existencial do ser colocado num universo inóspito, agressivo." (SAMWAYS, 1988, p. 126) Em *O caso da chácara Chão* esse aspecto salta aos olhos, uma vez que a narrativa é construída mediante o conflito do homem com o espaço que o circunda, o ambiente, as pessoas, as instituições, o comportamento humano. Isso é lembrado também por Wilson MARTINS. Ao opinar sobre a obra (apud PELLEGRINI, 2001, contracapa), observa que Pellegrini é “autor de um idioma próprio e de uma não menos própria visão do homem”, o que para o escritor revela-se boa definição de seu trabalho.<sup>1</sup>

No romance, por trás de um caso policialesco, e mediante uma elaboração peculiar da linguagem, Pellegrini expõe o conflito do homem com instituições corrompidas, revelando-se um crítico ferrenho da sociedade moderna.

De sua origem, Londrina, Paraná, 1949, esse contador de histórias carrega sua experiência regional e o acervo de causos e contos que, muito provavelmente, fazem dele o narrador que é. O próprio Pellegrini, ao se referir à sua história de aproximação com as letras, recorda fatos que o definem como alguém que, desde a infância, esteve em contato com as histórias que formavam

---

<sup>1</sup> Observação feita por Pellegrini em uma entrevista dada ao jornal *A notícia* de Joinville em 08 jan. 2003.

o acervo do imaginário do povo de sua região. Por isso traz para o texto a fala do povo do interior do Paraná. Há um aproveitamento da fala do homem do campo, tanto nos diálogos dos personagens quanto na voz do narrador. A ambientação de algumas obras no interior do estado é propícia ao uso desse recurso. Os falares retratam também a região em que as narrativas têm lugar. No jogo da linguagem, ousa grafar *encima* (PELLEGRINI, 2000, p. 7) em vez de *em cima*, além de incorporar transcrições orais como *deixaí*, (CC, p. 216)<sup>2</sup>, *chegá* (CC, p. 197), *vambora* (CC, p. 65) e expressões como *diz-que* (CC, p. 18), *mãozada* (CC, p. 22), *mermão* (CC, p. 65), *quá* (CC, p. 281), oriundas da fala popular.

O tempo passado na pensão da mãe e na barbearia do pai, por onde transitavam viajantes de vários lugares o tempo todo, foi possibilitando ao futuro escritor, enquanto menino, ser depositário de uma infinidade de causos e histórias, reais e inventadas, que o transformaram em um narrador exemplar. Lá iniciou seu enriquecimento como contador, pois “o narrador enriquece a sua própria verdade com aquilo que vem a saber apenas de ouvir dizer.” (BENJAMIN, 1933, p. 81) O menino ouviu dizer e guardou para si. Lá presenciou também o embate do homem do campo com as geadas, a estiagem, o empobrecimento, o êxodo rural<sup>3</sup>. Daí foram tomando forma seus temas e seus personagens. O povo e sua moralidade, o espaço e a cultura da região do escritor tomam conta da sua ficção, que guarda alusões referenciais facilmente identificáveis.

Esse potencial perpassa suas obras e é percebido em *O caso da chácara Chão*. Com seu talento, o escritor transforma um fato real acontecido consigo<sup>4</sup> num romance intrigante, cheio de alfinetadas nas instituições públicas e privadas, nos políticos, na polícia, e cuja forma, com permanentes alusões à

---

<sup>2</sup> A partir daqui a indicação bibliográfica do romance será feita com a abreviatura CC (*O caso da chácara Chão*), seguida do número da página..

<sup>3</sup> Cf. LOSNAK, Marcos. Domingos Pellegrini, o contador de histórias. *Jornal da Biblioteca*, mar./mai. 2004, ano I, nº 2.

<sup>4</sup> Cf. informação da Editora sobre o romance em:  
[http://www.feranet21.com.br/livros/resumos\\_ordem/o\\_caso\\_da\\_chacara\\_chao.htm](http://www.feranet21.com.br/livros/resumos_ordem/o_caso_da_chacara_chao.htm)

narrativa policial, cativa o leitor do início ao fim.

## 2. A ficção. Ficção?

“Na Obra, o artista não se defende só do mundo, mas da exigência que o atrai fora do mundo. A obra o acalma por momentos este ‘fora’, lhe restituindo uma intimidade.”

(BLANCHOT, 1987)

O romance *O caso da chácara Chão* conta a história de Alfredo Manfredini, escritor de livros juvenis. Ele é vítima de um assalto muito estranho, e passa de vítima a agressor, pois, ao se defender, fere o assaltante, que declara ter ido até a casa do escritor a pedido de Olga, esposa do escritor, e ter sido atacado quando pego em flagrante adultério com ela. O caso fica conhecido como “o caso do facão” e ganha notoriedade dentro da polícia e da imprensa.

A narrativa se dá a conhecer pela visão do próprio Manfredini, narrador-personagem, que supostamente está escrevendo sobre o ocorrido. A história narrada por ele no romance confunde-se com um conto que, segundo suas palavras, deveria ser uma história juvenil, abandonada como tal no desenrolar do romance, pela dimensão e características que o caso toma.

Na leitura do romance, é óbvio que não há identidade plena entre a voz autorial e a do autor empírico. É possível, no entanto, identificar fatos, situações e alusões cujo referencial aponta para essa identificação. A respeito da busca da relação entre o autor e seu personagem, que se pode chamar até de uma espécie de alter-ego do autor, Antonio CANDIDO (1970) faz a seguinte ressalva: “Há personagens que exprimem modos de ser e mesmo a aparência física de uma pessoa existente (o romancista ou qualquer outra pessoa, dada pela observação,

a memória). Só poderemos decidir a respeito quando houver indicação fora do próprio romance – seja por informação do autor, seja por evidência documentária.” (p. 70). Dentro desta perspectiva, é possível encontrar justificativas que comprovem, ou que pelo menos coloquem em questão, a suposição de que modos de ser do personagem se juntam ao modo de ser do romancista. Referências dentro e fora da obra permitem fazer uma reflexão sobre essa temática. Dentro da obra identificam-se trechos ilustradores dessa identidade, e com eles se pode comparar o que se tem fora da obra em entrevistas dadas pelo autor, sua história de vida, opiniões, concepções ditas e escritas e declarações dos críticos.

Essa busca de uma referencialidade explícita se justifica por se entender que o autor a constrói como forma de questionar o papel do discurso ficcional, assumindo a dicção literária como discurso válido sobre o mundo e que, de certa maneira, apresenta algumas vantagens sobre a dicção argumentativa inequívoca e bem comportada. Ao mesmo tempo, é plausível afirmar que o romance intenciona valorizar a presença subjetiva do escritor ou do cidadão comum na sociedade. Pellegrini traz para sua obra questionamentos que são aproveitados na constituição do romance policial. As implicações oriundas da opção por esse gênero serão abordadas mais adiante.

É possível, nesse sentido, arrolar um conjunto de pontos de contato em relação à personalidade e ao histórico de vida de ambos, escritor e narrador-personagem. A narrativa se constrói em torno de um assalto à chácara do narrador, fato que já remete à vida real, uma vez que Pellegrini, o autor, “também sofreu um assalto em sua chácara”<sup>5</sup>. Este detalhe se soma a outros, estabelecendo índices que fundamentam a leitura da obra como representativa daquelas cuja referência ao mundo empírico o romancista faz transparecer.

Em *O caso da chácara Chão* o narrador-personagem, Manfredini, informa o

---

<sup>5</sup> Cf. <http://www.autoriaecia.com.br/112301bf.htm>. Acesso em 28 ago. 2004.



leitor sobre as discussões com os revisores das editoras a respeito da dificuldade de fazer com que o registro escrito que ele decide usar seja mantido. A opção por escrever “encima” e não “em cima”, “fríser” e não “freezer”, “chegaí” e não “chega aí”, “deixaí” em vez de “deixa aí”, entre outras, acarreta-lhe dor de cabeça: “O último (revisor) disse que, se as academias de Brasil e Portugal decidiram as normas da Língua, quem era eu para querer criar normas?” (CC, p. 20) Este comentário se junta à inscrição impressa no livro, logo após a ficha catalográfica: “O autor adota formas e usos próprios de linguagem.” (CC, p. 4). No romance, propriamente, o narrador relata: “No fim das contas, mais um livro saiu com uma nota de rodapé: *O autor usa grafia e sintaxe próprias, discordantes das normas da Língua.*” (CC, p. 20) Assim, este detalhe, um dos muitos que se pode encontrar, possibilita uma aproximação entre o autor e sua obra e permite falar em “traços autobiográficos” que aparecem com certa freqüência no interior do romance.

Pode-se, além disso, justapor os sobrenomes Manfredini/Pellegrini. Há uma coincidência sonora muito evidente das duas palavras que estabelece relação entre o autor e sua criação. E há outros aspectos.

Manfredini foi viver na cidade grande, experimentou do caos e não suportou o barulho excessivo; chegou a arrumar confusão até com camelôs, depois procurou abrigo longe da “civilização” na chácara. Pellegrini morou em São Paulo, de 1983 a 1986, afirmando que foi “o bastante para sentir que a água é ruim, o ar é ruim, o barulho é constante, a desumanidade é crescente.”<sup>6</sup> Depois disso, voltou a Londrina para ter o que chamou de qualidade de vida. Mas ainda morando no centro da cidade teve problemas com o caos urbano, ganhou até o apelido de “Ouvidor do barulho”. Na tentativa de se ver livre disso tudo, buscou a tranqüilidade de uma chácara, onde passou a viver afastado de tudo,

---

<sup>6</sup> Entrevista disponível em: <<http://www.fique.com.br/novaalexandria/governo/info9/pellegrin.htm>>. Acesso em 20 nov. 2004.

como seu personagem também o fez. Este, depois de muitas viagens experimentando outras paragens, acabou, tal qual seu criador, “enraizando na terra natal”. (CC, p. 79)

O narrador não se cansa de tecer críticas à vida urbana, enquanto louva incessantemente as benesses do contato direto com a natureza, com a terra, com o verde, as plantas, folhas, flores, frutos e afirma categoricamente: “eu cansei de viver cercado pela barulheira do centro, como cansei da política e do jornalismo, enquanto os livros começam a render”. (CC, p. 202) Pellegrini, por sua vez, diz que não procura trabalho em publicidade, faz palestras sobre o uso da voz, apresenta o “Minuto do Poeta” na Rádio Universidade, a coluna domingueira “Aos Domingos, Pellegrini” no *Jornal de Londrina*, cuida da chácara e faz sua própria comida todo dia. A convivência com dois cachorros na chácara também é uma peculiaridade dos dois, criador e criatura.<sup>7</sup>

Muitas das reações de Manfredini diante das agruras urbanas e sua busca de contato com o ambiente mais ou menos rural lembram frases do escritor em suas entrevistas. Percebe-se em ambos um desgosto diante da civilização urbanóide e um profundo apego ao espaço da natureza, o contato com a terra e a valorização do desenvolvimento silencioso e lento das plantas.

As trajetórias profissionais de Pellegrini e Manfredini também se entrelaçam. Pellegrini iniciou sua carreira pelo jornalismo: “Comecei a escrever literatura antes de jornalismo, que iniciei aos dezoito anos, enquanto já fazia poemas desde os catorze e contos desde os dezesseis.”<sup>8</sup> Embora escrevendo, precocemente, já antes, sua profissão se inicia no jornalismo e na publicidade como meio de ganhar a vida. Manfredini também observa, quando sai da delegacia e vai ao bar em frente: “o bar é o mesmo desde que fui repórter de

---

<sup>7</sup> Informações obtidas na entrevista dada por Pellegrini a Jacinto Rego de Almeida, disponível em: [http://www.geracaobooks.com.br/releases/entrevista\\_domingos\\_pellegrini.htm](http://www.geracaobooks.com.br/releases/entrevista_domingos_pellegrini.htm) Acesso em 12 nov. 2004.

<sup>8</sup> Cf. <<http://www.fique.com.br/novaalexandria/governo/info9/pellegrin.htm>>. Acesso em 12 nov. 2004.

polícia". (CC, p. 7) Ainda, ao comentar sobre o salário dos delegados, da polícia e de como se ganha dinheiro, supostamente de modo ilícito, nesse meio, numa de suas farpadas irônicas, Manfredini se refere a si mesmo, lembrando da antiga profissão: "No meu tempo de repórter, lembro de delegados que ganhavam muito bem". (CC, p. 23) Neste aspecto, o caminho profissional, tem-se mais um item que confirma essa possibilidade de confrontação.

Pellegrini se destacou inicialmente como escritor de contos, enveredando-se pelos livros juvenis, sendo alguns deles muito bem recebidos pelas escolas e até comprados pelo governo para fazer parte das bibliotecas escolares.<sup>9</sup> O personagem Manfredini também diz ter escrito, no início, tendo essa faixa etária como alvo: "Mas tenho é de terminar mais um livro juvenil, a editora está cobrando." (CC, p. 16) Curioso (curioso?) é que o livro que o personagem-narrador está escrevendo coincide até no título: "pela primeira vez, vou atrasar um livro juvenil. Ia se chamar *Chácara Chão*". (CC, p. 32) Não se pode atribuir a isso denominação de mero acaso.

O romancista, em declaração numa entrevista, afirmou que apenas o fato de seu personagem ser escritor de livros juvenis e a coincidência do assalto são referências reais. Entretanto:

convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; ou que deformou, quando confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. (CANDIDO, 1970, p. 69)

Assim, o que o escritor declara sobre o romance será considerado com o

---

<sup>9</sup> Recentemente, mesmo *O caso da chácara Chão*, objeto deste trabalho, foi incluído no conjunto de obras indicadas para uma aquisição que deveria ter sido feita no início do ano para as bibliotecas das escolas estaduais de ensino médio no Paraná. Mas por um problema relacionado à escolha das editoras (editoras de fora do estado foram descredenciadas), o governo excluiu esse título.

devido cuidado. Suas declarações de maior valor para este trabalho serão aquelas que não se referem à obra, mas sim a si mesmo e sua biografia.

Um dos livros juvenis de Pellegrini mais lidos pelos alunos, principalmente de escolas públicas<sup>10</sup>, foi *A árvore que dava dinheiro*, primeiro romance juvenil dele, com mais de três milhões de exemplares vendidos. No romance em estudo, o delegado que atende Manfredini na delegacia em que vai prestar depoimento o reconhece como escritor e confessa: “Eu queria só dizer que no colégio li um livro do senhor, como é mesmo o nome? *O castelo do dinheiro?*” (CC, p. 13) Ainda que cifrada, a referência ao autor é notória. Em outra oportunidade o delegado apresenta uma obra escrita por Manfredini para ser autografada para um sobrinho e o narrador comenta: “Era um de meus romances juvenis”. (CC, p. 103) Já seria suficiente demonstração de que se está girando em torno da mesma obra; entretanto, para explicitar de todo essa evidência, o próprio Manfredini a atesta, comentando sobre o recebimento dos direitos autorais no início da carreira de escritor: “Naquele tempo eu começava a receber direitos autorais da minha primeira história juvenil, sobre uma árvore que dava dinheiro”. (CC, p. 175) Assim como Pellegrini teve seu livro adquirido pelo governo para distribuir às escolas, Manfredini também lembra um fato semelhante, dizendo: “O ministério comprou um lote de meus livros para as bibliotecas públicas do país, recebo num mês mais que em seis meses”. (CC, p. 254) É justo, portanto, reconhecer aí um traço autobiográfico visivelmente registrado pelo autor, que explicita na composição da obra a consciência sobre as relações entre ficção e realidade.

Quanto à atuação no campo social, autor e personagem-narrador se identificam de forma muito particular. Pellegrini, notadamente um ativista desde a juventude, comunista, participante da política, ligado ao movimento

---

<sup>10</sup> PELLEGRINI, Domingos. *A árvore que dava dinheiro*. São Paulo: Ática, 1980. Este livro faz parte de um conjunto de obras reunidas pelo MEC e editadas especialmente para escolas públicas na coleção "Literatura em minha casa", distribuída às escolas.

estudantil, movimentos pela anistia, contra a ditadura, envolvido com partido político, foi, paulatinamente, segundo ele, perdendo a crença, principalmente nos partidos que compõem o que ele chama de “uma geléia de interesses pessoais e grupais”<sup>11</sup>. Hoje, continua atuando em organizações da sociedade civil e em atividades voluntárias, mas com outra visão das coisas. Manfredini, por sua vez, faz um desabafo: “Já fui revolucionário, marxista-leninista de barba e coturno, daqueles que choraram a morte do Che e acreditavam piamente na luta armada para a revolução que mudaria o mundo. Hoje acredito que já faz muito quem consegue melhorar um pouco a própria vida e a si mesmo... mudamos para a chácara.” (CC, p. 73-74). Mais adiante retoma: “Eu já tinha esquecido a política, a desilusão com o socialismo, o nojo da demagogia eleitoral, assessores e cabos eleitorais se roendo com intrigas e traições”. (CC, p. 205) Por aí se percebe que, em relação ao processo de aproximação e afastamento do engajamento social e político, eles se espelham.

Ainda em se tratando de posicionamento político, um outro fato aproxima o real e o ficcional. Manfredini se vê quase que obrigado, em razão de toda a situação por que está passando com sua família e pela pressão da família de sua mulher, a transferir a filha Verali de escola. Tirá-la da escola pública, perto de casa e matriculá-la numa escola privada. Por toda sua história e pelas coisas nas quais ainda acredita, percebe-se que Manfredini tem preferência pela escola pública e, aparentemente, confia no ensino que ali se processa. Ao se referir à sensação da filha em relação a uma escola e outra, comenta: "Acorda sorrindo às seis e meia para a escola pública, a menina que antes dormia quase meia-noite, acordava emburrada depois das nove e passava as tardes sonolenta na escola particular." (CC, p. 36) Esta seqüência aparece também para justificar o prazer da menina ao lidar com as coisas da chácara e com as brincadeiras que ali são possíveis, além das descobertas que vai fazendo. Contudo, citar escola

---

<sup>11</sup> Cf. entrevista disponível em:  
<http://www.fique.com.br/novaalexandria/governo/info9/pellegrin.htm>. Acesso em 12 nov. 2004.

"pública" e "particular" é desnecessário para o fato em si, a menos que haja uma outra intenção para isso. E seria uma ingenuidade do leitor ignorar essa provável intencionalidade, considerando o paralelo entre as concepções que o narrador vai deixando fluir e o engajamento do autor.

Assim, Pellegrini, numa apresentação pública, expressa um sentimento idêntico ao de seu personagem. "Pellegrini, o escritor reverenciado, dois Jabutis na cabeça, começou falando que havia tirado sua filha de uma escola particular para colocá-la nos bancos duros de uma pública, porque o ensino na pública era melhor." (POLZONOFF, 2001). Embora o crítico que comenta o fato esboce intenção clara de criticar o posicionamento de Pellegrini, julgando seu discurso um tanto quanto recheado de hipocrisia barata, tem-se aqui a demonstração da coerência com o discurso de seu personagem, o que serve muito apropriadamente para ilustrar e confirmar as afirmações feitas aqui quanto à relação entre o autor e sua obra.

