



Universidade Federal do Pará
Instituto de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras
Estudos Literários

THIAGO AZEVEDO SÁ DE OLIVEIRA

**DA LAMA À FICÇÃO: MEMÓRIAS E DIÁLOGOS DA FOME NOS INTERSTÍCIOS
NARRATIVOS DE *HOMENS & CARANGUEJOS***

BELÉM

2014

THIAGO AZEVEDO SÁ DE OLIVEIRA

**DA LAMA À FICÇÃO: MEMÓRIAS E DIÁLOGOS DA FOME NOS INTERSTÍCIOS
NARRATIVOS DE *HOMENS & CARANGUEJOS***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, para obtenção de título de Mestre.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões.

BELÉM

2014

THIAGO AZEVEDO SÁ DE OLIVEIRA

**DA LAMA À FICÇÃO: MEMÓRIAS E DIÁLOGOS DA FOME NOS INTERSTÍCIOS
NARRATIVOS DE *HOMENS & CARANGUEJOS***

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões
(orientadora - UFPA)

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)

Prof^a Dr^a Ana Cristina Coutinho Viegas
(Colégio Pedro II - RJ)

BELÉM

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Oliveira, Thiago Azevedo Sá de, 1988-
Da lama à ficção: memórias e diálogos da fome nos
interstícios narrativos de homens e caranguejos /

Thiago Azevedo Sá de Oliveira. - 2014.

Orientador: Maria do Perpetuo Socorro Galvão
Simões.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Letras e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2014.

1. Castro, Josué - Crítica e interpretação.
2. Ficção brasileira - História e crítica. 3.
Memória na literatura. I. Título.

CDD 22. ed. 869.9309

RESUMO

Homens e caranguejos (1967), única narrativa ficcional de Josué Apolônio de Castro (1908-1973), *a priori* publicada em francês (1966), durante o forçoso exílio do autor em Paris, é sumariamente expressiva desde o prólogo que antecede a trama. Nomeando as páginas introdutórias deste romance como *Prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro*, Josué de Castro distende, ao retomar num tempo que já considerava anacrônico, o hábito pela escrita prefacial, a concepção de paratexto ampliada por Gerard Genette (1930), em *Palimpsestes* (1982). Apresentando a fome pelas recordações infantis que dela possui, o autor aguça no público-leitor a vontade de tatear, rente a seu olhar aparentemente ingênuo de criança e, de ficcionista de “primeira viagem”, o macrocosmo de memórias da fome que lhe serve como porto de partida para a criação de um microcosmo lúdico e faminto, pelo qual a imaginação e impossibilidade de re-apresentação total do vivido na linguagem, rearranjam a realidade da condição humana, reinventando-a pela articulação dramática dos elementos formais, sobretudo, tempo-espaço, narrador e personagem. A ficção se põe no ritmo fragmentado de aventuras e desventuras assumidas a partir dos intervalos da memória. Serão sumários nos estudos mnemônicos, as apreciações de Henri Bergson em *Matéria e memória* (1896), Jacques Le Goff em *História e memória* (1924) e Maurice Halbwachs, na publicação póstuma de *A memória coletiva* (1950), em face de serem fontes subsidiárias da aproximação entre os estudos da memória e a literatura. Lança-se mão da lembrança a fim de legendar os diálogos futuros entre o protagonista infantil, João Paulo, ávido pela liberdade sonhadora própria da criança, e as memórias de outros experientes personagens, nem tão esperançosos assim. Dá-se na narrativa o tom que oscila entre a transformação e a acomodação do eu e do outro, de espaços simbioticamente incertos e unidos por suas fomes. Fome que é, desde então, a personagem modeladora, que provoca o diálogo da presente pesquisa com o modo de apreensão que é dado por Angela Faria, na dissertação *Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar. A literatura topofílica e telúrica* (2008). Vislumbra-se no elemento famélico uma função que vai além da tematização social do subdesenvolvimento, como agente que apalpa com mãos-de-ferro o estrato formal e interno da obra.

Palavras-chave: Fome; literatura e memória.

ABSTRACT

Homens e caranguejos (1967), only fictional narrative of Josué Apolônio de Castro (1908-1973), a priori published in french (1966), during the forcible exile of the author in Paris, it is summarily significant since the prologue which precedes the plot. Naming the introductory pages of this novel as Preface even more interesting than the novel, Josué de Castro stretches, going back in a time already considered anachronistic, the habit by prefatory writing, the conception of paratext amplified by Gerard Genette (1930), in *Palimpsestes* (1982). Introducing the hunger for childhood memories that he has, the author excites the readership's will to be closer to his seemingly childish naive, and also to his "inexperienced" thoughts of a fiction writer, the macrocosm of memories of hunger that served to him as port of departure for creating a playful and ravenous microcosm, in which the imagination and inability to complete re-presentation of the living language, rearrange the reality of the human condition, reinventing it for the dramatic articulation of formal elements, especially temporary space, narrator and character. Fiction sets in fragmented pace of adventures and misadventures assumed from the gaps of memory. Summaries will be the mnemonic studies, assessments of Henri Bergson in *Matéria e memória* (1896), Jacques Le Goff in *História e memória* (1924) and Maurice Halbwachs, the posthumous publication of *A memória coletiva* (1950), in the face of being subsidiaries sources the rapprochement between memory studies and literary activity. Launches hand keepsake to subbing future dialogues between child protagonist, João Paulo, avid dreamer's own freedom of the child, and the memories of other characters experienced, not as hopeful as well. Takes place in the narrative tone that oscillates between the processing and accommodation of self and other, space and uncertain symbiotically united by their hunger. Hunger that is, since the molding character, which causes the dialogue of this research with the mode of apprehension which is given by Angela Faria, the dissertation *Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar. A literatura topofílica e telúrica* (2008). One glimpses peckish element in a function that goes beyond thematization of social underdevelopment, as agent gropes with hand iron-formal and internal stratum of the novel.