A identificação do ato de cifrar-se biograficamente no romance faz crer que o autor parece ter a intenção de se aproximar de maneira mais contundente do leitor, estabelecendo com ele um diálogo que sinaliza uma opção clara de dizer algo para além do ficcional. O romance discorre sobre um crime, mas, ao lado disso, questiona, sob um ponto de vista próprio do escritor, uma série de aspectos negativos do homem e de seu comportamento em sociedade.

*O caso da chácara Chão* não se configura como obra autobiográfica, documental ou panfletária. Entretanto, permite uma leitura que justaponha o criador (sua personalidade, história, concepções e desejos) ao personagem criatura. Um não "é" o outro, porém o espelhamento não passa despercebido ao leitor, que não constata simplesmente a relação escritor-personagem sem mais nem menos, mas vai contrapondo os trechos que deixam entrever a equiparação evidente, construindo um significado para esse procedimento no interior da obra.

Não se trata aqui de julgar a obra maior nem menor, mas somente de aguçar a percepção dos detalhes pelos quais ela se constrói. O “homem humano” é tema da produção de Domingos Pellegrini e ele próprio deixa “fiapos” de si naquilo que escreve.

### **3. O caso: uma narrativa mais ou menos policial.**

“Una de las manifestaciones interesantes en la narrativa latinoamericana de los últimos años dice relación con la reinstalación del género policíaco como una forma literaria que es revisitada o transgredida por un amplio conjunto de autores.”

(Ramón Díaz Eterovic)

A trama que sustenta a narrativa pode ser comparada àquelas presentes em obras do gênero romance policial. Um crime foi cometido, um assalto, uma invasão de domicílio, um caso de polícia. Nesse "caso" há muitas questões que não ficam esclarecidas, e isso traz a campo a instituição responsável pela segurança pública, cuja função é proteger o cidadão dos criminosos: a polícia. Ocorre que o acontecimento não fica resolvido tão facilmente. As versões de acusados e acusadores são diferentes. O escritor Manfredini, que de vítima passa a acusado, se vê obrigado a correr atrás de provas de que o que houve foi realmente um assalto e não outra coisa, como os criminosos tentam fazer parecer.

Assim, tem-se um crime, um caso, que precisa ser desvendado em meio a lances de mistério, investigação e descobertas interessantes. Essas características anunciam uma narrativa aos moldes do chamado romance policial.

O que leva o leitor a sentir nesta obra uma atmosfera de romance policial? E o que o descaracteriza como tal? Há esta cisão?

### 3.1 Categorizando

O romance policial tem sido tratado como “literatura menor” pelos críticos e pela Academia. Esta visão veio adquirindo densidade em virtude de uma linha divisória entre literatura de proposta e literatura de entretenimento<sup>12</sup>. Já há algum tempo, a criação de disciplinas nas Universidades vem dando passos no sentido de discutir e resgatar o significado deste, chame-se assim por hora, gênero. Ou seja, vem ocorrendo no Brasil aquilo que já vinha tomando corpo fora do país, como previa ALBUQUERQUE (1979): “Falta agora que, como ocorre há tempos nos Estados Unidos e mais recentemente na França, também as Universidades tomem conhecimento da literatura policial.” (p. 218) E de fato, vem crescendo nas universidades brasileiras a valorização desse gênero.

Em defesa da relevância dessas narrativas tomou posição um grande nome da Literatura Brasileira, José Paulo Paes, que assim categoriza os gêneros da literatura de entretenimento: “Também no âmbito da literatura de entretenimento vige a categoria de gênero. Seriam fundamentalmente o romance policial, o romance sentimental, o romance de aventuras, a ficção científica e a ficção infanto-juvenil.” (1990, p. 28) Aí, na esteira do romance policial também a literatura infanto-juvenil alcança status de gênero, o que acresce importância ao autor do qual se trata aqui, um representante, antes de tudo, desta última categoria.

Sob essa mesma ótica, ALBUQUERQUE (1979) aponta o que tomava como tendência perceptível e inevitável: “Pode-se afirmar, sem medo de errar, que nossos escritores, especialmente os de literatura juvenil e os de crime verdade, já deram um primeiro passo.” (p. 219)

---

<sup>12</sup> Cf. PAES, José Paulo. As dimensões da aventura [sobre o romance de aventuras]. In: \_\_\_\_\_. *A aventura literária: Ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-24.



No sentido de elevar os méritos desta chamada “literatura menor”, PAES (1990) delinea o percurso do leitor que se dedica à leitura de obras da chamada literatura de proposta, identificando o lugar da literatura de entretenimento, tanto entre os leitores, quanto no estabelecimento do conjunto das obras que compõem um acervo cultural amplo:

Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustav Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento. (p. 37)

Definir, caracterizar, ou mesmo rotular uma obra como romance policial talvez mereça a apresentação de alguns aspectos condicionantes de tal tarefa.

Segundo ALBUQUERQUE (1979), “[é] necessário que haja um cadáver na novela de detetives”(p. 26), o que em *O caso da chácara Chão* não ocorre. Além disso, deve-se dar o seguimento das “regras de S. S. Van Dine”, dentre as quais estão, por exemplo, 1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver). 2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais. 3. O amor não tem lugar no romance policial.<sup>13</sup> No entanto, nem mesmo o criador dessas regras deixou de violá-las em sua obra ficcional. Enfim, elas são hoje “apenas uma curiosidade, nada mais” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 34).

Nem há cadáver, nem as tais regras são levadas em conta por Pellegrini. Bem mais que um caso de romance policial, sob essa perspectiva, pode-se

---

<sup>13</sup> Sobre as vinte regras elaboradas pelo escritor Van Dine, ver ALBUQUERQUE, 1979, p. 30-35.

aproximar a obra de Pellegrini a um tipo de narrativa policial sobre a qual REIMÃO (1983) discorre, o “romance negro”:

Outro tipo de narrativa policial também bastante divulgada é o ‘romance negro’, romance da ‘Série Negra’ ou romance americano, cujo criador foi Dashiell Hammett (1894-1961) e um dos seguidores mais expressivos foi Raymond Chandler (1888-1959). O ‘romance negro’ tem na coleção ‘Série Noire’, que começou a ser publicada na França em 1945, seu ápice e seu reconhecimento pelo público. (p. 60)

As características que Sandra Lúcia Reimão levanta para o romance negro parecem apropriadas para descrever a obra de Pellegrini. Estudando as obras de Dashiell Hammett, considerado pai da narrativa “série negra”, a pesquisadora observou que outras questões surgiram em seu texto além do entretenimento que o romance policial apresentava e das aventuras em busca do desvendamento dos crimes. Percebeu que havia nos escritos de Hammett preocupações mais universalizantes, mais reflexivas, mais profundas: “o ponto central, estruturador, fundamental dos textos de Hammett é a crítica ético-político-social.” (REIMÃO, 1983, p. 61). É aí que se evidencia mais concretamente uma proximidade entre *O caso da chácara Chão* e o romance negro.

No romance de Pellegrini, toda a luta do personagem-narrador é na tentativa de buscar o respeito à cidadania, à coletividade e aos direitos do cidadão. Essa luta, ora traduzida em atitude, ora limitada apenas à consciência ou preocupação, apresenta-se também de forma sarcástica em relação aos problemas sociais, sem, contudo, abrir mão de colocar o leitor em sintonia com sua realidade. REIMÃO (1983) compreende que:

Utilizando o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral, Hammett vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade e etc. E faz com que nós,

leitores, passemos a enxergar com outros olhos não a própria narrativa policial, mas o mundo em que vivemos cotidianamente. (p. 62)

É o que Pellegrini, não só neste romance, faz com afinco. Cada problema enfrentado pelo personagem se assemelha em muito àqueles enfrentados pelo cidadão comum na busca de seus direitos para viver com um pouco de dignidade. O processo metafórico é semelhante ao exposto pela autora. Muito mais que a solução do crime, ou do “caso”, o que parece ficar para o leitor é esse outro tema: as dificuldades do homem em viver sua vida com tranqüilidade e em ter seus direitos respeitados. Para tanto, o texto aparece envolvido por uma severa crítica às instituições, em especial à polícia, ao Direito e à imprensa, além de questionar como as pessoas se comportam em relação ao seu semelhante. A ética nas relações de vizinhança, amizade, companheirismo, respeito, trabalho coletivo, é objeto de reflexão durante toda a narrativa. Também a banalidade e alienação do povo simples, com algumas exceções.

Quanto ao foco narrativo, “se o fato de o próprio detetive ser o narrador cria dificuldades para a narrativa, e se o narrador onisciente está, por princípio, descartado do romance de enigma, três formas de emissão restam (se nos limitarmos às tradicionais): o narrador impessoal (mas nunca onisciente), vários narradores e a recorrência a personagens-narradores.” (REIMÃO, 1983, p. 32) Enquadrando-se nesta última hipótese, o narrador-personagem criado por Pellegrini lança-se ao trabalho.

Assim, pode-se sustentar a afirmação de que *O caso da chácara Chão* se aproxima ao chamado romance negro.

### 3.2. Desvendando enigmas

Para esta análise não se pretende fazer com o personagem o caminho das descobertas e elucidá-las, mas tão somente demonstrar como a estratégia do romancista leva a narrativa para o campo do romance policial.

Segundo REIMÃO (1983),

o romance enigma não altera [a] estrutura básica [do romance policial]. Ele continua apresentando-se ao leitor como um jogo, como um quebra-cabeça em que este tenta desvendar junto, ou se possível antes do detetive, o enigma inicial. Ao leitor solicita-se que seja, à semelhança do detetive, também uma “máquina de raciocinar”. (p. 75)

Ao tomar o romance nas mãos o leitor já é, de primeiro ímpeto, levado a pensar numa trama policial, envolvendo crimes, investigações, quem morreu, quem matou e assim por diante. Estampada na ilustração de Tita Nigrí na capa do livro, ao lado de uma flor de maracujá, da qual esta análise se ocupará mais adiante, está uma pistola Colt prateada, de cabo preto, ícone de aventuras policiais no universo cinematográfico. Chega a causar má impressão, não fosse o contraste com a flor, que quebra uma primeira associação com o universo sensacionalista de certa cultura de massa.

Por trás dessa possível má impressão que incomoda um determinado público letrado, poderia de fato se esconder um jogo de *marketing* editorial, que levaria o romance a atrair a atenção de leitores mais acostumados a uma literatura de entretenimento. Contudo, esse jogo de ambivalência toma forma no desenrolar da narrativa, de uma operação consciente do escritor com os limites entre literatura de entretenimento e literatura de proposta. (cf. PAES, 1990) O equilíbrio do trabalho com essas duas vertentes fica mais claro quando se aproxima o romance ao romance negro e sua configuração moderna.

Delegacia, delegado, escrivão... essas palavras nas linhas iniciais já remetem para a comprovação da expectativa que se teve desde a capa. Não há cadáver, como é rotina nos romances policiais. Pelo menos não nos moldes tradicionais. Mas houve um crime. Nada está provado. Na verdade há muitas dúvidas. Na versão do personagem-narrador sua chácara foi invadida por dois homens que queriam dólares, jóias e que, além de terem conseguido levar o que queriam antes de serem presos, ainda mataram sua gata de estimação. O “tal cadáver” à guisa de ironia, obviamente. E a ironia, como se verá, é procedimento recorrente na obra.

Porém os ladrões contam uma versão diferente do ocorrido. Dizem que foram até a chácara para ter relações sexuais com a dona da casa, a convite dela, e que foram surpreendidos pelo marido que os agrediu. Não há provas, apenas os depoimentos. Manfredini tem contra si a apreensão do facão usado, segundo ele, para se defender, mas, de acordo com os bandidos, para agredi-los. Manfredini está encrencado e tudo aponta para ele como culpado.

Tem início a investigação, ou melhor, as investigações. De um lado, a polícia, pretensamente querendo confirmar cada versão, de outro, Manfredini, tentando provar “a verdade”, ou “a sua verdade”.

Essa tentativa vai, paulatinamente, transformando-o num investigador que busca ajuda de todos os lados para provar sua versão dos fatos. Vai juntando pistas que acabam por dar as respostas que ele busca, pois “a novela de detetives precisa ter um detetive e esse não o será, a menos que detecte alguma coisa. Sua função é juntar as pistas que venham mais tarde a indicar a pessoa que fez a sujeira, logo no primeiro capítulo”. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 25) Nesse percurso a aventura vai prendendo o leitor que quer saber como tudo se resolverá.

As investigações da polícia são morosas, tudo fica para depois, quando for possível, quando for mais apropriado, as ações vão sendo feitas pela

metade: “amanhã o delegado volta aqui... para sondar mais quem somos e como vivemos.” (CC, p. 31) As evidências do crime – “e lá estava a bala encravada na junção de dois tacos” (CC, p. 135) – vão recebendo tratamento desdenhoso: “O delegado tira do bolso um guardanapo de papel (...) para embrulhar a bala como se fosse uma bala de chupar.” (CC, p. 159) Isso tudo e as experiências pelas quais já passou em relação à justiça levam Manfredini a buscar a “justiça pelas próprias mãos”, ou a investigar com os próprios recursos.

Não só o narrador-personagem-vítima-acusado-detetive, mas também o leitor curioso, vai juntando informações sobre o caso e tentando descobrir qual é o enigma que o envolve, pois “o romance enigma atua na esfera do raciocínio quase-matemático, na esfera da montagem do racional.” (REIMÃO, 1983, p. 83) É essa uma das molas que move a intrigante narrativa.

No depoimento de Manfredini um detalhe faz o delegado levantar uma hipótese: “O senhor diz que eles queriam dólares, então devem ter recebido essa informação de alguém...” (CC, p. 23). Só mais tarde é que o “detetive” vai tomar isso como uma “pista”. Quando Manfredini está escrevendo sobre o caso, segundo ele para lembrar melhor os fatos, ou para transformar a história toda num livro juvenil, ele relata a cena do assalto e a cobrança que o assaltante lhe faz: “Eu sei que tem dólar, malandro!” (CC, p. 62) e recorda-se do comentário: “– Bela vida, hem, dinheiro chegando na moleza, escrevendo lá do escritório com música rolando, hem...” (CC, p. 64)

Estas pistas passam a mexer com o intelecto do narrador, e do leitor, que parte para a investigação. Como ele sabia dessas coisas?

O detetive que cresce dentro de Manfredini vai fazendo reflexões, que inclusive recebem a forma sistemática de perguntas numeradas: “Relendo desde o começo, saltaram duas perguntas: 1) Como a PM chegou tão depressa no dia do assalto? Quem chamou? 2) Como o assaltante dos Santos sabia que

escrevo com música e que guardamos dólares em casa? (...) Investigar por conta própria?" (CC, p. 193)

Ocorre-lhe a lembrança de um pagamento – “Um dia pagamos com dólares uma diarista ou não lembro quem” (CC, p. 64) – e, mais tarde, consultando a esposa, lembra da empregada que o filho, Paulinho, dizia ser bisbilhoteira em relação aos valores dos objetos da casa. Investigando chega à irmã de Florindo, o assaltante, e descobre que ela foi responsável por isso e pelo aviso que a polícia recebeu tão rapidamente. Com esse detalhe o leitor já se havia deparado, quando o narrador diz, após a fuga dos ladrões:

Estou discando para o batalhão da PM, João entra dizendo que os guardas, como ele diz, já chegaram.

– Mas eu nem chamei ainda! (CC, p. 68)

O mesmo se dá no diálogo entre Manfredini e a polícia: “Pergunto quem deu o alarma, ele diz que não pode dizer, mas que foi um vizinho.” (CC, p. 69) Além do aviso da moça, ele descobre que a polícia vigiava seu ex-soldado: “Então foi por isso que uma viatura chegou tão depressa. Estavam de campana no *elemento*?” (CC, p. 169) As peças vão se encaixando como num quebra-cabeça.

O investigador Manfredini, criado por Pellegrini, deixa escapar uma pista em sua busca da verdade e de dados que incriminem seus agressores: a dupla declaração de um dos bandidos. Na que ele lê, o segundo envolvido diz que “foram surpreendidos pelo marido, tresloucado, tomado por violenta comoção, que avançou para eles brandindo facão, tendo o depoente escapado pela janela, enquanto seu parceiro Florindo dos Santos tentava se defender do agressor” (CC, p. 130); o advogado, por sua vez, conta pelo telefone, comentando o fato de Manfredini ter aparecido com os braços arranhados: “ –

O loirinho diz que lutou para tirar o facão do agressor, estou usando as palavras do depoimento dele.” (CC, p. 145) O leitor encontra alguns desajustes que não são comentados pelo personagem-narrador-investigador.

As descobertas de Manfredini trazem à tona outro detalhe que é um aspecto comum no romance policial: “a figura do criminoso é patologizada. O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados.” (REIMÃO, 1983, p. 16) O criminoso criado por Pellegrini tem seus traços patológicos revelados nas informações que vão surgindo sobre sua vida. O relatório médico esclarece sua situação: “*Florindo dos Santos, licenciado da Polícia Militar para tratamento de saúde...*” (CC, p. 96) Mais tarde, alguém que procura Manfredini para que encerre suas buscas e também retire a queixa relata que “– Um vizinho abusou dele ainda menino.” (CC, p. 166) E mais adiante se repete a notícia de que “[n]o começo do ano, foi licenciado sem salário para tratamento de saúde.” (CC, p. 189) Segundo o modelo exposto por REIMÃO, o bandido de Pellegrini segue o padrão delineado pelos escritores desse tipo de romance.

Como dito no início a meta aqui é apenas apresentar essas formas de condução da narrativa, cujas semelhanças com o romance policial se evidenciam. É assim que após a resolução do caso, quando as jóias são devolvidas num pacote na varanda da casa da sogra de Manfredini, seu amigo e novo advogado adivinha o conteúdo do pacote e diz à Olga a célebre frase: “– Elementar, minha cara.” (CC, p. 331).



### 3.3 À semelhança do romance negro

O “caso” serve, dentro da perspectiva do romance negro, de motivo para desvelar mazelas sociais que cercam os acontecimentos ou até que os provocam verdadeiramente. Segundo REIMÃO (1983): “o romance negro atua na esfera do viver e perceber criticamente o mundo que nos cerca.” (p. 83). E parece que Pellegrini lança mão dessa peculiaridade para disparar suas farpas aos problemas sociais que o afligem e também o leitor. As descobertas que o seu narrador vai fazendo põem à mostra a falência das instituições, os pecados humanos, as falsas virtudes, as paixões e todo tipo de miséria moral.

Nos romances de enigma retratados por REIMÃO (1983), a polícia, por exemplo, já aparecia com certa índole ambígua: “Se num primeiro momento há uma aceitação e até uma certa louvação da polícia, logo a população das novas cidades industriais ficará desconfiada e insatisfeita com esta nova instituição. Para as novas, instáveis e perplexas classes médias, era tênue demais o limite entre um contraventor e um ex-contraventor.” (p. 14). Pellegrini, que conheceu como ativista e profissional os bastidores da polícia, aproveita um “caso de polícia” para pôr seu personagem às voltas com a corrupção que permeia essa instituição tão importante para a manutenção da lei, da ordem e da justiça.

O personagem Manfredini, embora um adepto da luta armada até, na sua juventude, busca por meios legais a solução dos problemas que surgem em seu caminho. Contudo, vai descobrindo as barreiras que dificultam a qualquer cidadão ter seus direitos garantidos. A busca de solução para o seu caso, que suporia a ajuda da polícia, o leva a um labirinto jurídico kafkiano, à medida que tenta provar sua versão dos fatos. A lentidão, o descaso e a falta de informações fazem-no perder a cabeça e se enredar cada vez mais nos meandros da burocracia e da impotência social. Quando resolve todo o caso, descobre também que a polícia acobertava o criminoso por ele fazer parte dela. Por isso o

caso de Manfredini não se resolvia e ele era sempre desacreditado. Sendo assim, a principal crítica que esse romance faz, equiparando-se nesse ponto ao romance negro, é à corrupção e ao corporativismo da polícia, bem como ao distanciamento do meio judiciário do mundo dos cidadãos, pelo caráter excessivamente formal de seus procedimentos.<sup>14</sup>

O primeiro sinal que revela o descaso e a aparente indiferença da polícia aparece no episódio da realização de perícia no local do crime, onde se poderiam recolher provas que beneficiariam a versão da vítima. Manfredini informa sua mulher de que “– A polícia diz que vem fazer perícia não sabem que dia.” (CC, p. 17) Pode ser que nunca o façam, ou que seja tarde demais para que se encontrem evidências relevantes.

Quando os policiais, depois de chegarem à chácara e atenderem muito rapidamente o caso sem dar qualquer atenção às vítimas, saem “cantando os pneus”, Olga desabafa:

Cretinos, diz Olga, João faz o sinal-da-cruz:

– Não fala assim, dona Olga, não brinca com essa gente, não!  
(CC, p. 69).

O gesto e o comentário de João vêm reforçar o conceito que a população tem da polícia: muito mais medo que confiança e respeito. Ora, isso espelha a situação no mundo referencial com que o romance dialoga. Não só pela violência e pelo mau atendimento dispensado nas ruas e nas delegacias, mas também pelos procedimentos nos “negócios internos” e pelos “acordos” e “jeitinhos” dos quais se tem conhecimento, de vez em quando, por meio da

---

<sup>14</sup> Está peculiaridade das instituições é levantada por Weber (1989) em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, como decorrente do desenvolvimento cultural, calcado nos preceitos religiosos, que levou os homens a tornarem-se “especialistas sem espírito, sensualistas sem coração, nulidades que imaginam ter atingido um nível de civilização nunca antes alcançado.” (p. 131)

imprensa, a imagem dessa instituição tem se deteriorado mais e mais junto à opinião pública. Num outro trecho do romance a crítica a tais procedimentos vem pela forma com que Binho, o amigo de Manfredini, consegue as informações sobre o caso: “Disse que um capitão da PM lhe deve favor (...) e na Polícia Civil pode tentar com um escrivão que sempre dá umas dicas e ganha do jornal uma caixa de vinhos no natal.” (CC, p. 108)

O próprio advogado, figura que deveria defender os direitos da vítima no caso, acaba por aderir às pressões, senão ao *modus operandi*, da polícia, sugerindo que “talvez até fosse melhor um acordo, retirando a queixa, em troca de eles também retirarem a sua.” (CC, p. 47) Isso leva Manfredini a trocar de advogado, por suas atitudes e sugestões muito mais tendentes a se submeter às acusações das quais o casal se torna alvo do que a defendê-los com veemência.

Assim, como se mencionou, a crítica à polícia estende-se à justiça, que, tendo os advogados e promotores por instrumentos, se mostra também corrompida.

No exame de Manfredini, seus braços estão arranhados; assim, ao depoimento de um dos assaltantes é acrescentado um dado, com base nesta nova informação. O novo advogado do escritor avisa que “ – O loirinho tem as unhas cortadas bem pontiagudas, eu mesmo vi, deve ter feito isso já instruído pelo advogado depois de ver o laudo do exame.” (CC, p. 145) As provas são forjadas para que o caso tenha o desfecho que interessa ao assaltante.

Quando a arma usada pelos invasores da chácara é encontrada, Olga recebe uma ligação do primeiro advogado deles e Manfredini adivinha o que ele propõe, pois havia sido repórter policial. Ele explica: “vi como funciona a máquina de arquivar inquéritos, tocada por policiais e advogados e produzindo sempre, com toda a certeza, propinas para todos e despesas para os indiciados.” (CC, p. 123)

O desencanto de Manfredini com a polícia e a justiça é reforçado em sua luta para provar que está dizendo a verdade no caso do assalto. Porém, toda sua luta como cidadão por ter seus direitos reconhecidos e respeitados, bem como sua militância, no passado, em defesa da democracia e sua experiência profissional como repórter já o tinham deixado bastante descrente. Ele lembra: “Saí em jornal chamando polícia para prender fora-da-lei, a cada vez tendo de discursar em nome da lei contra os próprios homens da lei, do fiscal municipal ao PM.” (CC, p. 91) O romance vai exibindo esse conflito entre a constatação de que há muita coisa errada, mal feita, mal gerenciada e a tentativa de confiar mais uma vez em que a vida pode dar certo.

Outro fato com que Manfredini se defronta é que, dependendo da classe social, o atendimento dispensado também muda. Entre os bandidos, “um deles é de família rica, mexia com drogas e, por isso mesmo, a família acha que deve ser ajudado, arranjou um criminalista muito bom.” (CC, p. 46) Ou seja, nem todos são tão iguais assim perante a lei. Os que podem mais têm maiores possibilidades de se livrar das encrencas em que se metem, e tentar provar algo contra essa espécie de gente pode ser uma empresa inútil.

As razões que determinam as ações da grande maioria das pessoas, e mesmo as intuições que pregam o desapego às coisas materiais, são, no fim das contas, de ordem econômica. Manfredini percebe que: “derrubaram a velha catedral tão bonita para erguer uma que mais parece um armazém graneleiro, armação de ferro coberta de zinco, sem alicerces para impedir o estacionamento no subsolo com renda para a arquidiocese.” (CC, p. 157) Portanto, nem uma construção artística, pertencente ao acervo cultural, histórico e religioso, escapa ao desejo humano – pelo menos de alguns seres humanos – de ter mais, ganhar mais, arrecadar.

Nas organizações populares é que se poderia encontrar um pensamento que levasse em conta o interesse coletivo e o trabalho conjunto para a solução

dos problemas comuns, mas mesmo aí, sentindo-se impotente frente aos órgãos públicos responsáveis e os dirigentes e/ou parlamentares, o cidadão se entrega, se acomoda. Essa atitude é sentida por Manfredini em seus vizinhos e aumenta sua indignação e seu desencanto. Na reunião dos moradores, ouve quando discutem o problema do barulho provocado pelos alto-falantes dos veículos dos vendedores nas ruas: “o vereador diz que o povo precisa de trabalho, a prefeitura diz que o assunto é da PM, a PM diz que é da prefeitura... E a mim não incomoda mais, disse um; eu também me acostumei disse outra, e passaram a discutir outro assunto mais importante, o concurso de Princesa da Escola para reformar a quadra de esportes.” (CC, p. 92) De ordeiro o povo passa a agir como cordeiro. Vai não só se acostumando com as derrotas e a falta de solução dos problemas, mas se acomodando e deixando de lado seus direitos.

Manfredini manifesta a opinião de que a imbecilização das pessoas tem na tevê e nos seus péssimos programas uma de suas origens e observa isso na mudança da paisagem do bairro: “onde hoje há mais antenas de tevê do que árvores, todas ligadas num programa imbecil para continuarem imbecis os filhos dos imbecis.” (CC, p. 98) O desencanto o torna, por vezes, agressivo e intolerante.

As críticas ao poder público continuam em relação a gestão dos serviços, principalmente na escola, pois a filha do narrador frequenta uma delas e a chácara fornece frutas, verduras e legumes que fazem uma espécie de compensação da situação precária da instituição. Por meio dos comentários da diretora da escola, como personagem, Domingos Pellegrini desfere seus ataques ao sistema: “falta dinheiro até para o papel higiênico: Mandam meia dúzia para o mês inteiro, e ainda dizem para a gente economizar! Só se for usando os dois lados do papel!” (CC, p. 53) Crítica irônica, mas profundamente realista. O leitor acostumado à leitura cotidiana dos jornais, ou que conhece um pouco da realidade das escolas, principalmente de periferia, percebe na fala da diretora a

referência a uma situação muito comum e freqüentemente objeto de denúncias nos meios de comunicação. Manfredini toma conhecimento da situação da escola de sua filha: “Soubemos então que se fosse depender do que manda o governo, a escola teria que parar com a merenda ou dar só macarrão todo dia.” (CC, p. 54) Acontece, no romance, algo muito comum também no mundo real, com o objetivo de se suprir demandas que o governo não se esforça por atender: “a Diretora (...) vem vender rifa ou pedir doações para o bingo.” (CC, p. 55)

Manfredini, após o “episódio do facão”, e a divulgação do seu feito na imprensa, sofre represálias, mas também encontra no meio do povo pessoas que, como ele, estão indignadas com toda sujeira e descaso.

– A gente paga imposto pra que?! (...) desde o fósforo até o feijão, do sapato até sabão! Mas a PM tem cada revólver velho (...) Viatura então, tudo caindo as pedaços! (sic) Mas se nem munição tem, então pra que a arma?! (CC, p. 155)

No romance, manifesta-se a opinião de que o problema não está no policial, mas na organização e nos responsáveis pela instituição. Alguém é responsável por arrecadar e devolver à sociedade o benefício a que ela faz jus. Por que isso não acontece de forma concreta? É isso que intriga o personagem, o leitor, o romancista. É isso que o romance desmascara. É óbvio? Talvez. Mas o que também já se tornou óbvio é que o óbvio precisa ser incansavelmente repetido.

E se no mundo real quase tudo é um problema de “políticas e potentes chefias”<sup>15</sup>, no mundo imaginário de Manfredini não é diferente: “Olga diz que nossa velha Brasília tem muito mais garra que a outra Brasília.” (CC, p. 71) O trocadilho entrelaça o real e o ficcional mais uma vez.

---

<sup>15</sup> Expressão usada por Riobaldo em *Grande sertão: veredas* para justificar a origem dos problemas do sertão.

Na crítica explícita, se por um lado muitos já estão resignados, com armas depositadas, há os que ainda resistem, como Otoniel, o novo vizinho de Manfredini, que o interpela a fim de que colabore no abaixo-assinado pedindo o fechamento da “Clubisteca”, uma danceteria cujo barulho incomoda toda a vizinhança: “Assino, dizendo que decerto não vai resolver nada; o chamado poder público é tão lerdo que, quando forem atender, o problema já passou.” (CC, p. 276) Essa ressalva reforça o conflito de acreditar desacreditando. Depois de chamar as autoridades competentes, mais uma decepção é trazida pelo vizinho, com a informação de que o problema não foi resolvido. Ao verificarem o local da barulheira, “os fiscais saíram depois de trinta e cinco minutos, conforme Otoniel, levando pacotes de carne assada e sacolinhas de cerveja em lata.” (CC, p. 306-307). O suborno é a resposta. Em quem se pode confiar se até as pessoas que respondem pela defesa do cidadão são compráveis?

A narrativa policial de Pellegrini criva de críticas também a politicalha. Tanto os políticos aproveitadores, quanto aqueles que se vendem por qualquer migalha. Manfredini passa por entre os barulhentos cabos eleitorais que ele qualifica de “trouxas profissionais, talvez vendendo o próprio voto por mixaria. Imagem escarrada do país que você queria chacoalhar e mudar com uma revolução, ‘companheiro’, mas esquecendo do povo...” (CC, p. 261) Nessa crítica, a postura do próprio autor, por via cifrada, e de seu narrador-personagem são alvos de ironia. Por essa ótica pode-se verificar o que REIMÃO (1983) confere ao protagonista do romance negro:

o detetive da narrativa ‘Série Negra’ se coloca como uma pessoa de carne e osso, tão corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, quanto o contraventor que ele procura. Do ponto de vista ético-moral, detetive, criminoso, leitor, as pessoas em geral, estamos todos no mesmo patamar, estamos todos atuando e impregnados pela competição do mundo negro em que vivemos. (p. 81)

Essa perspectiva de um mundo deteriorado, sem uma luz, sem saída, é uma recriação do real desnudado, mas também uma ode ao anseio pelo possível. O romance traz para reflexão os pecados políticos, sociais, econômicos, estéticos e éticos.

Até o “detetive” do romance tem sua agressividade exposta, quando, contra os vendedores barulhentos, sai da chácara armado de machado e, por pouco, não atinge uma criança indefesa. Ainda assim não deixa de contrapor sua atitude à resignação das pessoas que o cercam em relação aos problemas que enfrentam. Estes, para ele, muito mais graves: “Agora estavam ali aqueles mesmos homens e mulheres, que toleram tudo, ambulantes barulhentos, ruas esburacadas, bueiros entupidos, escola sucateada, posto de saúde sem médico, tudo toleram até fazendo piada do sofrimento, mas uma criança, ah, uma criança quase foi morta pelo louco da chácara.” (CC, p. 95)

De certa forma, Pellegrini confere a Manfredini um discurso vitimizado; mesmo se colocando como alguém que erra, seu pecado sempre tem justificativa. Manfredini é alguém que pensa, que é politizado, que se defende, que tem o melhor juízo. Assim, acaba por deixar transparecer uma postura moralista, que imprime a todos à sua volta o seu modo de pensar, o seu ponto de vista. Numa conversa com o novo advogado, Arcanjo, quando faz a afirmação de que só os pobres é que vão para a cadeia, e quando se pergunta se há uma saída e se a revolução é o que seria preciso para tal, ouve que para se mudar as coisas seria necessário “um outro povo.” (CC, p. 332) Portanto, não haveria uma solução.

Sob esse aspecto, a relação de Manfredini com as pessoas que o rodeiam é de autoquestionamento, pois, ainda que não profundamente, reflete sobre a impossibilidade de mudar o mundo; sua atitude é de questionamento do dito e do vivido, almeja o desvelamento da hipocrisia humana do “faça como eu falo, mas não faça como eu faço”, quando percebe a falácia dos parentes, do



delegado, do advogado, dos vizinhos e amigos. Essa máxima popular fica expressa no contraste entre a caracterização do cunhado pelo narrador e o comentário que aquele faz, no momento da discussão sobre a escola para a qual a menina Verali deve ser encaminhada:

Arthur Filipov, Tio Tu, o primogênito que tem duas amantes:  
– Escola particular dá mais educação moral! (CC, p. 109)

A moral da práxis se distingue da moral do discurso. O romance insiste em que as pessoas tentam ensinar aquilo que não sabem, ou não querem, fazer. Assim, o que os personagens dizem nem sempre, ou quase nunca, coaduna com a atitude quotidiana, com o comportamento frente a situações semelhantes àquelas sobre as quais tecem sua opinião.

O capítulo “Tudo boa gente” é uma reflexão sobre a ética. Manfredini descreve as investidas do vizinho João. No princípio João parece querer colaborar, mas com o passar do tempo vai tentando tirar vantagens cada vez maiores da relação de amizade entre patrão e empregado. Acaba, inclusive, por dar depoimento às escondidas no caso, comprometendo o escritor.

Tendo sido repórter e publicitário, a crítica à imprensa não poderia passar em branco na obra contundente de Pellegrini. Até porque, como já dito, Manfredini tem experiência idêntica e pode com conhecimento de causa afirmar a Olga: “– Eles botam palavras na boca da gente, pra esquentar a notícia, não sabia?” (CC, p. 146) Assim, ele tenta se defender diante da mulher, em razão do que o jornal publicou sobre a entrevista que deu.

Numa conversa com o amigo repórter ele ouve a justificativa: “Acontece que a nossa ética, meu amigo, principalmente na primeira página e nos títulos, tem de obedecer a uma certa ótica, uma mágica ou mística, uma mistura de mitologia com psicologia de massa, você sabe disso...” (CC, p. 147) Os interesses

se sobrepõem à verdade. O sensacionalismo conta muito mais. O importante é chamar a atenção para fazer o nome e vender a notícia. Por isso “a imprensa esquece com a mesma facilidade com que denuncia, vai do fervor à indiferença pelo mesmo caso numa semana.” (CC, p. 181) Não há compromisso com a solução de casos, com desfazer confusões. No fim, Manfredini tem a oportunidade de se explicar na imprensa. Diz tudo com a sua versão dos fatos. Contudo, nesse veículo não aposta suas fichas. E desabafa: “mas nada disso irá para o ar.” (CC, p. 330) É só para constar. Para que não se diga que não foi dada a oportunidade.

Há crimes, há bandidos, há mistério. Mas Pellegrini conta sua história de um jeito diferente. Isto porque, como mencionado, a história envolve outras problemáticas que não só a do crime. Como relata FRANKEN (2002, s.p.), ao analisar o romance negro chileno, em especial os escritores Poli Délano, Francisco Simón Rivas e Antonio Montero, esse gênero passou a ser visto como “una excelente posibilidad de hacer literatura realista y de tematizar la realidad social y política de su país.” [uma excelente oportunidade de fazer literatura realista e de tematizar a realidade social e a política de seu país] Observando isso, é possível estabelecer um paralelo entre a definição dada ao romance negro e a obra de Pellegrini, que vai além da trama policial e adentra uma reflexão sobre a sociedade a partir da qual escreve. Sua obra expõe “el lado oculto de la vida de las personas y las instituciones” [o lado oculto da vida dos personagens e das instituições] (FRANKEN, 2002) e trata de “la dimensión ética de la verdad y justicia en la convivencia humana.” [a dimensão ética da verdade e da justiça na convivência humana] (idem)

O leitor é conduzido, pelo romance, ao redor de si mesmo. Os conflitos dos personagens são aqueles experimentados pelo cidadão comum. Nos centros urbanos e nas periferias, a sensação de que os criminosos estão à solta é diária. Contudo, maior é a certeza de que os bastidores das instituições estão

impregnados de ações moralmente questionáveis. “Una atmósfera asfixiante, miedo, violencia, falta de justicia, la corrupción del poder, inseguridad” [Uma atmosfera asfixiante, medo, violência, falta de justiça, a corrupção do poder, insegurança] (FRANKEN, 2002) envolvem o cotidiano.

Visto por esse ângulo, o romance apresenta uma história de personagens que buscam sua felicidade individual, seu lugar no mundo, onde possam viver com dignidade, segurança e tranquilidade; entretanto, ao lado disso, propõe, indiretamente, senão de maneira óbvia, o que Franken (2000) denomina “el rescate de valores humanos como la solidaridad y amistad.” [o resgate de valores humanos como a solidariedade e a amizade]. E nisso Pellegrini dá conta de contar ao leitor, cantar e encantá-lo.

## Capítulo II

### Considerações teóricas

“Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos.”