Key-words: Hunger; literature and memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – De como a composição da personagem trama as fomes do romance.....	18
1.1 – A geografia da memória no terreno expressivo do <i>homem-caranguejo</i>	18
1.2 – O <i>plurilinguismo</i> : traços do gênero romanesco e da estilização discursiva da personagem.....	22
1.3 – O Liame da fome enquanto modelador da personagem.....	34
CAPÍTULO 2 – De como a configuração do espaço-tempo faz da obra um ciclo narrativo em espiral.....	40
2.1 – Breve ‘aperitivo’ de reflexões famintas: o tempo e o espaço da experiência humana.....	40
2.2 – O caleidoscópio do contemporâneo e as imagens em avanço de um romance <i>ad infinitum</i>	46
2.3 – Cronotopia - <i>mangue</i> : (além do circuito do enunciado) o tempo-espaço da enunciação.....	51
CAPÍTULO 3 – De como as imagens do “drama da fome” fabricam o aceno ético	59
3.1 – Realismo(s) em pontes duais de representação e de conscientização	59
3.2 – <i>Por uma fome desreal</i> : “o retrato que desapareceu” no ir e vir ambíguo da prosa moderna.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	91
ANEXOS.....	98
A] – ENTREVISTA.....	98
B] – CAPAS DAS EDIÇÕES DO ROMANCE E DEMAIS FONTES.....	108

A Jéssica Figueiredo

(Hoje amiga, que me fez crescer na superação dos desafios, no amor, na força da fé e da esperança).

*A terra do mangue é preta e morna
Mas a terra do mangue tem olhos e vê.
Vê as nuvens, o céu
Vê quando sobe a maré.
Vê o Progresso também
olha os automóveis que correm no asfalto
Sente a poesia dos caminhões que passam para a
aventura das
[estradas incertas e longas.*

.....
*As ondas do mar que vieram seguindo a noite
Desde lá de detrás dos horizontes
Estendem-se agora, cansadas na areia
As sombras das árvores subiram do chão e
agasalharam-se nos
[ramos.*

.....
*Não há motivos, Margarida, para teres receios.
Olha através da porta do teu mocambo a sombra
da noite
[imóvel;
Sob a perpétua luz das estrelas frias e
impassíveis
A terra do mangue está dormindo.*

Joaquim Cardozo

*(Terra do Mangue –
a Roberto Burle-Marx, 1971).*

*Eu ando pelo mundo
Divertindo gente
Chorando ao telefone
E vendo doer a fome
Nos meninos que têm fome.*

*Adriana Calcanhotto
(Esquadros, 1992).*

AGRADECIMENTOS

Ao Deus que me protege e me provê de ânimo quando as mudanças repentinas atropelam a explicação.

Aos meus pais Fernando Sá e Elineide Azevedo (Lila), agradeço-os pela formação de meu caráter. Com o coração, ambos me incentivaram a ter opinião, em muitos casos, distinta da que possuem. Encorajaram-me a pensar com independência, mesmo que minhas lutas resultassem suficientemente no risco de se viver, como demanda corrida da vida atual, no cumprimento das metas profissionais e da estima mútua de amar as pessoas. Tive medo, mas com o apoio incondicional deles estou aprendendo que a aventura de se arriscar à diferença do novo tem lá sua benesse, a de voltar ao ‘velho’ porto seguro sempre que preciso for um abraço.

Aos meus avós paternos, Fernando Sá (*in memoriam*) e Salete Pedrosa, e a minha tríade de avós maternos, Maria das Mercês (Vó Ceça), Casimiro Correia e Myrtes de Azevedo. Sou grato por sonharem junto a mim. Por me darem disciplina e por me verem possivelmente maior e melhor do que julgo ser digno.

Ao exemplo de amor ao próximo que me é dado desde que nasci por Myrian de Azevedo (*in memoriam*), meu anjo da guarda, “mãedrinha”, tia-avó materna, e poetisa de mão cheia. Ainda menino, aprendendo a nomear as coisas e as pessoas, fui talvez intuído por um anjo querubim de chamá-la aleatoriamente como Yayá. Desde então, vejo em sua voz teimosa contra as injustiças e na transparente honestidade, fontes que renovam minhas esperanças na humanidade. Os versos a que me dedica, sabedora de que seja eu seu fã, além de gentis, pois me logra ao patamar de objeto poético, dão-me a impressão de que a vivência foi, é e sempre será o trampolim que reascende na linguagem as cinzas comoventes da palavra nostálgica, amante do lirismo sincero.

Aos meus irmãos Victor e Thaís, que desde cedo, estudando nas mesmas escolas que eu, permitiram-me chateá-los com meu jeito “certinho” e compenetrado nos estudos. Sinto muito orgulho de meus irmãos terem aceitado a missão de estudar, travessia que os fez dois brilhantes advogados como hoje são.

A minha tia Raphaela Pedrosa e ao meu tio e padrinho André Sá. Eles me deram bom humor, calma e me alimentaram com novas experiências e novas leituras. Mesmo se por ora hesitei e, por vezes, duvidei se conseguiria superar os tropeços, tirei da palavra amiga deles a força que desconhecia ter.

Aos amigos que tiveram paciência durante esta fase difícil e de tempo escasso. De diferentes formas amo cada um, incansavelmente e cada vez mais. Taciane Muniz, Susanne Vieira, Reivison Lima, Diego Albuquerque, Suzane Alves, Thaynan Dias, Milena Fernandes, João Bosco Sena, Karla Sombra, Janayna Alves, Antônio Alves (Neto), Hanelly Rodrigues, Marli Moreira, Ueudja Germano, Helem Magdaria, Adriana Queiroz, Jeneson Silva, Gerlane Silva, Aymê Andrade, Shirlene Lima, Manuela Queiróz, Tiago Rocha, Jefferson 'Murdoc', Thiago Pontual, Adrine Motley, Gilson Melo, Valdiney Castro, Rafaella Fernandez, Andrea Leitão, Alex Moreira, Everton Teixeira, Felipe Cruz, Fernanda Arruda, Geovanna Guimarães, Salim Santos, Viviane Dantas, Lilia Rocha, Lucilena Gonzaga, Ivone Veloso, Dacilene Pimenta, Camila Gomes, Rodrigo Castro, Dona 'Leia', Leila Bezerra, Adriana Oliveira, France Tavares, Kauan Castro, Daniel Castro, Poliana Castro, Nayana Regina e Renan Miranda.

A Thiago José de Souza Alves escrevo este parágrafo breve, sem mimo, até mesmo indecifrável, mas de luzir próprio e verdadeiro.

A família Figueiredo, nas pessoas de Dona 'Dora', 'Dona' Noêmia, Cristina, Leonardo, Francisca, Beatriz, Seu Antônio e, especialmente à Dona Raimunda Marçal Figueiredo.

Aos mestres da Universidade Federal do Pará, minha saudação. À Prof^a. Dr^a Socorro Simões - orientadora com que dividi angústias da pesquisa e do cotidiano. Ao Prof. Dr. Sílvio Holanda, quem me honra com sua amizade conselheira; à afetuosa Prof^a. Dr^a. Tânia Sarmiento-Pantoja; à Prof^a. Marli Furtado, estudiosa por quem nutro profunda admiração; à Prof^a. Dr^a. Germana Sales, por sua personalidade franca e por seu comprometimento à coordenação da Pós-Graduação em Letras; à elegante simplicidade do Prof. Dr. Antônio Máximo.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior (CAPES), pelo estímulo financeiro assegurado através da concessão de bolsa de estudo.

A brilhante Luciana Lyra, quem colaborou com a nossa pesquisa, gentilmente nos cedendo entrevista.

Aos primeiros mestres, do extinto Colégio Paulo Freire, Jaílida Dantas, Lúcia Santos, Socorro Oliveira, Cláudio Calvalcanti, Prof^a. Lívia, José Evangelista e Valdir Cláudio.

Do Colégio 2001, Gilberto Carvalho, Gercina Barros, Erick Santos (*in memoriam*), Régia Maria, Paulo Rogério, Ana Lúcia Massena, Almir Nery Viana e Sérgio Maciel (quem me fez optar pelo curso de Letras, quase que no último sopro de inscrição do vestibular).

Da Universidade de Pernambuco, meus mestres e amigos Avanilda Torres, Josivaldo Custódio, Tany Monfredini (*in memoriam*), Ronaldo Cordeiro, Joseane Brito, Cristina Botelho, Thiago Trindade, Patrícia Barreto, Rinalda Arruda, Conceição Rêgo, André Silvestre e Valéria Amaral.

Obrigado a todos pela importante contribuição que deram a fim de que eu galgasse mais esta etapa do exercício acadêmico.

INTRODUÇÃO

O arranjo discursivo e múltiplo do romance, ao passo em que corresponde ao envolvimento da memória, assimila o precedente que reconhece na trama ficcional de *Homens e caranguejos* (1967), escrita por Josué de Castro, uma fragmentária flutuação de imagens e vozes que escapam à reconstituição meramente temática do nutriente referencial. Reverberando no modo aparentemente difuso como se vê tecida a fisionomia estética dos elementos essenciais da narrativa (ação dramática, narrador, personagens e tempo/espço), a experiência memorialística da fome metaboliza em imaginação e desejo a consciência do vazio, aguçando na face da linguagem as carências sociais transcendentais nos valores humanos.

Quer pela caracterização das personagens, quer pela dinâmica em aberto do tempo-espço, o drama *josueniano* repensa o perfil da prosa e do homem no seio faminto dos signos e das imagens rememoradas. Grafam-se em rascunho as lacunas de criação literária no cerne do mangue, *topos* de tempo *continuum*, de avanços e recuos diante da maré e do narrado. Usando o mote das impressões cotidianas acumuladas a partir da infância, o autor-Josué mescla e transcende, desde o prefácio, suas experiências (a infância próxima à realidade dos mocambos e da maré dos manguezais recifenses, o posicionamento aprofundado do premiado intelectual da fome) ao repertório posterior, para que o narrador e as personagens se incumbam de recontar o universo insaciável tratado como o “trágico drama da fome”.

Antes de assinar a produção de seu único romance, o humanista, pernambucano, nascido no Recife, em 05 de setembro de 1908, Josué Apolônio de Castro (1908-1973), vê a fome e a paz tornarem-se suas obsessões no exercício da medicina, da educação, da geografia, da política e da sociologia. Durante sua carreira literária, escreve ensaios, poemas, crônicas de arte e literatura, contos, até alcançar a vindoura culminância na ficção de *Homens e caranguejos*, publicada inicialmente em francês, no período em que o escritor se encontrava exilado em Paris, desde a cassação dos direitos políticos por dez anos, imposta de forma arbitrária pelo Ato institucional nº 1, de 09 de abril de 1964.

Como obra expoente do “cidadão do mundo”¹, este romance representa o mosaico de consciência do homem/artista Josué de Castro. Lúcido para com o efeito da arte, no que esta

¹ Alusão a título recebido pelo autor, em 1967, junto à Organização das Nações Unidas – (ONU). No ano de 1995, a mesma adjetivação dá nome ao documentário audiovisual, criação de Sílvio Tendler, produzido por

capta o lastro de contestação social, pelo lado de subjetivação de histórias verossímeis, o autor, com o atributo da memória realocada no tempo recordativo das personagens, possibilita entender, no processo de ficcionalização, a rememoração enquanto elemento coesivo que redimensiona a fome em seus demais desdobramentos sociais, econômicos, morais e estéticos. Neste instante, as personagens experimentam, no furor da palavra, o alívio expressivo que motiva o leitor a conceber novos sentidos à ordem pragmática da vida.

Valendo-se na pertinência dual notada por Antonio Gramsci, em seu célebre *Literatura e vida nacional*, compreende-se que o escritor “deve(a) possuir imagens “fixadas” e articuladas em sua forma definitiva”, na medida que o sujeito político “imagina o homem como ele é e, ao mesmo tempo, como deveria ser a fim de alcançar um determinado fim”, Gramsci (1968, p. 13). Nesta feição, o ofício do romancista Josué de Castro assenta por oscilar entre dois vértices que se complementam: no que filtra a catástrofe da fome e a põe em cena, problematiza sobre o agora e o amanhã do homem e da sociedade, mutuamente em metamorfose.

Da absorção que recrudescer na liberdade da obra, empenha-se interpretar *Homens e caranguejos* vinculada à revisitação histórica e política do contexto de produção, isto é, no curso dos anos de repressão do Golpe militar brasileiro de 1964. Sem limitá-la, contudo, ao hábito sartreano do “romance de tese”, como fora o romance, por isso excluído para fins de comercialização ou distribuição em bibliotecas públicas pela crítica censora, a presente pesquisa pretende reabrir o acervo de recepção e de fortuna crítica desta prosa, contraditoriamente faminta no que tange à circulação entre os leitores e à apreciação de artigos científicos, ensaios, dissertações e teses.

Expirada a recepção biográfica, marcada pelo sociologismo temático e exasperado de Alain Tobelem, em “*Josué de Castro e a descoberta da fome*” (1974), na qual se considera o romance espelho fiel da vida pessoal e científica do escritor pernambucano, em 1992, a dissertação em Nutrição, *A Fome no Pensamento de Josué de Castro*, de Rosana Magalhães, apresenta-se como primeiro trabalho acadêmico de construção da fome enquanto expressão transitante do biológico e do social, recuperado do pensamento do autor pernambucano, em abordagem multidisciplinar sobre o assunto. Em 1998, na linha da recepção crítica anterior, Tânia Elias M. Silva defende na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, a

Adolfo Lachtermacher. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fOrwW1sjHyI>. Acesso: 04/04/2008. Nesta película, conta-se a trajetória de Josué de Castro através dos depoimentos de amigos, familiares e companheiros de atuação profissional.