(FOUCAULT, 2001, p. 413)

#### 1. O espaço como categoria no romance

O espaço literário vem sendo estudado como um dado significativo na narrativa de ficção e seu delineamento amplia as possibilidades de compreensão da obra pelo leitor. Como alvo de pesquisa é, se não uma novidade, pelo menos um aspecto do romance que apenas começa a receber atenção por parte dos estudiosos das Letras. Segundo ZUBIAURRE, “el espacio como recurso narrativo no hay merecido nunca la atención que de forma tan insistente y destacada hay monopolizado la categoria temporal de la novela” [o espaço como recurso narrativo nunca recebeu a atenção que, de forma tão insistente e destacada, foi monopolizada pela categoria temporal do romance]<sup>16</sup> (2000, p. 11). O advento das chamadas teorias sociais<sup>17</sup> favoreceu essa situação. “As teoria sociais privilegiam tipicamente em suas formulações o tempo.” (HARVEY, 2002, p. 190).

---

<sup>16</sup> Tradução livre. A partir daqui, quando não houver indicação do tradutor, tratar-se-á de tradução feita pelo autor deste trabalho.

<sup>17</sup> Cf. MARX, Karl. (1989), *O capital. Crítica da economia política*. São Paulo, Abril Cultural (série Os Economistas) (1 ed. 1863)./MARSHALL, T. H. Cidadania, Classe Social e Status, Rio, Zahar, 1967./WEBER, Max. Ciência e Política: duas vocações, São Paulo, Cultrix, 1970.

Em contraposição, nas artes em geral, e dentre elas a literatura, começa a impor-se outra atitude, pois “a teoria estética (...) preocupa-se muito com ‘a espacialização do tempo’”. (idem, *ibidem*) Cabe considerar em especial o caráter fundador das idéias de Joseph Frank em *The Idea of Spatial Form*, com seu destaque para a importância do aspecto espacial na produção literária do século XX, em detrimento da linearidade cronológica. Frank entende que “certain works of twentieth-century literature, because of their experiments with language and narrative structure, required a reader to approach them as a spatial configuration rather than as a temporal continuum” [certas obras da literatura do século XX, devido a suas experiências com a linguagem e a estrutura narrativa, exigiam que um leitor as abordasse mais como uma configuração de espaço que como um fluxo temporal contínuo]. (1991, p. 97)

Dentro dessa abordagem, embora o conjunto da obra de Pellegrini faça parte das produções do fim do século, especificamente das últimas duas décadas, e do início do século XXI, as fontes das quais resulta o seu trabalho são as que se produziram e se deram a conhecer durante a primeira metade e meados do século passado. Isto porque, segundo informações obtidas por meio das entrevistas dadas por ele, as obras que antecederam a sua e que formam seu acervo de leitura são de muitos autores que publicaram naquele período, tais como Hemingway, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos e outros.

De qualquer forma, também no romance de Pellegrini verifica-se a imbricação entre o destaque da categoria perceptiva do espaço pelos personagens e o tratamento espacializante do texto em sua configuração formal. A centralidade das tensões entre os entornos físicos e sociais em que os personagens se situam (cidade e natureza, esfera pública e ambiente privado) combina-se com diversas alusões cruzadas no tecido da narrativa (antecipações e retomadas, uso de *leitmotifs* – como a flor do maracujá –, referências

intertextuais e remissões ao universo referencial e biográfico do autor).

“Aventurar-se” na complexa análise desse campo temático e formal é colocar-se ao lado de pesquisadores que reconhecem a relevância da configuração espacial na obra literária.

## 1.2 Percepção do espaço

Este trabalho toma por base teórica, além de Frank, os estudos de Maurice Merleau-Ponty pontuados em *Fenomenologia da percepção*, cuja compreensão é a de que “o espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento.” (1996, p. 342). Tomar conhecimento do mundo por meio dos sentidos é, assim, um contato que coloca o homem em situação de troca com tudo que o rodeia, seja o lugar modificado pelo trabalho, a paisagem pelo olhar, o outro pelas relações com ele estabelecidas. O espaço pode tanto provocar determinados estados e sensações naquele que o percebe, como este pode atribuir significados a ele a partir de suas experiências.

A percepção do entorno pelo personagem constitui de modo particular as características e posicionamentos deste último. O delineamento do espaço que circunda o personagem confere-lhe, estatuto de ser. E “ser é sinônimo de ser situado” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 339), de estar em conexão com o mundo ao redor. Sem chão, desgarrado, o sujeito está inseguro e falta-lhe horizonte. “O ser privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Não está, por assim dizer, em parte alguma, ou antes, está em qualquer lugar, como destroços flutuando no vazio do espaço.” (POULET, 1992, p. 19) Um vazio

que é sentido dentro do próprio ser. Assim, o personagem sente-se vazio e busca situar-se no espaço, completar-se para preencher o que lhe falta.

Desta forma, tomar o espaço no romance como categoria de análise é buscar compreender o modo como o personagem, por meio do narrador ou por si mesmo, estabelece contato com o mundo que o cerca; é investigar como esse modo de perceber expõe características que, sem isso, não seria possível observar.

### 1.3 Dimensão relacional do espaço

Para a compreensão do espaço outra referência importante é Mikhail Bakhtin. Em *Estética da Criação verbal e Questões de literatura e estética* apresenta-se a idéia de entrelaçamento e interdependência de tempo e espaço, como delineada na noção de *cronotopo*. No caso do *cronotopo* da estrada, o teórico russo argumenta que “parece que o tempo se derrama pelo espaço e flui por ele (formando caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho estrada: ‘o caminho da vida’, ‘ingressar numa nova estrada’, ‘o caminho histórico’ e etc.” (1998, p. 350). Embora o cerne deste trabalho seja a categoria espaço e não o tempo, esta compreensão bakhtiniana permeia as análises aqui feitas, tornando-se importante delimitar esse fundamento teórico, uma vez que o espaço engendra o tempo e ambos são, segundo essa concepção, inseparáveis.

Em sua exposição do conceito de *cronotopo*, Bakhtin reconhece que este “serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance, quando outros acontecimentos de ligação que se encontram longe do cronotopo são dados em forma seca de informação e de comunicação.” (1998, p. 356) Portanto, o estudo do espaço representa uma contribuição peculiar para a

análise das cenas na narrativa e do desenlace dos acontecimentos que ali se desenrolam.

María Teresa Zubiaurre, em *El espacio en la novela realista*, faz um apanhado das reflexões de outros teóricos do espaço e dá seqüência ao ponto de vista bakhtiniano, pois também concorda com que “el espacio (...) no implica ausencia de tiempo, sino todo lo contrario. Solo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable” [o espaço, pois, não implica ausência de tempo, mas ao contrário. Somente através do espaço o tempo pode se converter numa entidade visível e palpável] (2000, p. 17). Assim, as análises que se apóiam em questões referentes ao tempo no romance, consideram, neste trabalho, o entrelaçamento com o espaço.

#### **1.4 Espaço e lugar**

Para o conceito de espaço que dá sustentação às análises feitas do romance de Domingos Pellegrini são importantes as contribuições de Michel de Certeau e a definição das categorias levantadas por ele em *A invenção do cotidiano*, em especial a diferenciação entre espaço e lugar. Este, “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (1997, p. 201); enquanto aquele é “lugar praticado” (1997, p. 202). As descrições feitas pelo narrador configuram o lugar que ele apreende pelos sentidos e apresenta ao leitor como espaço pelo qual passeia seu olhar e sobre o qual age e estabelece uma relação de apreensão e atribuição de sentido, inclusive na relações com os demais personagens que avivam o lugar partilhado.

Outra referência relevante para esta reflexão é o legado de Gaston Bachelard em *Poética do espaço*. Sua abordagem do espaço antropológico tece uma categorização do “espaço feliz” e das “imagens da intimidade”, refletindo



especificamente sobre a casa e levantando a seguinte questão: “Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que desejamos morar, podemos isolar uma essência mínima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida?” (1978 p. 199).

Em nosso tempo, a grande maioria dos homens vive em busca de realização profissional, tranqüilidade financeira, satisfação emocional, felicidade. Busca construir sua moradia como defesa das agruras do mundo, erigindo seu espaço íntimo de proteção. O personagem-narrador, Manfredini, dá ao leitor a medida exata da satisfação que pode ser encontrada num espaço assim, como o da chácara. O contato com a natureza, a lida com a terra, as plantações, flores, frutos, legumes e verduras, os processos utilizados no cuidado com a casa, as peças principais, as modificações que intenciona fazer, a tentativa de transformar aquele espaço numa espécie de “ilha de felicidade”. O seu “chão”. Ele vê nesse novo espaço, que se poderia denominar “bucólico”<sup>18</sup>, um reencontro com a natureza, uma busca de proteção, de uma intimidade perdida, uma nova oportunidade de reorganizar a vida e ser feliz.

Entretanto, Manfredini, como cidadão, e por não ter perdido a sanha revolucionária, apenas modificado a forma de pensar uma revolução, não é um conformado. Pelo contrário, ao baterem-lhe à porta os apelos da sociedade: injustiça, criminalidade, drogas, improbidade administrativa, ele sai quixotesicamente combatendo esses males. O espaço da chácara, embora tenha um caráter de “burgo resguardado”, acaba sendo uma espécie de negativo que evidencia ainda mais o apelo ético da esfera pública. A chácara não se limita a ser espaço de isolamento e proteção, mas de resistência: mesmo em busca do

---

<sup>18</sup> O “bucólico” aqui está relacionado às reflexões de Raymond Williams sobre o termo e a confusão em torno de uma definição fixa. Ele faz uma referência apropriada para o objetivo deste trabalho em termos de “uma epopéia da lavoura, no sentido mais amplo do termo: a prática da agricultura e do comércio no contexto de uma forma de vida em que a prudência e o esforço são considerados as virtudes fundamentais.” (WILLIAMS, 1990, p. 28)

distanciamento, o cidadão Manfredini vê-se enredado no tecido social. E longe de assumir uma postura burguesa e conformista, empreende sua “epopéia da lavoura” – lavrando o texto e a terra, escritor-jardineiro – como forma de resistência à sujeição que a banalidade da sociedade massificada e imbecilizada lhe poderia impor. No fundo, parece que Manfredini está submetido a uma condição ambivalente: busca o isolamento, mas por isso mesmo mergulha em um espaço de resistência social. Uma espécie de contribuição do militante frustrado: deixa claro que não há saída onde há consciência; a muralha do burgo não o isola, mas enreda-o com o mundo à sua volta. E por outro lado a consciência já não proporciona “boa consciência”: mesmo quixotescamente ativo, o narrador, pela ironia, revela-se frágil na sua capacidade de assumir posturas solidárias. A pretensa heterotopia lança o protagonista, por contraste, à fogueira de um mundo a que ele se mantém ligado, inevitavelmente, pelo intelecto, pelos vínculos sangüíneos (a família de Olga), pela imersão na história (a filha que encarna o futuro), pela ação invasiva do outro (o assalto) e pelo reconhecimento social (repercussão na mídia).

Frente à cidade, Manfredini é um homem deslocado na sociedade. O modo como a vida urbana está organizada o pressiona. É um espaço hostil. Como, então, viver ou sobreviver nesse espaço?

Para Harvey, “o corpo existe no espaço e deve ou submeter-se à autoridade (por meio de, por exemplo, encarceração ou vigilância num espaço organizado) ou criar espaços particulares de resistência e liberdade – ‘heterotopias’ – diante de um mundo de outra maneira repressor.” (2002, p. 196) Manfredini opta por buscar um espaço que o satisfaça, mas não encontra um isolamento completo. Os espaços, de certo modo, se entrecruzam.

Para Foucault,

...a época atual seria talvez de preferência a época 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. Talvez se pudesse dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e os habitantes encarniçados do espaço. (2001, p. 411).

Forjado sob os conflitos dessa época, Manfredini, protagonista do romance, está cercado pelas forças temporais das instituições, sustentadas pela tradição, cultura e ideologia, contra as quais se posiciona e imprime sua luta e sua fuga. É como resultado dessa fuga que imagina e busca um espaço afastado das pressões que sofre. Tendo lutado por uma utopia coletiva, como revolucionário, perdeu a crença num lugar melhor para todos e edifica sua heterotopia particular. Utopias são aqui definidas como “posicionamentos sem lugar real” (FOUCAULT, 2001, p. 414) e heterotopias como

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2001, p. 215).

Assim, a chácara, chão do narrador, concretiza-se como espaço utópico localizado. Mais propriamente, aproxima-se à categoria de “heterotopia de desvio”, cuja definição leva a compreendê-la como o espaço de quem não está em consonância com a sociedade e suas normas. Manfredini é avesso às normas e às convenções sociais, políticas e religiosas, em conflito com a ética desumanizada das instituições jurídicas e em desacordo com o comportamento

resignado dos seus concidadãos. Exige o cumprimento das leis, quando o normal é descumpri-las, e insiste em lutar, quando o padrão é desistir e se entregar. Tenta criar para si um espaço que, ainda que em contato com a civilização, tenha contornos de evasão e distancie-se dela.

O espaço é compreendido, então, não apenas como o ambiente concreto, visível e palpável. Avança para além do cenário, onde a trama tem lugar. Ele é compreendido da relação entre os personagens e seu entorno, compreendendo as relações com o meio e com o outro, no sentido que propõe Paulo Soethe: “podemos definir espaço literário como o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (...) e às múltiplas relações que esses locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies estabelecem entre si.” (SOETHE, 1999, p. 102)

O espaço é construído pela percepção e movimentação dos personagens, pelas relações que eles travam entre si e pela descrição do ambiente. O espaço exterior ganha ênfase como aspecto preponderante na constituição do interior dos personagens e da ação por eles desenvolvida.

Em *O caso da chácara Chão*, já a partir do próprio título, tem-se o espaço como parte fundamental da constituição do romance. O lugar, exterior aos personagens, faz com que se evidenciem comportamentos, atitudes, sensações, que, na inexistência das menções do entorno não se apresentariam. Pelo menos não da forma que se pode verificar na relação que se estabelece entre espaço e personagens. Como argumenta Bachelard, “O espaço chama a ação.” (1978: 205) É o espaço que dá novos sentidos à ação, às peripécias dos personagens. E é em íntima relação com a casa e com o chão da chácara que o narrador-personagem, o escritor Manfredini, se envolve e busca solução para seus problemas que são vários e de diferentes ordens. É para onde, em vão, tenta fugir do mundo, afirmando: “eu que pensava estar longe do mundo nos meus cinco mil metros

de chão cercado de muro” (CC, p. 106) Mas é também onde se reencontra com a vida e com o sossego, mesmo que parcial, após transpor as dificuldades encontradas nos primeiros anos dessa decisão.

À medida que o protagonista empreende essa luta, a percepção do espaço em que está inserido torna claras ao leitor as implicações desse aspecto do romance como ponto de referência para atribuição de significado ao ser do personagem e às ações que se desenrolam.

Cabe ressaltar, como afirma Zubiaurre, que “el espacio (...) rara vez añade información nueva. Con frecuencia su misión es claramente enfática” [O espaço (...) raramente acrescenta informação nova. Com frequência sua função é claramente enfática.] (ZUBIAURRE, 2000: 22). É essa função enfática que se busca na leitura da obra de Pellegrini, ou seja, a constatação de que o espaço dado a conhecer pela percepção do narrador ou dos personagens justapõe-se a outros índices possivelmente identificados no contato com a obra, que se completam e complementam na compreensão do texto ficcional.<sup>19</sup>

O espaço não ganha importância por surpreender ou inovar isoladamente, senão pelo que corrobora e enfatiza ao ser percebido ou acionado pelo narrador e/ou pelo personagem. Põe-se ao lado de outros dados que a ele se juntam para dar significado a aspectos que ele complementa. Isto, porém, não diminui sua relevância como categoria na narrativa. De fato, ressalta a relação que estabelece com o todo da obra e dá uma noção de conjunto, pois está, sem dúvida, ligado a outras categorias.

Pode-se observar essa característica no *leitmotiv* da floração do pé de maracujá, que engendra o espaço da natureza e o desenrolar das tensões

---

<sup>19</sup> Cabe ponderar que Zubiaurre desconsidera como “informação nova” o dado apreendido a partir do que a relação com o espaço proporciona. Ela portanto não atribui ao espaço, por si só, um sentido independente de qualquer outro referencial. Embora a interação do espaço com os demais elementos gere sentido e, em sentido lato, apresente portanto “informação nova”, o foco de análise aqui trabalhado centra-se justamente sobre o entrelaçamento entre essa e outras categorias de composição do romance. Assim, esse detalhe terminológico não nos impede, em geral, de estar de acordo com as considerações de Zubiaurre.

vividas pelo personagem. Enquanto paira o clima de tensão em que Manfredini e sua família estão envolvidos, e enquanto não encontram uma solução, o protagonista apreende da paisagem da chácara um aspecto que remete à inconclusão, à incompletude, à falta de solução para o problema que o aflige: “Lá está o maracujá, envolvendo o galinheiro que usamos de depósito, mas não tem uma flor, nunca floriu nesses dois anos.” (CC, 207) O leitor é levado de volta ao conflito vivido pelo personagem, não por uma informação completamente nova, mas pela relação de temporalidade presentificada na percepção do espaço pelo personagem, no qual o tempo decorrido desde o incidente se realiza no tempo da não floração da planta. Esta imagem é recorrente e somente quando Manfredini se livra das acusações e suas afirmações são provadas é que, na última página, sua filha Verali verifica: “tá florindo o maracujá.” (CC, 333) Percebe-se íntima relação entre exterior e interior a partir da percepção dos personagens. As transformações de ambos têm um inegável imbricamento.

A caracterização do lugar se dá pela descrição do ambiente e a conformação do espaço, como já mencionado, é dado pelas indicações da movimentação dos personagens pelo lugar. Portanto, “**o espaço é um lugar praticado**. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”. (CERTEAU, 1994: 202, [grifo do autor]). Logo, o fazer dos personagens na narrativa vai dando forma ao espaço.

Segundo esse ponto de vista, o estudo do espaço é, antes de mais nada, uma observação dos deslocamentos que os personagens realizam nos lugares pelos quais perambulam durante suas peripécias e da percepção das características sensíveis dos lugares percorridos ou habitados. O acompanhamento de seu percurso delinea o espaço no romance, isto é, elabora um espaço relacionado à história. Desta forma os percursos realizados pelo personagem suscitam a caracterização do espaço: “Eu podia simplesmente fazer

um U, voltando para a frente da casa pelo lado da horta, não do pomar por onde vinha vindo, e pularia o muro trepando no velho toco” (CC, 317). O lugar está lá, estático, uma imagem sem vida. Porém, com a ação dos personagens, adquire uma dinâmica que o modifica e ressignifica.