única Tese de Doutorado (em Ciências Sociais) sobre Josué de Castro, intitulada *Josué de Castro: Para uma poética da fome*.

No ano de 2006, data-se a primeira dissertação que menciona em título, o romance *Homens e caranguejos, Entre homens e caranguejos: o debate em torno da obra de Josué de Castro*, defendida por Cláudia Louback do Nascimento, no Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

Na área dos estudos literários, destaca-se a dissertação *Homens e caranguejos: Uma trama interdisciplinar. A Literatura toponímica e telúrica* (2008), exposta por Ângela Caldas Sanábio Faria. Este trabalho, aprovado junto ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora - MG, constitui-se na primeira experiência científica que abrange o romance nas bases de estudo do gênero romanesco, passado um lapso de mais de 40 anos da publicação da obra no Brasil. Embora conte com o aparte interdisciplinar de categorias específicas da Geografia, a pesquisadora esclarece aspectos relevantes da organização da narrativa, da distribuição dos capítulos, e sobremaneira, do relevo dado ao espaço na constituição estrutural da trama.

Desenha-se uma interpretação que antevê no romance sua expressão ambígua. O escopo de nosso trabalho conforma-se na hipótese de aprender o recurso da memória não como parte enganosa, fruto da superfície verídica ou militante de um autor pretensamente ‘engajado’, mas no sentido pelo qual o teor biográfico torna-se um dos ingredientes que integram o *locus* criativo do interior narrativo. Metodologicamente, acrescentamos, à bibliografia do romance, o rememorar como substância formal e significativa capaz de articular os três fios associados de análise desta proposta: a composição da personagem, a configuração do tempo-espaço e a identidade do neorrealismo².

Buscando fundamentos que dão conta dos aspectos motivadores da relação romance/memória, o acompanhamento das leituras de: “Escavando e recordando”, em: *Obras escolhidas II, Rua da Mão Única*, de Walter Benjamin (1987); *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, tradução de Beatriz Sidou (2003), *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur (2007), dentre outras, direcionam a bibliografia à proposta inicial, que atende à compreensão do sujeito-personagem revelado no trânsito discursivo, espacial e temporal da fronteira do ser na imaginação e no exílio do recordado.

² Entenda-se a expressão artística e cultural do Neo-realismo, em face da variante posta em vigor na Literatura Portuguesa.

Neste intento, abre-se um parêntese ao exame de Márcia Cabral da Silva, no volume de *Infância e Literatura* (2010), pela síntese que a autora oferece das contribuições da memória pela imagem cinematográfica em Pasolini, da polifonia em Bakhtin, e sobretudo, na transformação da experiência em Benjamin. Desse estudo, aderem-se pela representação coletiva das histórias compartilhadas em movimento, as figurações dramáticas da personagem, confusas e incertas no esquecer/lembrar de tempo e espaço em mudança constante. Busca-se a resolução do lugar na narrativa que, a contento, resvala sobre si o diálogo de alteridade, as estórias do outro e da sociedade no mundo das imagens.

É de fundamental importância, no que concerne ao segundo capítulo, o esclarecimento de que as bases de interpretação nele proposta serão depositárias, originalmente, não apenas das fontes supracitadas da teoria literária, mas também do legado filosófico. No pilar da literariedade, tem-se um esteio, aprumado e ampliado no breve sumário acerca do tempo/espaço das reflexões de pensadores da ordem de Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Hegel (1770-1831), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Gilles Deleuze (1925-1995). Estes autores se apresentam como expoentes de ilações que contribuem para se pensar, por comparação, gratas aproximações entre o tempo da vida e o curso da ficção no romance destacado.

Centra-se no segundo capítulo, a discussão em torno do como a imagem fluída da memória se atina à relação do tempo-espaço em seu mecanismo de exploração conceitual vindo do *cronotopo*. À luz da terminologia bakhtiniana, em *Estética da criação verbal* (1992), e *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1993), baliza-se a reflexão vigente no *modus operandi* do tempo e do espaço *em devir*. Observa-se aí, como o romance que nos serve como fonte de indagação exerce ainda papel importante na antecipação de tendências da ficção contemporânea, a exemplo da fragmentação do tempo sempre novo, sintonizado com a percepção intempestiva e fugidia da memória, conforme reforça Friedrich Nietzsche, nos *Escritos sobre a história* (2005).

No capítulo final, versa-se sobre a organicidade do contexto ideológico participante do ambiente subjetivado de sublimação do real. A favor da fragmentação simbólica e verossímil do sonho de igualdade e de justiça, situa-se a verve do romance consonante ao aparato teórico que o aproxima da ficção neorrealista. Atualizando os indicativos ofertados por Guiseppe Di Taranto em: *O subdesenvolvimento na obra de Josué de Castro* (1980) e pelo próprio Josué de Castro, no ensaio *O nordeste e o romance brasileiro* (1959), procura-se realizar o ajuste à

cosmovisão estética decorrente das implicações percorridas pela prosa romanesca na textura famélica da arte literária.

Em anexo ao corpo desta dissertação, a entrevista a nós concedida por Luciana Lyra, dramaturga responsável pela releitura dramática do romance josueniano, serve ao propósito de rediscutir a atualidade e a amplitude discursiva da prosa de Josué de Castro. Em seguida, sucedem-se à entrevista, o *teaser* da peça homônima de *Homens e caranguejos*, dirigida por Luciana Lyra, todas as capas das edições do romance, a capa do livro *Documentário do Nordeste*, de Josué de Castro e a capa de *Josué de Castro e a descoberta da fome*, de Alain Tobelem, ensaios que pontuam as primeiras críticas da narrativa pernambucana.

1. DE COMO A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM TRAMA AS FOMES DO ROMANCE

1.1 - A geografia da memória no terreno expressivo do *homem-caranguejo*

Dando novo prumo às palavras do ficcionista Josué de Castro, quem elege no prefácio de *Homens e caranguejos*, a fome como a “carne desta obra” (1967, p. 11), vê-se na memória o ‘sabor’ que satisfaz a fome em sua geografia estética. Conhecido por localizar, em especial, nos consagrados textos de *Geografia da Fome* (1946) e *Geopolítica da Fome* (1951)³, o “flagelo fabricado pelo homem contra outros homens”⁴, no espaço do romance, a opção pela memória atua como fio condutor que desbrava um cortejo de sonho e de aventura na experiência cotidiana de marginalidade social e econômica.