Segundo a compreensão de Certeau, relevante para a análise desse aspecto na obra de Pellegrini, “a descrição oscila entre os termos de uma alternativa: ou ver (é um conhecimento da ordem dos lugares), ou ir (são ações espacializantes)” (Certeau, 1994: 204). O “ir” do personagem, seu percurso, seus deslocamentos pelo espaço determinam sentidos para a narrativa. Assim, seguindo esta argumentação, o romance apresenta duas outras possibilidades: uma leitura da descrição dos lugares e outra das ações espacializantes, que vão tomando forma de espaço percorrido. E, mais que isso, a junção das duas, pela observação do lugar e da relação com ele. Assim o lugar, a construção, o terreno, o muro, a rua, os obstáculos pelos quais o personagem logra passar constituem-se em espaços significativos, imbuídos de sentido que ampliam o que pode ser apreendido do texto por meio da leitura. O efeito causado pelo deslocamento do personagem no espaço e a configuração que a percepção do sujeito perceptivo (narrador ou personagem) dá a esse espaço e a esse deslocamento modificam, explicitam ou reafirmam uma possibilidade de interpretação de um texto, de uma obra toda.

Michel de Certeau compreende que “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é o cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (1980, p. 201). Portanto, o movimento dos personagens possibilita apreender o espaço no texto, num movimento recíproco de se dar a conhecer. Recíproco porque tanto o espaço dinamizado pelo narrador ou personagem adquire nova significação, quanto este expõe sua identidade nessa inter-relação. O espaço e os personagens se integram de modo

a constituírem-se em componentes da narrativa. A percepção do espaço pelo personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto.

Além da movimentação dos personagens no espaço e do diálogo travado entre eles, considera-se ainda a descrição do espaço, visto que “es cierto que en los pasajes descriptivos el espacio novelesco se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa” [é certo que nas passagens descritivas o espaço romanesco consolida e adquire sua forma mais definitiva e mais precisa.] (ZUBIAURRE, 2000, p. 40) É pela descrição que se pode mais efetivamente dar forma à consciência sobre a percepção e relacionamento com o espaço. É aí que o leitor relaciona mais concretamente espaço e tempo, espaço e personagem e espaço e sentido do texto literário. Por meio da configuração do entorno nos diálogos, na relação das personagens e nas cenas do romance depreende-se o espaço percebido, que passa a ser elemento significativo para o leitor, fator de coesão da trama e de proximidade agregadora dos personagens.

## **2. Espaço urbano e espaço rural: Velhas e novas implicações.**

“A prescrição do jardim suburbano para curar as aflições da vida na cidade designa o gramado como remanescente de um velho sonho idílico, embora seus pastores e cabras e suas debulhadoras tenham sido substituídos por tanques de pesticidas e ceifadeiras industriais.”

(SCHAMA, 1996, p. 26)

Tomar o entorno do personagem, sob a forma da paisagem que é percebida por ele, seus interlocutores ou pelo narrador, traz possibilidades de compreensão e de descobertas sobre sua identidade, pois “tras la aparente



inocencia del paisaje y de la organización espacial de la narrativa decimonónica se esconde (...) una serie de complejas implicaciones ideológicas, culturales, antropológicas y estéticas.” [por trás da aparente inocência da paisagem e da organização espacial na narrativa do século XIX se esconde (...) uma série de complexas implicações ideológicas, culturais antropológicas e estéticas.] (ZUBIAURRE, 2000, p. 13) São implicações como essas que fazem a obra abrir-se para atribuições de sentido que a tornam compreensível e passível de múltiplas interpretações.

Uma vez que se tome o percurso do personagem na narrativa, é possível buscar no espaço por ele percebido, e no qual ocorre sua trajetória, um aspecto importante que o constrói, que colabora na organização de sua identidade, em sua formação. “El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla directamente de los personajes y contribuye metonimicamente a su definición.” [O espaço, dotado de um forte conteúdo semântico, fala diretamente dos personagens e contribui, metonimicamente, para sua definição.] (ZUBIAURRE, 2000, p. 22)

Na percepção do espaço urbano, por exemplo, a observação do narrador e/ou do personagem apresenta seu estado de ânimo, exhibe uma estreita relação entre o que ele é e o que percebe ao seu redor. “La geografía urbana (...) El nuevo e intrincado diseño urbano no puede por tanto atribuirse ya a la memoria fotográfica de un observador imparcial, sino al estado de ánimo (el cual actúa de prisma deformador) del personaje que la contempla.” [A geografia urbana (...) O novo e intrincado desenho urbano não pode, portanto, atribuir-se já à memória fotográfica de um observador imparcial, mas sim ao estado de ânimo (que atua como prisma deformador) do personagem que a contempla.] (ZUBIAURRE-WAGNER, 1996, p. 204).

O mesmo pode-se dizer da percepção do espaço rural, pois o que está em jogo é a identificação ou a contrariedade em relação ao entorno. Uma

predisposição do observador dá ao seu entorno significações tais que reforçam sua visão de mundo e, por outro lado, absorve energias e sensações das quais nem se dá conta. O que ele percebe pode lhe causar uma sensação de opressão ou, em contrapartida, se vai ao encontro das necessidades de seu estado de ânimo, causar sensação de segurança e satisfação.

Não é nova a idéia de que o espaço urbano, mais incisivamente a cidade, depois de tornar-se objeto de desejo como lugar de viver e conviver<sup>20</sup>, adquiriu uma significação negativa.

Raymond Williams lembra que

na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente esta ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização. (1990, p. 11)

A cidade grande foi, por um lado, associada ao crescimento, à conquista de novos bens, à aquisição de conhecimento, à posse da tecnologia, das inovações. O êxodo rural, forçado por questões de ordem econômica e social, e pela nova organização da atividade agrícola, bem como pelo surgimento dos grandes latifúndios, também foi sendo associado à busca pelos encantos e “facilidades” da vida urbana.<sup>21</sup> “Nos tempos da Renascença, a cidade fora sinônimo de civilidade, o campo de rudeza e rusticidade. Tirar os homens das florestas e encerrá-los numa cidade era o mesmo que civilizá-los.(...) A cidade era o berço do aprendizado, das boas maneiras, do gosto e da sofisticação. Era a

---

<sup>20</sup> Cf. CORREA, 1981, p. 58. “Falamos de espaço em que o homem vive, quando a rigor deveríamos sempre fala de espaço em que o homem convive, já que o homem não existe só. O homem é sempre plural: existem homens.”

<sup>21</sup> Este trabalho não tem a intenção de ater-se à temática do êxodo rural mais demoradamente em seu aspecto histórico. Para uma abordagem exclusiva sob essa ótica, conferir ATAL, 1985 e CAMARGO, 1960.

arena da satisfação do homem.” (THOMAS, 1996, p. 290) Portanto, um sonho a ser conquistado.

A atribuição de significados antagônicos para esses dois lugares foi adquirindo mais força. Campo e cidade passaram a se opor como forma e filosofia de vida. Os valores de cada um também se opunham, como analisa WILLIAMS (1990), já no imaginário inglês pós-Revolução Industrial:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicação, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição. (p. 11)

Assim, a situação parece que começa a se inverter quando o homem se dá conta de que a cidade não lhe dá somente satisfação, mas apresenta problemas de várias ordens. A despersonalização, a individualização, a violência, a confusão, o vai-e-vem de pessoas desconhecidas, mais tarde dos veículos, a poluição, tudo traz uma espécie de decepção.

Não que a cidade tenha perdido completamente seu papel de lugar onde realizar sonhos. Ainda há muita valorização no modo de vida urbano, que a maioria de sua população não trocaria por nada. “Contudo, já bem antes de 1802, tornara-se lugar-comum sustentar que o campo era mais bonito que a cidade.” (THOMAS, 1996, p. 290-291) E essa beleza traz consigo outras qualidades que a grande maioria das pessoas, principalmente aqueles que já viveram no campo, valorizam e apreciam.

Na atribuição de sentido ao espaço urbano e rural, o autor de um romance evidentemente acha-se contaminado com a opção por um deles, e sua obra, embora ficcional, bem pode também deixar transparecer essa contaminação. Ainda mais se tal obra apresenta nuances autobiográficas, como

a que é objeto de análise deste trabalho. O próprio Raymond Williams, como historiador e estudioso da literatura, confessa: “Assim, ainda que o campo e a cidade guardem esta importância profunda, cada um a seu modo, meus sentimentos já estão comprometidos antes mesmo que tenha início qualquer argumentação.” (WILLIAMS, 1990, p. 17) E os de Pellegrini também.

Está claro que “a estabilidade, as virtudes campestres – na verdade, todas essas coisas têm significados diferentes em épocas diferentes, colocando em questão valores bem diversos.” (WILLIAMS, 1990, p. 25) Entretanto, no final do século XX, a idéia de que o campo possui as virtudes e a cidade os pecados encontrou muitos seguidores. Pessoas que vieram expulsas do campo ou que se encantaram com o que a cidade oferecia com o passar do tempo foram perdendo tal encanto e voltando a sonhar com um passado saudoso. Entre eles é costume se ouvir uma manifestação do desejo de possuir uma “pequena chácara”, um lugar para “plantar e colher” e outras expressões como essas.

O personagem Manfredini não escapa a isso. E busca também uma espécie de fuga do mundo civilizado e maldoso. Williams (1990) constata algo semelhante na análise de *O refúgio*, de Charles Cotton:

Trata-se de uma manifestação daquela vontade persistente de escapar do que é visto como o mundo, ou – o que é mais interessante ainda – como os outros.(...)

*Se os homens me deixassem em paz,*

*Eu só comigo, e ninguém mais,*

*Teria a felicidade. (p. 41)*

Como se a concentração de pessoas na cidade de certa forma causasse uma espécie de sufocamento. Estabelece-se uma espécie de mito do campo salvador, onde o resgate da vida simples e tranqüila seria alcançado. Era assim que “mesmo aqueles que viviam mais confusamente durante a semana podiam

se permitir essa invenção dos primeiros tempos modernos, o fim de semana no campo.” (THOMAS, 1996, p. 295) A propagação da idéia de confronto aberto entre rural e urbano ganha corpo e se intensifica, indo fazer coro aos desejos consumistas da sociedade moderna. “Esse antigo ideário pastoral sobreviveu moderno mundo industrial adentro. Pode ser visto nas imagens do campo tão utilizadas para anunciar bens de consumo; e no vago desejo de tantas pessoas de findar seus dias numa cabana no campo.” (THOMAS, 1996, p. 301-302)

A relação do homem com a natureza remonta seu lado primitivo, um elo perdido com o passar do tempo e com as descobertas científicas que o levaram a trocar tudo por esse novo estilo de vida. Para compensar essa falta, ele faz uma busca pelos recantos naturais. “Para os adultos, os parques naturais e as áreas preservadas cumprem uma função que não é diferente da que os bichos de pelúcia têm para as crianças; são fantasias que cultuam os valores mediante os quais a sociedade, como um todo, não tem condições de viver.” (THOMAS, 1996, p. 357) Se não pode para o dia-a-dia, seja para momentos de prazer e deleite, para satisfazer a memória.

Manfredini, revolucionário que foi, abomina a exploração do homem e a desumanidade das instituições que cercam o homem urbano e vê com bons olhos o trabalho com a terra, sua produção e seus recursos, “como se a exploração dos recursos naturais pudesse ser separada da concomitante exploração dos homens.” (WILLIAMS, 1990, p. 58)

A visão de uma natureza redentora acaba por se constituir num engodo, uma vez que ela não é aquilo que o homem quer dela. Bem por isso: porque ele “quer” e não porque ela “é”.

Os fundadores do moderno ambientalismo, Henry David Thoreau e John Muir, garantiram que ‘nos ermos bravios se encontra a preservação do mundo’. A idéia era que a natureza selvagem estava em algum lugar, no coração do Oeste americano, esperando que a descobrissem, e que

seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial. Os ‘ermos bravios’, contudo, eram, naturalmente, produto do desejo da cultura e da elaboração da cultura tanto quanto qualquer outro jardim imaginado. O primeiro Éden americano, por exemplo, e também o mais famoso: Yosemite. Embora o estacionamento seja quase tão grande quanto o parque e os ursos estejam fuçando entre embalagens do McDonald’s, ainda imaginamos Yosemite como Albert Bierstad o pintou ou Carleton Watkins e Ansel Adams o fotografaram: sem nenhum vestígio da presença humana.. É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda pesada bagagem que carregamos. (SCHAMA, 1996, p. 17)

Assim, o mundo natural circundante não é, por si só, detentor das qualidades que o homem percebe nele. Ele é o que o homem faz dele. A perspectivação e a ação do homem fazem do lugar natural um espaço construído pela relação que o homem mantém com ele. A natureza não “é”, o sujeito a faz, atribuindo-lhe significado. “Existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente.” (HALF DOME apud SCHAMA, 1996, p. 19)

Em *O caso da chácara Chão*, o entorno natural tem papel central e a relação do personagem Manfredini com o mundo circundante resgata uma relação antiga do homem com o espaço que o completa e o leva de volta às suas origens, seja ela no aspecto ancestral, seja com seus entes mais próximos, como a família, pais, avós, cuja vida foi radicada no trabalho com a terra.

Agora amanhece na chácara, o sol se estica entre as bananeiras, as folhas de banana-da-terra quase tão altas como as palmeiras. Nas primeiras semanas de chácara, tonto de tanto entusiasmo, eu cortava a facção as folhas de bananeiras seca ou secando, agora não só as secas, já cor de palha; as que estão secando ficam como faixas amarelas de enfeite no verde geral da chácara. Nosso mundinho, como diz ela que cuida das flores, folhagens, temperos e plantas medicinais; eu, das árvores de fruta...”(CC, p. 21)

Não é à toa que Manfredini se deleita no contato com o chão da chácara, com o vento, as folhas, as flores, os frutos: “A chácara também nos ensinou a paciência, como a que é preciso para colher uvas: antes, é preciso cultivar as parreiras...” (CC, p. 75)

Esse tipo de vivência, nas palavras de Schama (1996):

vem ao encontro de um dos nossos maiores anseios: o de achar, na natureza, um consolo para nossa mortalidade. Por isso vemos os bosques, com sua promessa anual de renovação na primavera, como um cenário adequado para receber nossos restos terrenos. Assim, o mistério existente atrás desse lugar-comum diz muito das relações mais profundas entre a forma natural e o desígnio humano. (p. 25)

No romance, Pellegrini resgata esse anseio, por meio dos personagens, na relação que estabelecem com o espaço natural como uma forma de o sujeito se redescobrir e sobreviver às crueldades que o cercam e às angústias que o afligem.

O espaço jurídico e policialesco instaurado no espaço urbano, representado por este e expresso na forma do romance policial, se opõe à abordagem bucólica e à relação com a natureza, conferindo ao romance sua face discursiva que ultrapassa o ceticismo ou a desilusão com o pensamento utópico. Para a abordagem deste trabalho é importante considerar que esses lugares (levando-se em conta as definições dadas de espaço e lugar), transformados em espaços pelo uso, percurso, ou pela própria definição dada pelo homem por meio da linguagem, têm servido para dar vazão aos desejos de poder, status, prazer, tranqüilidade. “Muitas de nossas preocupações modernas – império, nação, liberdade, empresa e ditadura – têm invocado a topografia para conferir uma forma natural às suas idéias.” (SCHAMA, 1996, p. 28) Portanto, o espaço que se mostra estático, assume uma dinâmica de significação que auxilia na compreensão do homem e seu estar no mundo.

Finalmente, importa perceber como os personagens em *O caso da chácara Chão* têm sua construção apoiada no espaço que os circunda, em particular o espaço natural, de forma a que este se constitua num atributo relevante para a configuração da obra analisada, uma vez que, sem considerar esse aspecto, se perderiam determinadas características, transformações e ações dos personagens no interior do romance.



### Capítulo III

#### O espaço em *O caso da chácara Chão*

“A casa era fresca  
o quintal alegre  
A rua segue  
ensinando sempre:  
só o movimento  
dura eternamente”

(PELLEGRINI, *Poesiamorosa*, 2002, p. 33)

*O caso da chácara Chão* apresenta ao leitor um protagonista afetado pela amargura e pela decepção, mas movido também pelo reconhecimento de sua dignidade e de seus direitos. O espelhamento dessas sensações no romance inclui uma dimensão reflexiva que transcende a construção individual do personagem. Em vista do propósito deste trabalho, o espaço revela-se uma categoria de análise útil para a abordagem dessa questão, pois sua importância, já apresentada, é fundamental para a constituição dos personagens e o desenvolvimento da narrativa.

Na análise que se processará aqui, à luz dos referenciais teóricos apresentados, pretende-se destacar dois aspectos específicos: a relação cidade-campo, com suas implicações para a construção da obra, e a relação homem-paisagem, isto é, o tratamento da paisagem natural e seu papel no desenvolvimento dos personagens, considerada a percepção dos mesmos, em especial do narrador-personagem. Cabe observar que a noção de campo é

empregada aqui em sentido *lato*, pois está claro que a chácara em que vive Manfredini não se encontra propriamente no meio rural, mas é uma espécie de enclave em meio a uma comunidade de periferia semi-urbanizada. Essa localização quase intermediária da chácara revela a cisão do personagem-narrador: de um lado, permanece a vinculação social ao meio urbano, marcada pelos signos da amargura e da decepção; de outro, impõe-se a busca de refúgio e isolamento social.

A conformação de uma imagem negativa da cidade é ressaltada, no romance, pelo confronto com uma visão redentora do campo. Para desenvolver esse argumento, a análise recorrerá a vivências e experiências do autor, trazendo à tona mais uma vez a idéia de auto-referência presente no texto, de parte do autor. Entretanto, será meta nesta análise ater-se a esses elementos auto-referenciais na medida de sua relevância para o texto ficcional.

O romance expõe ainda uma concepção de homem que estabelece estreita relação, quase que ancestral, com a natureza, e, portanto, com a vida campesina, a lida com a terra, o plantar, o colher e a observação contemplativa da paisagem natural.

O conflito cidade-campo se entrelaça com um aproveitamento peculiar do gênero romance policial, do qual o autor lança mão com ironia, utilizando-o como instrumento para a crítica às práticas jurídicas e policiais que oprimem o habitante da cidade. Assim, pode-se verificar, mais adiante, como as figuras do advogado e do delegado que visitam a chácara têm dificuldade em se reconhecer no espaço do “chão”.

## 1 A fuga da cidade em busca do reencontro consigo.

“Quando você bota os pés numa  
terrinha onde pode dizer é minha, aí você bota  
as mãos e, quando vê, só está faltando enraizar.”

(CC, p. 291)

O ambiente urbano relatado pelo narrador-personagem é apresentado com um alto grau de negatividade. As experiências vividas por ele somam uma série de sensações de amargura e decepção, que intensificam mais e mais sua visão negativa da cidade. Junta-se a isso o contato tenso com o outro, com o concidadão, que também reforça a impossibilidade de se situar bem nesse espaço e de se reconhecer ligado a ele.

O espaço urbano, na obra, vai sendo desqualificado pelo narrador-personagem desde o princípio, como argumento que justifique sua busca por um lugar mais aconchegante/acolhedor, segundo seu ponto de vista. Sua vida se torna insuportável em virtude da pressão que lhe causam a cidade e seus habitantes, os quais atuam como engrenagens ajustadas e combinadas, obrigando-o a fugir do organismo opressor que constituem e a procurar abrigo longe da opressão que o rodeia.