Na construção da personagem, o trânsito latente entre o vivido, o imaginado e o reapropriado no narrar, configura a memória na dobra de atores estilisticamente inventados no limiar do existir e do viver, da vontade e do ser, do finito da pessoa e do infinito da figuração dramática. Das bases que discutem a relação pessoa-personagem, Beth Brait (1998, p. 30), em *A personagem*, resgata da *Poética*⁵, de Aristóteles, que a verossimilhança interna de uma obra “é muito mais importante que a imitação do real, mal-entendido que marcou uma longa tradição crítica e que até hoje assombra os estudos da personagem”. Previne-se, com isso, para o trabalho de seleção efetuado no plano da linguagem⁶.

A escrita trava com a memória diferentes ‘batalhas’, em embates que autorizam a combinação entre verossimilhança, factualidade e a fantasia. Desde quando os romancistas e os poetas adotaram as personagens da rotina diária como figuras da representação, “abriram

³ CASTRO, Josué de. *Geografia da Fome*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1946; CASTRO, Josué de. *Geopolítica da Fome*. 3.ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

⁴ Em CASTRO, Josué de. *Geopolítica da Fome*. 3.ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954. p. 33.

⁵ ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção “Os Pensadores”). pp. 115-117.

⁶ Na *Poética*, o pensador reflete a personagem de acordo com a função que esta exerceria na poesia épica, lírica e dramática. Um dos aspectos centrais da teoria aristotélica consente ao uso da *mimesis*. Inferido durante o período clássico pelo *imitatio*, a acepção banaliza como “imitação da natureza” a abrangência da personagem, situando-a pelo espelho da ‘pessoa humana refletida’. A crítica contemporânea, ver COSTA LIMA, Luís, *Estruturalismo e crítica da literatura*. Petrópolis. Vozes, 1973; AUERBACH, Eric. *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998 e; COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. Deste último, enxerga-se a *mimesis* como ato pelo qual a literatura dá margem para um, dos vários modos possíveis de representação, mostrando que Aristóteles, “estaria preocupado especialmente com a obra poética enquanto linguagem, interessando-lhe a composição do texto poético (*poièsis*), a sintaxe que organizaria os fatos em história e em ficção”. (COMPAGNON, 2003, p.104).

caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida”, lembra Auerbach (1998, p. 500). O próprio cotidiano, frisa Rosenfeld (2011, p. 46), se expandiu, pois “quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação limite do tédio, da angústia e da náusea.”, caso que se desenha na personagem em *Homens e caranguejos*.

Sob a égide da mistura, substantivo que torna enriquecedora a subjetivação da experiência biográfica do autor⁷, também prefaciador da obra, a memória, surge como elo de intercessão, uma vez que tramita valores entre a vida e a obra. No interior do processo catalizador e valorativo da personagem protagonista através de suas fomes, suas angustias e sonhos de mudança, condizentes ao afã da transição entre a infância e a fase adulta, recuperam parcialmente, na escuta das lembranças coletivas de melancolia ou de nostalgia do outro, a ausculta das aflições do ser ante a perenidade da condição humana. Da suposta infinidade da memória, Benjamin (1994, p. 37) deduz,

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor o modo da textura.

Desta pregressa fluidez sem limites da memória, a cena de materialização das personagens, do narrador e do espaço recriado, articula-se sinestésica e simbolicamente pela aquisição sgnica dos cheiros e das lembranças. Espalhados pelo sertão nordestino, na Amazônia, na zona canavieira pernambucana ou no litoral, visitados intuitiva ou fisicamente, os atores da prosa, atravessam o mundo dividido entre a esperança e o descrédito.

É por isso, a personagem, o elemento primeiro deste conjunto interpretativo legado ao romance. É de sua forma híbrida o sentido que dá título à obra, ou seja, homem-caranguejo, meio homem, meio bicho. Abrigadas na morada da lama, “mistura incerta de terra e água” Castro (1967, p. 14), estas figuras transportam no tempo da narrativa a fluência esparsa da memória, transformando o romance pelo ritmo pulsante do jogo entre o lembrar e o esquecer,

⁷ Descrição de Josué de Castro ao cenário de sua infância: “...durante muitos anos moramos numa velha casa colonial com a madeira das janelas toda descascada, fincada à beira do rio, como uma fortaleza trepada em altos batentes, ficando, em tempo de cheia inteiramente cercada de água, com caranguejos subindo pelas grades até o terraço, os mais ousados entrando sala a dentro. Bem do lado da casa começava um bairro de mocambos, verdadeiras cumbrucas negras parecendo boiar sobre as águas dos mangues.” (CASTRO, 2003. p. 12).

que se desdobra a fim de capturar o instante da recordação desgastada na superação do presente.⁸

Na evolução do conhecimento acerca da memória, Jacques Le Goff, em *História e memória* (1924) atribui ao período do Romantismo o auge em que a ficção encontra no memorar o atrativo da fantasia. Alia-se neste marco, o fio da meada pelo qual a ficção e o ato da memória não se vêem contemplados pela reconstituição de um fato qualquer, mas sim, pela ampliação das múltiplas percepções de sentido que somente a imagem em ação é afável de retribuir.

O romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução da memória. Na tradução do tratado de *Vico, De antiquíssima Italarum sapientia* (1710), Michelet pôde ler este parágrafo *Memoria et phantasia*: "Os Latinos designam a memória por *memoria* quando ela reúne as percepções dos sentidos, e por *reminiscentia* quando os restitui. Mas designavam da mesma forma a faculdade pela qual formamos imagens, a que os Gregos chamavam *phantasia*, e nós *imaginativa*, e os Latinos *meemorare*... Os Gregos contam também na sua mitologia que as Musas, as virtudes da imaginação, são filhas da memória" [1835, ed. 1971, I, pp. 410-11]. Ele encontra aí a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia. (LE GOFF, 1990, p. 463).

Le Goff, na visualização do reencontro romântico da memória com a fantasia, remete à faculdade do estético em julgar a memória na liberdade da qual ela é depositária, pela capacidade que esta possui em gerar imagens⁹ descompromissadas do dogmatismo da verdade. Como apoio, Candido (2000, p. 18) coloca que, no exercício da atividade literária, o poeta, o romancista “não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; (ele) possui

⁸ Em BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987, pondera-se que, “[a memória] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades ficaram soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

⁹ Como “imagem”, adotamos a conceituação apresentada por BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1999. “[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação.” (BERGSON, 1999, p. 2).

o seu próprio espelho [...] através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade.”

Em estudo confinado às atenções da memória para o movimento de criação de imagens, Henri Bergson (1999. p. 14), no ensaio *Matéria e Memória* (1896), particulariza dois modos distintos pelo quais as imagens suscitam movimento: a irradiação de um espectro exterior que influi “[...] sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo (vê) também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento.”

Escorado neste amparo teórico dinâmico, a personagem de *Homens e caranguejos* traduz-se, então, pela expressão antropomórfica, formadora do ciclo do caranguejo. Em estágio idêntico ao verificado no interior de conto homônimo¹⁰ anterior ao romance, a clareza e a brevidade do contista se ligam à narrativa. Convém a esta como se fosse uma rubrica intertextual, um índice remissivo à obra,

Os mangues do Recife são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita para o homem, com tudo para bem servi-lo, o mangue foi feito especialmente para o caranguejo. Tudo aí é, foi, ou está para ser, caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz. Quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas vísceras pegajosas [...] Por outro lado, o povo vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a do corpo de seus filhos. [...] São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez. [...] Nesta aparente placidez do charco desenrola-se, trágico e silencioso, o ciclo do caranguejo. O ciclo da fome devorando os homens e os caranguejos, todos atolados na lama. (CASTRO, 1967, pp. 28-9).

Atenta-se neste excerto para a estratégia mnemônica na condição de partícipe da elaboração coesiva do romance. O mecanismo de rememoração que ativa no enredo a ciclicidade das ações dilatadas pelo protagonista, ao longo de treze capítulos refazem a tessitura narrativa da obra. Nessa linha de raciocínio, Faria (2008, p. 51) adverte que a

¹⁰ Conto lançado em 1935, “O “Ciclo do Caranguejo” é um conto literário, em que descreve os fatos sem retocá-los. O estudo desse ciclo levou o autor a uma análise das relações entre as pessoas e o ambiente em que vivem, exploradas, espicaçadas. Esse texto nos possibilita a reflexão de até onde as formas de miséria e as lutas pela sobrevivência humana podem chegar.” Cf. FERNANDES; GONÇALVES, 2007, p. 17.

organização dos capítulos obedece à tática de formar o romance, ao passo que o ciclo das memórias incita a imagem culminante do ciclo do caranguejo;

Para formar o ciclo do caranguejo, o escritor utilizou um artifício na composição dos capítulos. O primeiro, o sétimo e o décimo terceiro capítulos compõem a explicação da fome e do ciclo do caranguejo. No primeiro capítulo, o narrador apresenta o mangue com seus habitantes, no despertar do dia, na comunidade da Aldeia Teimosa. Vivendo como caranguejos e se alimentando de caranguejos: “O ciclo da fome devorando homens e caranguejos, todos atolados na lama” (CASTRO, 2001, p. 26). No capítulo VII, exatamente no meio da obra, a personagem Seu Maneca explica como se mata um homem: [...] No capítulo XIII, o último, termina o dia na Aldeia Teimosa e a personagem central completa o ciclo do caranguejo: “[...] o corpo de João Paulo que, com sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo” (CASTRO, 2001, p. 188). No final, o menino João Paulo, a personagem principal, perpetuando o ciclo do caranguejo, morre e seu corpo desaparece no mangue. (FARIA, 2008, p. 51).

As imagens de um círculo inconcluso, apurado nos caracteres internos do espaço e da personagem, inundam a matéria romanesca de um ímpeto alegórico igualmente expansivo. Conduzida pelo atenuante desprendido das memórias e das aspirações da jovem protagonista João Paulo, a narração se desenvolve na cumplicidade de alternância de vozes do menino protagonista e das figuras dramáticas designadas como os primeiros moradores da Aldeia Teimosa.

Maurice Halbwachs, em publicação póstuma de *A memória coletiva* (1950), reflete acerca desses contextos sociais da memória. Abrange em seus fundamentos, a hipótese de contato entre a memória individual e a memória coletiva. Supõe o pensador que a memória individual não seja um campo fechado, pois, “[...] Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade.” (2003, p. 72).

Em três movimentos simultâneos, depreende-se o eixo que edifica a ação narrativa da ficção josueniana. Seu preâmbulo dialógico a articula, como veremos, pelo diálogo sucessivo dos contextos significativos de composição (memória-ficção), de gêneros (contos-romance), e de coesão entre os elementos estruturais (personagem-narrador-espaço-tempo).

1.2 – O *plurilinguismo*: traços do gênero romanesco e da estilização discursiva da personagem

Análoga ao norte linguístico de Mikhail Bakhtin (1895-1975), que caracteriza o

romance, como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”¹¹, (2010, p. 73), são as unidades heterogêneas repousadas na tessitura josueniana. Resultante da elaboração literária que hibridiza diversas formas discursivas (canções populares, memórias do autor, poemas, contos e alusões históricas), o plurilinguismo desta ficção, ao passo que a alarga em elasticidade estrutural, propicia, ao nível da estilização do discurso, o perfil polifônico¹² das personagens, desse modo mesclado pela transição ético-estética da palavra do autor¹³.

Unindo as pontas de uma carreira literária que se empreende no ano de 1935, com o livro *O ciclo do caranguejo*, no qual são publicados os contos “A cidade”, “O despertar dos mocambos”, “Solidariedade humana”, “A seca”, “João Paulo”, “Ilha do Leite”, “Assistência social”, “Ciclo do caranguejo”, dentre outros, Josué de Castro adensa em *Homens e caranguejos*, o diálogo de toda esta sua primeira matéria escritural, agora rearranjada no interior de uma arquitetura escritural mais robusta, um romance.

Cerceado desde a restrição que lhe fora imputada com a cassação dos direitos políticos do Ato institucional-01, em 09 de abril de 1964, Josué de Castro, escreve e publica em francês, durante período de exílio em Paris, em 1966, *Des hommes et des crabes*. No ano seguinte, em seu país local, aporta com a tradução de Christiane Privat, o mesmo romance, sob o título de *Homens e caranguejos*, imediatamente recolhido do mercado pelos censores do regime militar.