Nota-se uma incompatibilidade entre a ordem estabelecida e sua observância, o que incomoda Manfredini por demais. Ele reflete sobre a discrepância entre a ordem estabelecida real e uma ordem estabelecida ideal, que seria alcançável e factível, mesmo na sociedade complexa, se houvesse maior estatura moral e ética nos agentes que atuam e exercem o poder. Daí suas críticas à cidade e, por isso, a “reclusão” na chácara como uma forma de entrincheiramento consciente contra um estado de coisas que parece não poder ser alterado. Assim, o encastelamento que a chácara representa não abriga mais a sanha revolucionária dos jovens anos, que sempre são referência para

Manfredini, mas um olhar cético e muito perspicaz do protagonista.

Mesmo tendo encontrado um lugar cuja vida assemelha-se muito àquela de uma comunidade rural, o espaço da chácara, este já se vê invadido pela civilização urbana. Assim, como foi dito, o lugar configura-se como espaço intermediário, que contempla, por um lado, a “tranqüilidade” procurada, mas abriga a contragosto, por outro lado, certos “resíduos” da vida urbana. Uma mediação entre frustração e resto de esperança.

### 1.1 A opressão da cidade

“As cidades, e sobretudo as grandes, ocupam, de modo geral, vastas superfícies entremeadas de vazios.”

(SANTOS, 2005, p. 106)

O leitor inicia o romance encontrando Manfredini já envolto no caso do assalto a sua chácara, depondo na delegacia. Esse espaço liga-se ao ambiente urbano e principia a apreensão, pelo personagem, de um entorno carregado de opressão. É ali, na delegacia, que mais concretamente se explicita – e na seqüência o personagem vai demonstrando isso – sua sensação de impotência. A apreensão do espaço, visto que o personagem está sob a tensão do assalto ocorrido na chácara, é contaminada, por assim dizer, pela aura de insegurança e envolvimento no mundo jurídico e policial, que o aflige.

A qualificação do espaço da delegacia, aonde ele é chamado a prestar depoimento, apresenta-se como a seguir: “um delegado (...) andava pela sala (...) o escrivão saía da sala para fumar no corredorzinho, soltando fumaça por um vitrô encardido” (CC, p. 5) Os gestos, o andar para lá e para cá do delegado,

oprimem o protagonista, e, da mesma forma, também o tamanho e a falta de cuidado na manutenção do lugar. Também têm início ali os contratempos com o sistema jurídico, que, de certa forma, deveria bem gerenciar a convivência em sociedade, mas na verdade sucumbe aos males da corrupção. Os problemas com a justiça vão permear toda a trajetória de Manfredini em busca de provar que sofreu mesmo um assalto.

O que resta da delegacia é o vazio, um lugar, tornado ermo, onde praticamente nada se resolve de fato. Quando Manfredini sai dali e atravessa a rua, sente “como se viesse de um deserto”. (CC, p. 7) A imagem do deserto neste trecho ressalta o valor que o protagonista insistentemente dá à natureza. A comparação com o deserto – sinal da ausência de vida ou da manifestação do meio natural mais hostil à vida – tem grande relevância, uma vez que este é um *tropos* corrente na literatura ocidental e na literatura brasileira<sup>22</sup> como ambiente de adversidade e desafio aos personagens humanos.

Na configuração labiríntica de idas e vindas, além disso, os depoimentos e o tratamento dado à “verdade dos fatos” são permeados por desconfianças e por desdém, de um lado, e pelo corporativismo institucional e tratamento indevidamente desigual segundo a condição econômica de quem ali busca ajuda, de outro. Os papéis sociais e morais são fluidos, determinam-se segundo interesses obscuros. Manfredini relata: “abriu-se a porta da sala do delegado e ainda vi, saindo por outra porta – arrastando a perna enfaixada (...) – o mulatão que entrou na chácara”. (CC, p. 6) O agressor aparece como vítima e vice-versa.

O percurso do delegado pelo espaço do prédio, por sua vez, denota a forma viciosamente circular de tratar o caso: “Na delegacia, ele andava ao meu redor, deve ser uma técnica para desorientar o coitado do depoente (...) Agora, pelo telefone, tentava me cercar com perguntas seguidas.” (CC, p. 23) A forma de ocupação do espaço e a movimentação por ele – “andava ao redor” – e a

---

<sup>22</sup> Há figurações significativas do deserto em obras como *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*, entre outras.

evocação sugestiva desse mesmo movimento com o emprego de “cercar” em sentido metafórico corroboram a idéia de que a polícia faz rodeios no caso.

A delegacia materializa de certo modo a inércia da polícia: “O PM me olhou, reconheceu, largou o copo, bateu uma continênciazinha para os outros e voltou para o sobrado feio da delegacia, a pintura descascada e escorrida de chuva.” (CC, p. 267) O abandono do prédio, destacado em várias ocasiões, se justapõe ao abandono do caso e à desatenção na busca de apuração dos fatos. O que se apreende pelo sentido da visão é o mesmo que Manfredini experimenta no desenrolar do seu caso: desleixo.

Mais adiante o mundo que se esconde “por detrás das portas” na delegacia é percebido por Manfredini como a seguir:

entramos na sala do delegado e a porta se fechou num outro mundo. A sala do delegado-chefe é um luxo, comparada com a do delegado de plantão, que eu já conhecia: uma prateleira de madeira pesada e escura, forrada de lombadas em couro e capa dura, a escrivaninha também de madeira com pastas e papéis arrumados, cabide de pedestal com paletó e guarda-chuva, até uma cópia de um Renoir bem emoldurada, ao lado de um diploma e uma foto de formatura; seria um escritório de advogado, não fosse uma metralhadora também pendurada na parede.” (CC, p. 102-103)

O mundo da justiça também se divide em classes: os que podem mais e têm mais, e os que podem pouco e têm menos. A caracterização do espaço que compõe a imagem da sala delinea e estabelece a diferença entre os “mundos”. Os materiais luxuosos, os enfeites, a arrumação, refletem uma organização e um cuidado diferentes daqueles observados no todo do prédio. Portanto, o espaço caracteriza o papel hierárquico da figura que o ocupa, e a arma sustenta a idéia do poder de que a figura se reveste. A afirmação de que há semelhança com um escritório de advogado explicita a imbricação dos universos policial e jurídico. Ambos distinguem-se pelo instrumento de poder coercivo, mas exercem-no em

igual medida, a partir de um espaço de decoração suntuosa e representativa. São curiosas as associações possíveis com o universo figurativo de Franz Kafka, como matriz poética inevitável para o escritor que se ocupe desse tema.<sup>23</sup>

Assim, diante do emperramento da justiça e da lentidão das investigações é em outro espaço que se encaminham as soluções. É um lugar não institucionalizado, mas impregnado de ações que o direcionam para essa “institucionalização” não oficial. É o bar, “lá onde são feitos os negócios e decididas as diligências, as partilhas, as investigações e os achaques, onde são acertados os calibres e as percentagens, as vinganças e os contratos, o bar é o mesmo desde que fui repórter de polícia, vinte anos e dez quilos atrás.” (CC, p. 7) E como eram ações espúrias, negociatas, trocas de favores, não se davam às claras, obviamente: “as conversas para valer eram nas mesas dos fundos, em voz baixa, poucas palavras, (...). Por baixo da mesa, bilhetes e documentos.” CC, p. 7) Os agentes dessas ações e demais envolvidos não podem ocupar espaços visíveis, mas sim escondidos e longe dos olhares do mundo. As expressões “fundos” e “por baixo” dão a noção exata da qualidade das “negociatas”. O espaço social surge à margem e abaixo, e para destacar o tratamento especificamente literário da questão, por via estética, o autor recorre a imagens sensíveis, caracteriza a localização dos agentes sociais, o trajeto dos instrumentos da ação, e preenche o ambiente físico com a sonoridade das conversas escusas, conferindo-lhe materialidade artística.

O espaço da chácara, por sua vez, é percorrido por dois personagens que representam a justiça, acompanhados de Manfredini. A relação com esse espaço tem aspectos diferentes para cada um, de acordo com seus objetivos. O primeiro é o delegado que vai investigar o caso. Ele mostra muito interesse pela chácara e se emociona com o lugar. “– Meu sonho é ter uma chácara assim.” (CC, p. 25)

---

<sup>23</sup> Sobre a questão, ver, entre outros, COSTA LIMA, 1993 e KENOSIAN, 1991.

Manfredini ao observar a relação dele com o espaço da chácara, vê nisso um sinal positivo nesse homem: “deve ser um delegado honesto mesmo.” (idem) Ele mostra simpatia pelas plantas e por tudo que a chácara tem. Embora outros interesses, como o demonstrado pela música mais tarde, deixem claro ter se tratado apenas de uma tentativa de aproximação, o apreço por aquele espaço, diferente do espaço urbano, parece mesmo verdadeiro: “e o homem careca foi virando um menino, chupando jabuticaba, pulando para alcançar arará (...) os olhos dele brilhavam.” (ibidem) Em sua visita, ele risca o chão da chácara, no qual deixa registrado um sinal que se pode ler como sua posição pessoal no caso: um ponto de interrogação. Embora, como observa Manfredini, possa ser um delegado honesto, está envolvido numa rede onde ser honesto não significa agir com ética e honestidade.

O outro personagem, o advogado que Olga contrata, ao contrário, demonstra toda uma aversão ao espaço da natureza que compõe a chácara. Isso se ajusta perfeitamente ao seu papel na narrativa. Vai e vem, junta papéis, não repassa as informações sobre o caso, não ajuda, e de fato chega a atrapalhar. O espaço corporal, cumprimento, gesto, olhar, comportamento enfim, que é observado por Manfredini, denuncia a falta de conexão entre ele e o espaço da chácara: “aperto de mão chocho, não botei fé (...) ele sorriu como para uma criança (...) o sorriso paternal do doutor” (p. 45) Esse gesto, a propósito, pode ser comparado com o da diretora, “Aperto de mão forte”, (p. 53) que se mostra sempre muito interessada em resolver os problemas do lugar. Percorrendo a chácara, o advogado ora despreza: “ele passou entre as flores sem nem olhar” (p. 50), outras vezes se surpreende, como um legítimo habitante da cidade: “Doutor ficou olhando curioso, tudo na chácara para ele é estranho” (CC, p. 100); ou se sente oprimido, fora do seu lugar:

[A]nda escolhendo onde pisar, protege os olhos quando vê beija-flor:



– Passam tão rápido, não podem furar o olho da gente com esse bico? (p. 100)

O incômodo sentido por ele é percebido também pela premência de tempo que revela: “Ele sempre tem alguma audiência em seguida quando vem à chácara, e depois se vai levando (sic) a elegância e a calma de volta ao Fórum, fico tempo olhando a parte alta do terreno, onde ia ser o poço artesiano.” (p. 211)

O caráter reificado da figura do advogado é explicitado por Manfredini, quando em uma das audiências se sugere a retirada mútua das queixas: “pasta sobre os joelhos, sentado ali certinho como uma peça de decoração.” (p. 103) Manfredini o vê como um objeto adequado ao lugar, imóvel e, para o caso, inútil. Uma presença que não trazia contribuição alguma para a solução do problema.

Mais tarde, quando entra no jogo o amigo e novo advogado, Arcanjo<sup>24</sup>, a narrativa volta a destacar os lugares pouco convencionais onde se discutem os casos. Quando Manfredini, no bar, quer falar com ele em segredo, recebe o convite inesperado: “– Se quer um particular, meu irmão, vamos pro escritório – e me arrastou para o mictório.” (p. 267)

A delegacia, localizada na cidade, faz parte do espaço opressivo que esta representa para o narrador. E não é diferente em relação ao espaço do bar. As tramas ali realizadas entram no rol de ações consideradas por ele como espúrias.

A sensação de que o espaço urbano é opressivo ocupa o relato de Manfredini também na descrição do apartamento:

---

<sup>24</sup> A escolha do nome do personagem como “anjo” que vem para resolver a situação assume tom claramente irônico. Sobre isso, v. nota 25, adiante.

Vim de apartamento, onde o horizonte era uma fileira de outros prédios. Olga veio numa casa tão pequena que muitos móveis (...) tinham que ficar empilhados num quarto. Eu só via o amanhecer quando viajava, da janela de avião ou de quarto alto de hotel. Olga já levantava com o sol todo dia, e na chácara também passei a acordar cedinho, como se, abrindo os horizontes, quisesse também ter dias maiores. Abri também os olhos para as flores, mesmo as miudinhas, das ervas chamadas daninhas. (CC, p. 73)

Na cidade, o que sua vista alcança não é uma visão que o conforta, mas que o deprime. O mesmo vale para a descrição do espaço habitado por Olga. Mesmo as lembranças das viagens são constatações do mundo dentro do cerco das janelas. Na chácara ocorre o contrário. O espaço, “horizontes maiores”, traz um prazer que amplia também o tempo, “dias maiores”. Cabe notar aqui o elemento da “educação estética” de Manfredini, a sensibilização humana que experimenta. Veja-se a palavra “daninhas”, que em princípio tem sentido negativo: a sonoridade de “miudinhas”, que ali ecoa e destaca o uso do diminutivo pelo marmanjo Manfredini, soma-se ao uso da expressão “*chamadas daninhas*”, invertendo-se o valor das ervas: de daninhas passam a ser produtoras de flores miudinhas que merecem o olhar agora atento, quase contemplativo do personagem.

Opondo-se ao novo espaço que se abre na chácara, a cidade vai se delineando como causadora de todos os males, o símbolo da angústia e da desolação. Manfredini observa:

Estar na chácara é bom, como diz Olga, mas melhor ainda é voltar para cá, depois do inferno, o trânsito e a barulheira da cidade, a rodovia, os cruzamentos cheios de vendedores de doces, fruta, refresco, o diabo; e depois de enfrentar os motoristas xucros e os motoristas loucos, os motoqueiros, ciclistas, esqueitistas, bandos de adolescentes de patins, porteiros e guardas carrancudos, e a fila do banco, o engarrafamento no viaduto, o calor do concreto casado com o asfalto, a trepidação da estradinha. (CC, p. 9)

O narrador faz um retrato do ambiente da cidade, das impressões que foi colhendo por onde passou, do que viu, ouviu, e sentiu. A apreensão pelos sentidos é combinada com a atribuição de valor ao espaço e seus habitantes: “diabo”, “xucros”, “louco”, “bandos”, “carrancudos” são termos que dão a medida do que Manfredini sente em relação ao que percebe e que trazem ao leitor uma espécie de ampliação do papel do espaço para o personagem.

Manfredini, ao perceber o espaço urbano, relaciona-o a seu uso mercantil e consumista. Demonstra-o a referência às alterações na construção da igreja, uma alusão clara à catedral de Londrina, a propósito: “Pego o carro no estacionamento debaixo da catedral, cidade moderna é isto: derrubaram a velha catedral tão bonita para erguer uma que mais parece um armazém graneleiro, armação de ferro coberta de zinco, sem alicerces para impedir o estacionamento no subsolo com renda para a arquidiocese.” (CC, p. 157) Manfredini destaca o lugar como símbolo do ambiente moderno e associa-o ao ato humano de “derrubar”, que modifica agressivamente o espaço. A “velha catedral” – a formulação revela certa afetividade e compaixão em relação ao prédio – é vista agora como construção semelhante a “armazém”, onde se guardam produtos para vender, para geração de lucro. Também “ferro” e “zinco” evocam a funcionalidade e impessoalidade de grandes construções urbanas.

Complementando a crítica ao uso daquele espaço, Manfredini refere-se ao uso do prédio para a obtenção de “renda” destinada à instituição “arquidiocese”, termo que guarda distância e um aspecto negativo em seu significado, se comparado ao termo “velha catedral”. Sugere-se a usurpação do espaço do templo pela instituição eclesiástica que o gerencia.

Outro momento de atenção ao espaço que contribui para se entender o significado da cidade para o narrador está na descrição da praça:

Cercada de edifícios, a praça é uma caixa de ressonância: sem ter para onde ir além das barreiras dos edifícios, só pode subir a barulheira dos atos públicos, comícios, shows (...) a massa de sofrendores olhando de longe, fingindo não ver, olhando no céu quadrado da praça emparedada. (CC, p. 156)

O cerceamento da visão e a sensação de aprisionamento causada pelos prédios que ocupam os espaços ao redor causam um sentimento de ansiedade, impotência e falta de vivacidade. Em outro trecho essa imagem é retomada junto ao movimento de ir e vir a vários lugares para cumprir uma espécie de ritual do cidadão: “Correspondência, banco, loja de ferragens, livraria. A cidade ferve em mormaço e suor, ruas aprisionadas entre prédios altos, árvores cobertas de fuligem, já sinto saudade da chácara antes de pegar a fila do banco.” (CC, p. 261)

A materialização estética do espaço urbano dá-se ora pelo preenchimento do “vazio” da praça com a sonoridade (“caixa de ressonância”, “barulheira”), ora pela sensação tátil do calor (“a cidade ferve em mormaço e suor”). Ao lado da visualidade, também os demais sentidos são mobilizados pela palavra. De todo modo, está claro no tratamento da catedral e da praça que os espaços públicos perdem sua importância, prevalecem na cidade o sufocamento e a mecanicidade das ações.

As necessidades do homem contemporâneo de lutar pela sobrevivência num mundo veloz justapõem-se ao trabalho de escritor, que exige produção, envio, recepção, “correspondência”, o pagamento de umas contas, recebimento de outras, idas ao “banco” e a aquisição de instrumentos necessários ao seu ofício. Isso coloca Manfredini, homem e escritor, na roda do “vai-e-vem” diário que envolve o habitante da civilização urbana, o que, de certa maneira, o incomoda. Há uma explícita sensação de descontentamento com a movimentação por esses espaços, aumentando o sentimento de

incompatibilidade com o que a cidade oferece. Aprisionamento e poluição contribuem para a ansiedade frente ao que vê.

## 2 A paisagem natural e sua inter-relação com a construção dos personagens

“Os objetos naturais, ao contrário dos humanos, são percebidos enquanto classes, não como indivíduos; e uma primavera pode ser instantaneamente reconhecida como a mesma planta que vimos na infância, ao passo que uma pessoa não.”