No primeiro ano de exílio, sua sensibilidade diversificada levou-o a repensar a infância passada em Recife, inspirando-lhe uma incursão na área da literatura de que resultou um romance escrito com paixão, *Homens e Caranguejos*. Traduzido em várias línguas, foi, ainda, adaptado para o teatro por Gabriele Cousin com o título *Le Cycle du Crabe ou Les Aventures de Zé Luis, Maria et Leurs fils João* (Gallimard, 1969). (LINHARES apud FERNANDES; GOLÇALVES, 2007, p. 24)

¹¹ Sobre as principais unidades estilísticas de composição do conjunto romanesco, Bakhtin destaca: “1. A unidade direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes); 2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*); 3. A estilização de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.); 4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.; 5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.”, (BAKHTIN, 2010. pp. 73-4).

¹² Para STAM (1993, p. 164), “O conceito de polifonia chama atenção para a coexistência, em qualquer situação textual ou extratextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem numa consciência única, mas existem em registros diferentes, gerando entre si um dinamismo dialógico”.

¹³ Para BAKHTIN (2010, p. 119-120), “As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor.”

Em sua organização pré-textual, tem-se no prefácio de *Homens e caranguejos* uma espécie de reserva indicadora da paixão do autor por variadas expressões de cultura, dentre elas, o destaque para a popular. As vozes traduzidas nas letras das canções dos cantores de feira e de espetáculos do bumba-meu-boi são mostras dessa contrapartida. Ao começo, o autor, centrando-se como prefaciador, antecipa ao leitor seu conhecimento da fome pela reprodução oral dos cantadores e repentistas.

Os cantos dos homens e das mulheres simples, por espaços de grande circulação (feiras, festas, etc), são gritos dos que “representa (m), falando, gesticulando [...] a fome em seus disfarces”, (Castro, 1967, p. 21). Há uma espécie de rastro-atrás, que o artista, voltado para o passado do excluído, concebe efeitos de linguagem plasmadores da opressão.

[...]
E diz à mulher
prepara o balaio
amanhã eu saio
se o bom Deus quiser
arrume o que houver
bote em um caixão
encoste o pilão
onde ele não caia
arremede a saia
bata o cabeção
Se meu padrim padre Cicero
quizer me favorecer
eu garanto que amanhã
quando o sol aparecer
nós já sabemos da terra. (CASTRO, 1967, p. 21).

Como se remediasse o mal da “consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de país subdesenvolvido”, vide Candido (2000, p.142), vigente em uma sociedade que sofre com a fome, a exposição do elemento cultural expressa por outro lado a riqueza interna da arte, do poder que esta investe na transformação criativa e social do homem, do modo similar ao como ambiciona empreender o autor deste romance. Tem-se como fundamento a perspectiva de que “a cultura popular mudava, do mesmo modo que mudam as relações sociais. Descobria-se nas diferentes manifestações populares, diversas maneiras de fazer literatura”, lembra Ayala (2003, p. 91-2).

Sinalizando para o que Hutcheon (1991, p. 142) vislumbra no conceito de “metaficção historiográfica”, isto é, como romance que desperta uma autorreflexão histórica dos eventos

assimilados como “verdadeiros”, *Homens e caranguejos* traça na experiência memorial de seguidos êxodos, o registro multiforme da fome, episódio que irmana as personagens, cada qual presa em seu propósito, no mesmo braço do rio, o da interdisciplinaridade poética, da qual a marginalidade é multiplamente aflorada na sinergia polifônica das vozes em diálogo .

O cenário de mocambos da Aldeia Teimosa abriga personagens migrantes que escolhem a zona periférica a fim de escaparem das perseguições afetivas, econômicas, políticas, morais que os assombram. Por exceção do protagonista infantil João Paulo, mola propulsora do conflito, no capítulo inicial, *I – De como o corpo e a alma de João Paulo se foram impregnando do suco dos caranguejos*, em meio às linhas tênues de refração dos manguezais do Recife, o protagonista desperta com o apito da fábrica (metáfora imperativa da força coletiva do trabalho), enguendo a trama para suas fomes, naquilo que a faz subversiva pela estratificação da linguagem.

Com o auxílio de uma sinopse predecessora da personagem, no conto *João Paulo*¹⁴, publicado anos antes do romance, o protagonista é uma criança dotada de espírito empreendedor para o trabalho. No levantar sonolento, após o alarde fabril que o acorda, tal qual a um trabalhador adulto, o menino, como num jogo de perguntas e respostas, indaga ao pai – Zé Luis, a questão que encerra o silêncio das vozes alheias, os motivos que a levaram para o mangue, “– Pai, por que a gente veio morar aqui no mangue?”, (Castro, 1967, p. 28).

Reinterpretando Walter Benjamin (1892-1940), para quem a “criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento ou trem”, (1985, p. 108), mergulha-se a fundo na natureza desbravadora do herói. Reluz na figura do narrador a tarefa de recuperar o que parece perdido. No plano dos recursos metafóricos da linguagem, a consciência da personagem vem à tona por palavras que remetem ao pensamento de evadir;

[...] sair vagando pelo mundo afora como os navios que passam ao largo da costa, soltando com indiferença um arrogante penacho de fumo por suas longas e grossas chaminés, que aos olhos de João Paulo pareciam ser a marca inconfundível do sexo desses navios: navios machos, de coragem indiscutível.
[...] Para o menino precoce, no qual a puberdade começava a intumescer a

¹⁴“João Paulo era o filho mais novo do caboclo Zé Luís. E o mais trabalhador. [...] Menino bom e de juízo. No começo do ano passado, com nove anos apenas, o diabinho arranhou um emprego para ganhar dinheiro, servindo assim de adjutório para a família. Foi o padre Aristides passeando por afogados numa tarde de calor, viu a habilidade do menino para pegar caranguejo e contratou-o, logo, ali mesmo na beira do mangue, para ajudá-lo a pegar goiamum.” (CASTRO, 1959, pp. 29-30). A cena, extraída do conto *João Paulo*, é indicial para a composição ideológica da personagem romanesca. Em *Homens e caranguejos*, a mesma figuração narrativa é reorganizada sob a forma de capítulo, cap. III – “*Da estranha maneira do padre Aristides fabricar tempestades para pegar guaiamu. Dos ingredientes utilizados e das conseqüências.*”.

carne e as ideias, um homem de verdade devia ser sempre assim, como um navio em alto-mar. Não se colar a nenhum porto. Apenas sentir o contato gostoso com a terra, apenas roçar as bordas do cais e partir de novo pelo mundo afora, em busca de novos cheiros, novos contatos com outras terras. (CASTRO, 1967, pp. 44-5).