(THOMAS, 1996, p. 301)

Nos *flashes* de memória de quando conheceu Olga, Manfredini relata de modo peculiar suas apreensões de elementos da natureza integrados no interior da moradia de Olga, em meio ao espaço urbano. Ele deixa transparecer que este aspecto, o anseio pelo espaço natural, ligou-os de certo modo:

Um dia, [Olga] convidou para ir ao seu apartamento, onde vi que a tão falada horta era um grande caixote pendurado na janela, mas com salsinha, cebolinha, manjerona, alecrim, manjericão, hortelã. Num canto ensolarado da área de serviço, tinha um tambor cheio de terra, com vários furos daonde caíam pencas de moranguinhos. Na sacada, tabuleiros com plantas medicinais e outro tambor com uma laranjeira-trepadeira, tão carregada de laranjinhas amarelas que até pareciam artificiais. Vó Filipov tinha morado ali até um dia antes, seguindo o rodízio de um ano com cada filho, e Paulinho estava na escola, então chupamos laranjas olhando prédios espetados de antenas, enchemos uma travessa de cascas e bagaços e ela jogou no lixo com dó:

– O certo era enterrar isso, é adubo natural, sabia? Queria tanto morar numa chácara... (CC, p. 174)

A visita faz Manfredini ver como Olga se prendia às coisas do campo, às plantas, à terra, ao “chão”, que vai dar nome ao lugar escolhido para viverem a relação mais direta com o espaço da natureza. O cuidado com que narra cada detalhe da “horta” mostra o interesse e o apego às mesmas coisas que ela. Uma pitada crítica é lançada à cidade novamente na visualização do espaço exterior ao apartamento. E o desejo de um espaço onde haja contato com a terra, com a natureza, se confirma nas palavras de Olga, que toca no assunto da chácara almejada. Por ambos, aliás, que haviam já expressado a vontade de uma propriedade com características ligadas ao meio rural: “Depois que o pai morreu, a fazenda foi retalhada entre os irmãos e, mudando para a cidade com a mãe, ela passou a morar sempre em casa sem quintal – mas plantando até nos beirais das janelas; enquanto eu morava em apartamento, os dois sonhando com uma chácara.” (CC, p. 25)

O conflito entre as características da cidade e do campo perpassa o discurso do narrador-personagem evidenciando uma tomada de posição em defesa e elogio do segundo, em detrimento da primeira. As benesses da natureza para o homem parecem possibilitadoras de um paraíso palpável, do resgate de sensações de bem-estar e acolhimento. A grande maioria das atribulações vividas pelas pessoas parece, de certa maneira, causada pelas novas relações que se estabeleceram na cidade e se refletem na sua organização espacial.

A aquisição da chácara dá o tom do retorno às origens, às coisas do campo, à vida tranqüila almejada pelos dois. Essa simbologia, com exagero que trai uma intenção auto-irônica de desvelamento da forma literária, apresenta-se no endereço da propriedade: “Rua das Rosas 160, ou chácara 9, Conjunto Primavera” (CC, p. 10). O nome do assaltante que invade a chácara também tem

relação irônica<sup>25</sup> com a remissão à natureza: Florindo, como o gerúndio do verbo florir. O procedimento é reforçado pelo sobrenome dos Santos, que supostamente invoca aqueles que fazem o bem ao próximo. A escolha do autor se revela, explicitamente, na construção lingüística, deixando o leitor entregue às noções de acaso e intencionalidade, entre o real e o ficcional, para tomar livremente suas decisões interpretativas.

A qualidade da vida no espaço escolhido como possível para se viver longe das agruras da civilização moderna não livra do contato com a cidade, mas guarda certa reserva que parece, em princípio, satisfazer Manfredini: “o coração bateu forte, quando o carro começou a trepidar no asfalto burauento para o Conjunto Primavera, tão longe da cidade que é cercado de sítio e chácaras.” (CC, p. 9) Aqui se pode compreender uma alusão ao conceito de heterotopia de que fala Foucault. Um espaço intermediário entre o real e o utópico<sup>26</sup>. Um espaço que ainda guarda limites, mas que engendra muitas possibilidades, “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos.” (FOUCAULT, 2001, p. 416) Ali se juntam os prazeres das festas familiares, o suor do trabalho compensador, as relações com os vizinhos, os benefícios da tecnologia e o contato efetivo com a natureza, por meio das ações como plantar e colher.

Manfredini, entretanto, reconhece o afastamento ilusório em que se encontra, referindo-se ao que ele pensava ser a chácara em relação ao mundo em redor: “eu que pensava estar longe do mundo nos meus cinco mil metros de chão cercado de muro...” (p. 106) Percebe que não há um isolamento completo.

Ao mesmo tempo em que a chácara faz parte e conserva relações com o mundo real, parece distanciada: “Nossa ilha. Olga diz que parece mais um

---

<sup>25</sup> O conceito postulado aqui é o de “ironia romântica”: a explicitação da forma através de um estranhamento que desvenda a presença autorial e suspende momentaneamente a ilusão ficcional. Cf. VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: EdUNESP, 1999. p. 90-99.

<sup>26</sup> Cf. FOUCAULT, 2001 e definições no Capítulo 2 deste trabalho.

navio, um grande navio onde sempre tem coisa por consertar (...) um casarão com tantas portas que o chaveiro geral tem uma grande argola como de um castelo, diz Verali, uma prisão, diz Paulinho.” (p. 271) As comparações com ilha, e castelo isolam o espaço da chácara do resto do mundo, enquanto a imagem do navio remete novamente a Foucault: “O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.” (FOUCAULT, 2001, p. 422) E os sonhos de Manfredini e Olga estão voltados para a existência do espaço da chácara.

Nesse aspecto a chácara de Manfredini pode ser tomada como um espaço heterotópico, consideradas as descrições e as sensações explicitadas por ele.

O entusiasmo e a sensação de prazer se configuram na relação com o entorno do personagem que descreve o que vê, mesclando sentimento e realização no espaço apreendido:

Agora amanhece na chácara, o sol se estica entre as bananeiras, as folhas de banana-da-terra quase tão altas como as palmeiras. Nas primeiras semanas de chácara, tonto de tanto entusiasmo, eu cortava a facão as folhas de bananeiras seca ou secando, agora não, só as secas, já cor de palha; as que estão secando ficam como faixas amarelas de enfeite no verde geral da chácara. Nosso mundinho, como diz ela... (CC, p. 21)

O “mundinho” é o espaço separado do “resto do mundo”. Como mencionado antes, uma espécie de ilha paradisíaca, ilha de felicidade, “Ilha da Fantasia”.

Manfredini não percebe de pronto a importância dos fenômenos proporcionados pelo espaço natural que o circunda. Ele demora a perceber a importância de sua compreensão, mas vai aprendendo sobre esses fenômenos na relação com aqueles com os quais partilha o espaço da chácara.



Com João, que trabalha para ele, vai aprendendo a ver com olhos mais atentos o desenvolvimento das plantas. Redescobre e reinterpreta o espaço em que está agora situado: “No começo eu via as bananeiras apenas como pés de bananas, mas depois João me fez ver que são fontes de adubo.” (CC, p. 21) A capacidade de observação já era uma prática consciente de Manfredini, relacionada, contudo, aos que compunham seu entorno relacional, especialmente no trabalho:

(...) e a ironia é que foi o jornalismo policial que me ensinou a ver gente assim, nos gestos, no olhar, na fala do corpo, no jeito de ficar ou sentar ou se postar diante de você. Na cadeia todo mundo é inocente e, depois de enganado por meia dúzia de malandros que me contaram histórias em que acreditei, fui aprendendo a olhar e ver, até o ponto em que gente pra mim é quase transparente. (CC, p. 281)

Portanto, iniciado na perspicácia diante do mundo que o cerca, o personagem vai conhecendo, apreendendo o espaço, mudando-o a partir de sua visão de mundo e mudando-se na compreensão dos fenômenos que se lhe apresentam.

Os espaços da chácara vão sendo apreendidos como possibilitadores da paz buscada e da identificação com o entorno. Isso se dá, por exemplo, com a localização e o interior da casa:

A casa fica no meio do terreno, onde há um declive, na passagem entre o terreno de cima do jardim, e o terreno de baixo, do pomar. Esse declive foi aproveitado para fazer metade da casa em dois pisos, encima a sala, os quartos e a cozinha, e também o terraço sobre a parte de baixo: mais um quarto, a garagem onde o carro entra entre pilares, e o quartinho com a porta de aço. (CC, p. 30)

O desenho se configura aconchegante, escolhido, espaço significativo de integração harmoniosa da casa (elemento não natural) a elementos naturais já incorporados ao ambiente: jardim e pomar.

Descrições específicas do interior da casa são qualificadas positivamente pelo narrador: “Corredor largo do nosso casarão (...) a casa enorme com salona em L, os três quartos com banheiro, a cozinha tão grande” (CC, p. 60) A amplitude e a extensão dos espaços descritos demonstram o apego e o prazer que eles proporcionam. Percebe-se que fazem parte de uma conquista da qual ele se orgulha. Outras partes, como móveis, que compõem a imagem interior também são postas em relevância: “Naquela mesa ela fez os bombons que sustentaram a família enquanto eu viajava para fazer reportagens” (CC, p. 61); e ainda: “já contando as notas na mesinha de centro onde Verali faz as tarefas de escola, sentada no chão com miau no colo.” (CC, p. 64)

A filha do casal também se descobre relacionando-se com o espaço que lhe traz bons fluidos e que passa a fazer parte das brincadeiras infantis, parte de sua felicidade. Ela, que tinha amigas invisíveis (uma das quais chamava de Rebeca), passou a ver na chácara sua opção de companhia: “Bastou o pomar para espantar Rebeca e companhia; Verali passou dias seguidos descobrindo cada árvore e dando nomes: a mangueira Alice, a goiabeira Carla” (CC, p. 34)

Manfredini experimenta com entusiasmo a sensação de fazer cada percurso e contemplar o conquistado distanciamento da cidade: “É tempo de subir no terracinho, uma laje cercada de grades sobre o telhado, daonde se vê todo o vale, a cidade longe.” (CC, p. 253) E juntamente com a mulher vai percorrendo o espaço, percebendo e descrevendo como ela também se relaciona com esse mundo que os cerca: “árvore ou planta florindo, ela pára tocada pelo cheiro, fecha os olhos e respira fundo, duas, três vezes,”(CC, p.10) O valor diferenciado que o casal notadamente dá ao espaço da chácara e os sinais de satisfação são ressaltados pelas ações como fechar os olhos para apreciar, pela

descrição do ato repetido de respirar fundo, pelos qualificativos: “a casa escura (...) o frescor e os perfumes da chácara estavam no ar.” (CC, p. 14) e pela constatação da fartura: “andando pela chácara, pisando em mangas e goiabas caídas.” (idem)

O contraponto pode ser notado mais adiante no romance, quando o casal vai até cidade e percorre as ruas:

Na rua, abraço Olga e caminhamos sem rumo assim abraçados, vendo a cidade como estrangeiros a visitar um país parecido com o nosso.

– Não somos mais gente da cidade.

É, diz ela, só os sinaleiros amadurecem na cidade: verde, amarelo, vermelho... E voltamos logo para a chácara; não é apenas nosso chão: é nosso centro. (CC, p. 274)

A relação afetiva do casal cria raízes, se ramifica, floresce e é verbalizada por eles num momento em que estão percebendo que fatos semelhantes acontecem com o espaço que os circunda. O narrador expõe essa percepção e estabelece uma relação entre o que acontece com a paisagem natural e consigo:

Um dia, quando começaram a florir as mudas enxertadas que tanto aguamos e cuidamos, virando arvorezinhas, Olga me olhou com olhos úmidos e disse o que eu esperava e temia:

– Eu te amo.

Acho que um ano depois, quando chupamos as primeiras uvaías, foi a minha vez: eu te amo, disse no ouvido, e ela disse baixinho eu sei. (CC, p. 178)

Assim, espaço e personagem mantêm estreita relação de desenvolvimento e construção. O leitor vai percebendo o que Zubiaurre, como já mencionado, entende como a dicção do espaço sobre o personagem: que não

acrescenta, visto que não estabelece um dado exatamente novo, mas concretiza as transformações ocorridas com o personagem.

Entretanto, “nem tudo são rosinhas flores”<sup>27</sup>. O “paraíso” de Manfredini e Olga, como almejavam, não está encastelado, ilhado, de forma a manter a cidade tão longe assim. A chácara é invadida pelos marginais que fazem um assalto e, ao serem presos, se dizem vítimas do proprietário. Essa invasão da ilha de Manfredini e Olga traz outras invasões, como a dos resíduos de civilização urbana que despontam aqui e ali para desestruturar sua sonhada paz.

O conflito vivido em relação ao sistema jurídico é também um conflito entre as possibilidades do espaço mais próximo do rural e os resquícios de urbanidade que invadem a chácara. O contato com o espaço e a percepção dele coadunam-se com as atribulações pelas quais o casal vai passando no decorrer do processo jurídico. A busca de um espaço terapêutico na natureza que os cerca e a observação das transformações desse espaço são, de certo modo, acionadas como profilaxia diante da situação confusa em que os personagens se encontram.

Ao sentir a dramaticidade da situação em que se envolveram e as dificuldades em serem ouvidos e de encontrarem saída para o problema, o “chão” da chácara se torna receptáculo das dores e da raiva de que os personagens estão cheios: “E, ali embaixo no jardim, Olga agachada, arrancando mato furiosamente.” (CC, p. 35) Verali, a filha, “logo volta a falar de chácara, o que fez hoje, o que colheu, o que plantou na hortinha ao lado da casinha, quantos ninhos deixou nas árvores, e que tipo de passarinho espera para cada ninho (...) acorda sorrindo às seis e meia.” (CC, p. 36) Paulinho também “pela primeira vez que me lembre – agacha do lado, arranca algumas

---

<sup>27</sup> Expressão usada por Riobaldo em *Grande sertão: veredas* para se referir aos problemas a serem enfrentados.

ervinhas" (CC, p. 277) e o próprio Manfredini, ao falar de sua relação de propriedade, posse e ligação com a terra, afirma: "Jesus, rezo baixinho enquanto arranco mato, Deus, destino, carma, sina, seja o que for, deixa a gente ser feliz." (CC, p. 297)

As angústias são amainadas, principalmente pelo contato com a terra. Olga, assim como os outros personagens, repete esse gesto com frequência.<sup>28</sup> O contato com o espaço vai se dando pelos sentidos da visão e, mais propriamente por ela, pelo tato. A intenção dos personagens de resolver a situação complicada em que se encontram é acompanhada do ato de "arrancar mato" e "lidar com a terra". Limpar a sujeira do espaço e da vida, segundo Manfredini: "Eu penso muito arrancando mato." (CC, p. 291)

Junto da confusão causada pelo assalto, as perturbações urbanas começam a rondar a chácara e a incomodar mais e mais Manfredini, já "escaldado" por tais situações. No momento do assalto volta a sensação de estar novamente na cidade: "Passa a kombi com o alto-falante ranheta: 'É uma promoção, aproveite, só um real, três bolas de sorvete por apenas um real, traga sua vasilha e aproveite, é uma promoção...'" (CC, p. 63) Embora esteja em seu espaço idílico, onde "passarinhos cantam como sempre" (idem), a chegada dos bandidos traz ao mesmo tempo o movimento e o barulho da cidade.

O que se chamou aqui de espaço hostil da cidade permeia os espaços da chácara e perturba a vida de Manfredini após a invasão da casa. Todo tipo de vendedores que se utilizam de automóveis e alto-falantes para se fazerem anunciar transitam pelos arredores da chácara, deixando Manfredini enlouquecido. Mais tarde, a instalação de uma danceteria ajuda a piorar a poluição sonora, que é preconizada pela construção do prédio onde viria a funcionar: "As estacas bateram o dia inteiro (...) A perfuratriz é uma máquina, (...) só que faz mais barulho, como uma metralhadora." (CC, p. 307) Aqui tem-

---

<sup>28</sup> Cf. CC, pp. 35, 98, 99, 121, 132, 136, 179, 187, 188, 189, 245, 277, 291, 297.

se uma comparação bem apropriada, levando-se em conta o histórico de revolucionário do personagem, a simbologia das relações de poder já usada na descrição da sala do delegado chefe e as referências ao gênero policial.

Mais tarde, ao entrar em atividade, a “Clubisteca” é mais um indício da urbanização que passa a fazer parte do espaço em que o protagonista tinha a intenção de se manter isolado: “as festas não são só no fim de semana, mas também na sexta, quinta ou até quarta-feira, os rodeios é que são sempre aos domingos. Com som desde às oito da manhã.” (CC, p. 304) Seu espaço protegido vai perdendo o isolamento e as tentativas de recorrer ao espaço institucional para resolver tais problemas, pela via legal, são fracassadas.

Ao lado disso, o “caso” de polícia que dá título ao romance e serve de mote para sua estruturação formal aos moldes do romance policial, é construído, tendo-se o espaço como elemento de caracterização. O drama de Manfredini não é facilmente resolvido. Ele se depara com uma série de empecilhos, mas não consegue provar sua versão dos fatos. Não acreditam na sua história. Ao mesmo tempo esse dilema do personagem-narrador tem na floração do pé de maracujá um paralelo explícito.

Veja-se:

O Plano inicial era descansar no domingo, mas o chão chama: fomos ver se o maracujá ainda não está florindo, faz tempo já devia estar dando frutos;

(...)

– Nossa única planta que não vingou.

(...)

– E se não florir – insisto – não vai dar fruto, não vai ter semente, não vai continuar neste planeta...

(...)

Do jeito que você fala, parece um defunto vivo!... (CC, p. 51-52)

O pé de maracujá anuncia a passagem do tempo: cresce, ramifica, contudo, não atende às expectativas dos seus cultivadores. Chegou a época de florescer, mas não chega a fazê-lo. A observação do narrador deixa ver que decorreu certo período de tempo materializado no desenvolvimento da planta. Enquanto o processo do assalto corre sem solução na justiça, o pé de maracujá, por sua vez, não floresce.

Acompanhando a trama, o leitor encontra Manfredini envolto na complicação do assalto e em tentativas vãs de provar sua versão da história. Depõe, contrata advogado, espera, tenta a imprensa, recebe a visita do delegado, depois a visita de um estranho interessado no caso, inicia uma investigação por conta própria, envolve conhecidos dos tempos de revolucionário e de repórter, e não consegue provar, definitivamente, nada.

O que percebe ao observar o chão da chácara é que “o mato cresceu forte enquanto o inquérito se arrastava.” (CC, p. 277). O tempo passa e as coisas ruins e os incômodos, como o mato, aumentam aqui e ali. As modificações no espaço da chácara reforçam o desenrolar dos acontecimentos.

Neste percurso, cada vez que observa o pé de maracujá o protagonista nota que ele não apresenta sinais de floração, como seu caso também não se abre, não tem notícias boas: “Já novembro e o maracujá ainda não deu a primeira flor; enramou cobrindo mais de dez metros de muro, mas nem uma flor.” (CC, p. 278) Aumenta em tamanho, ocupa mais lugar, mas não floresce.

O caso se alonga sem solução e Manfredini observa que: “rebentaram em flores todas as mudas que plantamos na primavera passada; falta só o maracujá.” (CC, p. 287)

Já no final do romance, para se livrar de mais confusões, Manfredini e Olga decidem-se por retirar a queixa da invasão da chácara e tentar continuar sua vida. “Enquanto isso, estão florindo ou já frutificando – menos o maracujá – as mudas do ano passado que, com a adubação, já viraram arvorezinhas” (CC,

p. 300) Portanto, a imagem simbólica do maracujá não está ligada à tranqüilidade da família, que de certa forma será buscada e, em parte, conseguida com a retirada da queixa. O grande problema, o centro do conflito é outro. E a solução deste ainda não será encontrada simplesmente com a questão da retirada da queixa.

Apenas depois que o criminoso volta a invadir a chácara e é preso em flagrante, comprovando a versão de Manfredini é que o caso fica definitivamente solucionado e a planta floresce:

Verali foi com Olga para a chácara e, depois, voltou correndo com alguma coisa na mão, que só reconheci quando chegou perto, era uma flor:

– Olha, pai, tá florindo o maracujá!” (CC, p. 333)

Quando o caso é concluído, a planta se encaminha para a conclusão de seu ciclo vital. A recorrência à imagem do pé de maracujá é um recurso que ilustra de forma exemplar o imbricamento espaço-penonagem-narrativa nesta obra. A observação do narrador vai, passo a passo, estabelecendo um paralelo entre as dificuldades que enfrenta e o processo de floração do pé de maracujá, símbolo do entorno natural em que o protagonista busca refúgio e felicidade. Considerando todo o envolvimento do homem descrito aqui e o envolvimento com o espaço natural, essa imagem adquire maior significado e importância na construção da narrativa.

Manfredini em sua história também guardava uma vida inconclusa, uma história de vida pela metade e histórias escritas e não terminadas: “Voltei mais de dois anos e muitas cidades depois, tendo morado até com viúva rica e escrito até coluna social, desiludido com o mundo e amargurado por não ter terminado mais nenhuma história, uma maleta cheia de pastas com histórias começadas e



abandonadas.” (CC, p. 175) Portanto, a conclusão do caso é metáfora de uma vida conquistada, do encontro do lugar, a ocupação do seu espaço no mundo.

A conclusão do caso traz consigo também uma saída para a luta travada com a justiça, uma vez que Manfredini tentou, por meio dos espaços jurídicos, provar que havia sofrido um assalto e se deparou com um aparato institucional viciado, corrupto e corporativista. As tentativas frustradas de contar sua história e de fazer valer os seus direitos encontraram inúmeras barreiras. Suas investigações só fizeram ver que de fato muitas forças atuavam em conjunto, impedindo-o de ser ouvido e de ser levado a sério. Muitos interesses estavam em jogo e determinavam o rumo das investigações oficiais. O desenlace do caso deixa transparecer uma crítica à justiça, enquanto instância em que as soluções são obtidas pelo cidadão (o que já se observou na apreensão dos espaços jurídicos) e, ao mesmo tempo, enaltece o espaço natural, e toda sua carga de significação já apresentada, como contribuição para que o caso se resolva.

Esgotadas as tentativas e tendo Manfredini aceitado retirar a queixa de assalto para abandonar o caso e seguir vida adiante, eis que Florindo dos Santos foge da clínica de recuperação onde havia sido internado e volta à chácara mais uma vez. Revoltado com a mãe e a irmã que, juntas, devolveram a metade das jóias roubadas no assalto, ele volta a tentar uma nova invasão à chácara.

Nesta segunda invasão levada a termo pelo assaltante, o percurso realizado por ele no espaço que circunda a chácara e o no seu interior ressalta alguns aspectos significativos na construção da narrativa. Note-se que a entrada de Florindo se dá de acordo com o seguinte trajeto: “Pulou o muro do fundo, por cima dos espinheiros, graças à plataforma de aço para o poço artesiano. (...) Ele entrou pelo portão dos fundos do Clubisteca, por onde entram os caminhões de entrega e o pessoal de serviço” (CC, p. 309) As plantas de espinho cultivadas junto ao muro que serviriam de primeira proteção não foram suficientes para barrar o invasor. O poço artesiano, tão almejado por

Manfredini e Olga, incompleto em razão do uso do dinheiro para pagar o advogado – que mais fez atrapalhar em vez de ajudar –, serviu de apoio e foi um facilitador na transposição do muro. A danceteria que passou a perturbar o sossego dos moradores, também funcionou como meio de acesso fácil ao interior da chácara.

Após ser surpreendido dentro de casa pelo bandido armado de revólver e facão, Manfredini consegue se livrar do ataque e dos tiros e sair para o quintal. Ali ocorre toda uma perseguição em que Florindo tenta pegá-lo, e o espaço da chácara vai sendo descrito, primeiro, como desconhecido para o invasor e, segundo, como uma espécie de mecanismo de defesa que auxilia na captura do bandido: “ele vinha atrás (...) golpeando a facão o que aparecesse pelo frente, arbustos de flor, e a velha jabuticabeira Gabriela, que passou década no apartamento até ganhar o chão da chácara, e agora estava com a primeira florada.” (CC, p. 319) Florindo, enfurecido, agride o espaço ao seu redor.

Avançando mais e mais, a resposta a sua agressividade não demora a aparecer. Manfredini relata que ele “topou com o tronco da macaúva, a mais espinhenta das plantas da chácara. E os espinhos do tronco são maiores, quatro dedos de comprimento, muito duros e de ponta muito fina, enfiam fundo – e enfiaram nas mãos, nos braços e no peito” (CC, p. 319) Tem início o que vai levar o bandido concretamente à prisão.

Manfredini descreve a perseguição e as vantagens que leva por conhecer o espaço que percorre e as desvantagens do invasor que não sabe onde está pisando: “Correndo entre minhas conhecidas bananeiras, ouvia a fera urrando de raiva e de dor (...). Tropeçou nos caules de bananeira que deixo estendidos no chão para segurar enxurrada, caiu, enfiou a cara num velho toco cortado ali entre as bananeiras, como um cepo à espera de carne.” (CC, p. 320) Florindo vai caindo, se cortando, sendo como que atacado pelas plantas e objetos ao seu redor como não foi nem pela polícia, nem pela justiça e nem pelo trabalho do

advogado. Todo o percurso pelo espaço da chácara e as armadilhas que Manfredini deixa levam à captura do bandido.

Ironicamente, de novo, o que contribui para a captura do assaltante e culmina com a comprovação da história de Manfredini e Olga não é a polícia e nem a justiça, nem as investigações. O espaço da chácara é que funciona com uma espécie de instrumento na solução do caso. Portanto, o espaço da natureza, ou o espaço cultivado, o que, de certo modo, resgata o contato do homem com as atividades campesinas, é o que de fato ajuda.

Durante a perseguição sofrida por Manfredini, sua movimentação pelo espaço da chácara é também realizada com alguma dificuldade, uma vez que a escuridão atrapalha o percurso. Porém, o conhecimento, a experiência e o contato prazeroso que ele tem com o lugar tornam o trajeto possível.

Assim como toda a tentativa de resolver o caso com o poder público teve um percurso longo e demorado, cheio de obstáculos, o percurso pela chácara, fugindo de Florindo também não é simples. Manfredini encontra igualmente ali obstáculos a transpor: “Eu tentava pular o muro e não conseguia simplesmente porque os espinheiros cresceram como quis e sonhei, já mais altos que o muro e tão enramados, numa tal trança de galhos espinhentos que era impossível subir” (CC, p. 316)

Embora tenha também dificuldades, ele vai decidindo pelo melhor percurso e aproveita bem as deficiências do “castelo”: “Fui para o portãozinho, lembrando que, mesmo fechado com certeza, é bem mais fácil de pular, na verdade é o grande ponto fraco do nosso castelo; faz barulho ao ser trepado, as folhas de ferro batendo uma na outra” (CC, p. 318). Percebendo o potencial do espaço da chácara para defendê-lo, Manfredini arquiteta um trajeto para pôr à prova a resistência de Florindo: “Então resolvi, friamente, já com o coração batendo regular, levar nosso visitante a conhecer ainda mais a chácara.” (CC, p. 321) E inicia um itinerário planejado:

Primeiro corri para o parreiral. Passei pela cerca de arames farpados, para Morena não ir cavucar nas covas, os dois fios bem esticados abaixo da altura dos joelhos, com as estacas de bambu também baixas e cobertas de beijinhos brancos, ele não veria. Entrei no parreiral me abaixando para não bater a cabeça no aramado. (CC, p. 322)

Florindo dos Santos vai sofrendo a agressão do espaço que o circunda. As plantas, os objetos e disposição destes feita pelos donos da propriedade vão dificultado o avanço do invasor, atingindo-lhe o corpo e causando inúmeros ferimentos. Isso vai ocorrendo até Manfredini conseguir sair da chácara e encontrar os policiais que já começavam a tentativa de pular o muro para entrar, depois de ouvirem os urros do bandido e de Verali, a filha de Manfredini, ter conseguido sair da chácara.

Florindo, por fim, “caiu sobre o espinheiro no chão e, quando foi algemado, ainda tentava se livrar de espinhos, ainda tonto da pancada na cabeça.” (CC, p. 324) Foi preso, então, em flagrante.

A trajetória dos personagens pelo lugar o constitui em espaço conhecido e com o qual mantém uma relação afetiva, para Manfredini, e, desconhecido e hostil, para Florindo, que invade o espaço privado do outro.

As descrições de espaço configuram a situação de Manfredini diante de seu agressor, dão concretude ao comportamento dos personagens, à relação de conflito entre ambos, e aludem metaforicamente ao entorno policial e jurídico ineficiente que foi incapaz de resolver o conflito. A tensão entre Manfredini e sua família, de um lado, e a invasão da criminalidade, manifestação extrema dos males da cidade, de outro lado, ganha forma na perseguição final, no percurso e relacionamento extremo com o espaço que os dois personagens partilham.

Por fim, o romance converge para uma sensação de que o espaço natural é que confere ao sujeito a segurança de que ele precisa. O aparato jurídico, e policial, está viciado. Não é a polícia, nem o “detetive” Manfredini com suas incursões investigativas que dão conta do caso. Lê-se, ao final, um romance policial às avessas, com um bicho de estimação como “cadáver” e um investigador frustrado em seu intento sherlockiano.

O confronto entre cidade e campo, materializado não em um espaço genuinamente rural, mas num fragmento deste, resgata a busca pelo bem estar consigo e com o outro no espaço partilhado por ambos. Assim, o ingresso no mundo interior dos personagens é dado ao leitor pelo que aquele apreende do mundo ao seu redor e como dá sentido a esse mundo.

## Considerações finais

“Somos carentes, porém, de histórias curiosas. Isto porque nenhum acontecimento nos é revelado sem que seja permeado de explicações.”

(BENJAMIN, 1933, p. 67)

Tomar a obra de um autor paranaense como objeto de estudo, de modo a colocá-la na ordem do dia, tanto para sua divulgação, quanto para a confirmação de seu valor na cena literária brasileira, foi um dos fatores que motivou a escolha do objeto desta pesquisa. Domingos Pellegrini recebeu, em 2001, um importante prêmio nacional (43º Prêmio Jabuti, categoria romance) e – diferentemente do que pondera Antonio Candido contra “muitos autores modernos” que, “desejosos de fama e bens materiais, (...) se ajustam às normas do romance comercial” (2000, p. 31) – prosseguiu seu caminho de diálogo criativo com os leitores e experimentação inventiva: justo por isso, recebeu o prêmio, sendo já pela segunda vez, e firmou, assim, ainda mais, seu renome nacional.

Neste trabalho, a relação entre a obra analisada e os aspectos biográficos a que alude o texto ficcional defrontam o leitor com a complexa relação entre literatura e vida, com o problema do papel e relevância do texto literário na esfera social em que tem origem e com a questão da intencionalidade argumentativa da literatura no âmbito do debate de que ela participa. Do ponto de vista metodológico, por situar-se na área de Estudos Literários, jamais perde-se de vista a análise da dimensão ficcional e poética como base para a análise do

espaço literário e para a reflexão sobre a importância dessa categoria na construção da narrativa. Pretende-se ter chegado, no entanto, a resultados de interesse mais amplo, capazes de evidenciar posições de Domingos Pellegrini diante de questões importantes de nosso tempo, também de natureza poética e artística.

Procurou-se demonstrar como o espaço percebido pelos personagens os constrói de modo particular, fazendo ver que a atenção à percepção do mundo exterior por ele permite reconhecer o personagem nas suas nuances mais complexas. O enfoque sobre esse recurso estético permite reconhecer como, por meio da percepção dos personagens, o espaço repercute em seus sentidos, afetividade e imaginação. E por outro lado permite reconhecer também de que maneira a ação dos personagens converte o lugar inerte em espaço vivo e significativo.

A leitura do romance de Domingos Pellegrini conquista o leitor pelo estilo lingüístico de um exímio contador de histórias. A simbiose Pellegrini/Manfredini marca o texto de forma que, em uma primeira leitura, não se consegue deixá-lo, até que se chegue ao final com a permanente impressão de se estar envolvido em uma trama de grande interesse, sob uma dicção envolvente, leve e dinâmica. Obtém-se esse efeito pela escolha de recursos formais que aproximam o romance do gênero policial, com as vantagens de uma literatura chamada de entretenimento, mas que, pelo uso de mediações irônicas, conferem-lhe uma dimensão auto-reflexiva própria à assim chamada literatura de proposta.

Assim, o tratamento dado ao gênero recai numa espécie de ironia, uma vez que o autor apresenta um crime em que uma gata é o cadáver e as investigações servem para pôr em evidência os percalços pelos quais passam os que precisam se utilizar do espaço jurídico para elucidar um caso policial. Enveredando por esse meio, e jogando com a ironia, Pellegrini consegue trazer

para sua obra problemas relevantes ao homem contemporâneo. As dificuldades em fazer valer os direitos, a busca pelo respeito, pela valorização da verdade, do respeito e principalmente o resgate de valores éticos perpassam o romance, nas relações estabelecidas entre os personagens e, em especial, o que é tema deste trabalho, nas relações entre os personagens e seu mundo circundante, o espaço do outro, e a consciência da percepção do espaço, como mundo partilhado.

Nesse sentido, considerou-se a defrontação do homem com o mundo natural e a importância dessa relação para a superação de suas angústias, representadas, muitas delas, pelo modo de vida urbano e pelo sentimento de impotência do indivíduo frente à organização de relações sociais que lhe parecem estranhas, na sociedade complexa.

A análise da narrativa sobre a incursão de Alfredo Manfredini e sua família pelas brechas do mundo policial e jurídico espera ter oferecido aos leitores do romance de Domingos Pellegrini chaves para a reflexão sobre a constituição formal da obra e, com isso, sobre as importantes questões que ela aborda.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ATAL, Yogesh. **Luzes da cidade: conseqüências do êxodo rural...** O Correio da Unesco. v. 13, n. 11, p.10-11, nov., 1985.

BACHELARD, Gaston. Poética do Espaço. In: \_\_\_\_\_. **A Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; trad. De Joaquim José Moura Ramos...(et al.). - São Paulo: Abril Cultural, Fontes, 1978. (Os pensadores). p. 181-354.

BAKHTIN, M. A forma espacial do herói. In:\_\_\_\_\_ **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 43-113.

\_\_\_\_\_. O romance de educação na história do realismo. O espaço e o tempo. In:\_\_\_\_\_ **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 243-276.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética, A teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, Vol. 1. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1933.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1994.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. 5. reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 2001.

CAMARGO, José Francisco de. **Êxodo rural no Brasil: formas, causas e conseqüências econômicas principais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

\_\_\_\_\_. Degradação do espaço. Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes das coisas e do comportamento em 'L'assomoir', **Revista de Letras**, Assis, v. 14 (1972): 7-36.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In\_\_\_\_\_ **A invenção do cotidiano – Artes de Fazer**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p.201-227.

COMPAGNON, Antonine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte – MG, UFMG, 1996.

CORREA, J. de A. Um estudo da cidade, **Textos SEAF**, ano 2, n. 3, jan-dez. 1981.

COSTA LIMA, Luiz. **Limites da voz. Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CROUZET, M. (org.) **Espaces romanesques**. Paris: 1982.

DIMAS, Antônio . **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ETEROVIC, Ramón D. <http://www.letasdechile.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=394>. Acesso em: 02 ago. 2004. Crimen y verdad en la narrativa chilena actual.

FINAZZI-AGRÒ, E. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.

FRANKEN K., Clemens A. <http://www.letasdechile.cl/cfn.htm> Acesso em: 02 ago. 2004. La novela negra chilena: entre el crimen institucional y pasional.

FRANK, Joseph. **The idea of a spatial form**. London: Rutgers Univ. Pr., 1991.

GROSSMANN, Judith et al. **O espaço geográfico no romance brasileiro**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

KENOSIAN, David M. **The Labirinth. A spatial paradigm in Kafka's 'Prozeß', Hesse's 'Steppenwolf' and Mann's 'Zauberberg'**. Dissertation, University of Pensilvania. 1991.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Col. Ensaios, 20.

McLUHAN, M. **O espaço na poesia e na pintura**. São Paulo: Hemus, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. de Carlos Mouras. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Parte 2, cap. 2: O espaço. p. 327-400.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

PAES, José Paulo. As dimensões da aventura [sobre o romance de aventuras]. In: \_\_\_\_\_. **A aventura literária: Ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11-24.

\_\_\_\_\_. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: \_\_\_\_\_. **A aventura literária: Ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25-38.

PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. Campinas: Papirus, 1988.

PELLEGRINI, Domingos. **A árvore que dava dinheiro**. 40. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 1989.

\_\_\_\_\_. **Melhores contos: Domingos Pellegrini**/seleção e prefácio de Miguel Sanches Neto. São Paulo: Global, 2005 (Coleção melhores contos)

\_\_\_\_\_. **O caso da chácara Chão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Homem Vermelho**. (contos) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. **Pensão Alto Paraná.** Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

\_\_\_\_\_. **Poesiamorosa.** Cambé, PR: Terra Vermelha, 2002.

\_\_\_\_\_. **Questão de Honra.** (romance) São Paulo: Moderna, 1999.

\_\_\_\_\_. **Tempo de Guerra.** (contos) São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Terra Vermelha.** (romance) São Paulo: Moderna, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas.** São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Em defesa da literatura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jun. 2000. Caderno "Mais!", p. 11-13.

\_\_\_\_\_. **Falência da crítica.** São Paulo, Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina.** São Paulo, Companhia das letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Literatura contra barbárie. São Paulo, 1998. Entrevista publicada no caderno "Mais!" do jornal **Folha de São Paulo**, 2 ago., 1998, entrevista concedida a Alcino Leite Neto.

\_\_\_\_\_. Que fim levou a crítica literária. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 ago., 1996. Caderno "Mais!", p. 5-9.

\_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo, Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Uma solitária peça de amor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 set. 1996. Caderno "Mais!", p. 4-5.

POLZONOFF, Paulo. <http://www.digestivocultural.com.br/colunistas/coluna.asp?codigo=169> Acesso em 15 de agosto de 2001. Da decepção diante do escritor.

POULET, Georges. **O espaço proustiano.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (Primeiros Passos, 109).

SAMWAYS; Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção de uma categoria**. São Paulo: Unesp, 2002.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2005

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **O espaço do cidadão**. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2004

SANTOS, Milton et al. **O espaço em questão**. São Paulo: Terra livre, 1988.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 49).

SOETHE, Paulo. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão**: Veredas. São Paulo: 1999, tese de doutorado – USP, 1999.

SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo in **Revista Letras** n°. 61 (especial). Curitiba: Ed.UFPR, 2003.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural: mudança de atitudes em relação às plantas e aos animais, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Debates, 14), p. 93-104.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: EdUNESP, 1999.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 6. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço: de Dante à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. 2 v.

\_\_\_\_\_. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3. ed. il., rev. e atual. São Paulo: Ática, 1998.

ZUBIAURRE, María Tereza. **El espacio en la novela realista: Paisajes, miniatura, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.