Aborda-se o fragmento do romance pelo caráter adjacente da lembrança “que ilumina, com a violência da dor da impossibilidade de trazer de novo aquilo que uma vez foi perdido, a alegoria coagulada do próprio declínio (*Untergang*) [do narrador]”. Adorno & Horkheimer (1985, p. 54). Como precedente irrecusável ao recobrimento da experiência rememorada, o narrador afere o que Walter Benjamin, nos escritos póstumos de *Sobre o conceito de história* (1940), revela a respeito da impossibilidade de retorno ao vivido, bem como, da necessidade de se reelaborar a memória no processo de atualização da experiência.

Em causa pela decadente exposição à pobreza do submundo da lama¹⁵, o périplo do herói tem começo como o de um viajante pueril, vagando nos meandros da memória e da “vida”. Como quem nunca migrou do lugar de onde está para o qual deseja, “o outro lado do mangue [...] tão bonito, tão diferente [...] como se fosse um outro mundo”¹⁶, senão pelas estórias que imagina ou “ouve dizer”, o menino relê nos vestígios de outrem, o substrato de liberdade que procura. A isto, Bakhtin posiciona,

A ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção de mundo, personificada em sua ação e em sua palavra. (BAKHTIN, 2010, p. 137).

No mundo diegético em que a ação ideológica da personagem é a palavra ouvida ou imaginada, o narrador constrói a imagem derradeira da protagonista e dos seres que a ela se interpõe, como “um artesão cuja matéria é a vida humana”, diz Benjamin (1987, p. 409). Em categoria narrativa de *câmera*, descrita na leitura de Abdala Junior, sobre *A tipologia de Norman Friedman* (1995, p. 32) pelo efeito cinematográfico das narrativas “[...] que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrário e mecanicamente”, cada personagem é rememorada pelo narrador ou por outra personagem.

¹⁵ No prefácio do romance, o autor se reporta à pobreza pela mimetização do êxodo rural, evento realizado por algumas das personagens formadoras do núcleo central da Aldeia Teimosa. O movimento migratório para uma comunidade urbana, periférica, localizada nos recônditos do mangue, à margem do progresso da cidade, consolida a metáfora da lama,“(n)as negras manchas demográficas da geografia da fome.”, (CASTRO, 1967, p. 24).

¹⁶ (CASTRO, 1967, p. 32).

Além do herói, reduzindo o leque quantitativo das personagens às figuras centrais, fundadoras do exílio da Aldeia Teimosa, apresentam-se na ordem da narração, o Padre Aristides, Cosme – o paraplítico, Zé Luis, Seu Maneca. Dos espelhos de Cosme¹⁷, aparecem Mateus – o vermelho, a Negra Idalina e Chico – o leproso.

Em conotação circunstancial, contígua à literatura de cordel¹⁸, o romancista marca de coralidade¹⁹ o espírito popular atribuído às personagens. Nas feiras, nas rodas de conversa, a caminho do trabalho, nas festas, os sujeitos figurados entoam suas fabulações do mundo. Logo, as personagens de *Homens e caranguejos* são seres que contam e ouvem histórias. São sensíveis às expectativas criadas no juízo e na experiência legados pelo outro.

Periféricas à trajetória de João Paulo, o narrador nos cede a pintura de *Zé Luis e Maria (pais de João Paulo)*, retirantes do sertão e sem maiores ambições da vida, *Padre Aristides*, o sacerdote cujo pecado confesso é a gula por guaiamu, *Seu Maneca* — quem por medo de morrer de fome no trabalho do canavial, emigra e, Cosme — o paraplítico, de quem os espelhos de mão com que se comunica com o mundo, servem de alegoria para o pensamento do herói.

No que tange ao plano da personagem secundária, entretanto não tipificada em uma unicidade de sentido, ação e natureza, merece um *olhar* atento à personagem de *Cosme – o paraplítico*. Retirado um pouco do peso da alcunha que lhe é dada, não é nesta condição desfavorável que se deve centrar sua relevância para a obra. Não seria desnecessário afirmar que a ausência de movimentos de suas pernas é compensada pela agitação ininterrupta de sua mente; e é nesta constante que a personagem influi na narrativa.

Consistindo em liderança cerebral de toda a comunidade da Aldeia Teimosa, *Cosme* traz, em sua intuição crítica, as cicatrizes da experiência da vida e dos livros que já leu. A maturidade adquirida nas viagens que fez e, sobretudo, das adversidades e alegrias que “viveu” faz de Cosme um líder, consultado por todos. É com os “olhos aguçados do mundo lá de fora” que *Cosme* transmite a *João Paulo* suas frustrações e seus conhecimentos. É também

¹⁷ No Cap. IX – *De como João Paulo ficou conhecendo melhor os seus vizinhos através do espelhinho de Cosme*, “o paraplítico” engendra a caracterização de três personagens: Mateus – o vermelho, Negra Idalina e Chico – o leproso. (CASTRO, 1967, pp.109-121).

¹⁸ Grande parte dos capítulos é iniciada pela expressão “De como”. A exemplo, temos: I – *De como o corpo e a alma de João Paulo se foram impregnando do suco dos caranguejos*. V- *De como Zé Luis falou com Deus sem antes se benzer*. A forma circunstancial se altera em apenas um caso, III - *Da estranha maneira do Padre Aristides fabricar tempestades para pegar guaiamu. Dos ingredientes utilizados e das conseqüências*.

¹⁹ Ler MÉGEVAND, Martin. Coralidade. In: *Urdimento*. Nº 20, Set de 2013. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2013/Urdimento%2020/coralidade.pdf>. Acesso: 26/02/2014.

através de *Cosme*²⁰ e de seus tempos áureos que *João Paulo* tem contato com a esperança da vida que não a de miséria, da qual nasceu e dela não consegue escapar. Reside nas prosas do amigo *Cosme* uma situação propiciadora de *fuga*.

Em primeiro grau, a importância da personagem *Cosme* o coloca no patamar de, dividir, junto ao narrador, a função de apresentar as personagens. *Mateus – o Vermelho*, o operário elevado à comunista, no engano decorrente da cor de seus cabelos, *Chico – o leproso*, preso ao seu mocambo na “clausura” de sua doença, e *Negra Idalina*, envergonhada pelo “desvirtuamento” da sua filha *Zefinha*, são confiados pelos créditos individualizados, estilisticamente dedutíveis do discurso cogitado por este ator linguístico.

No modo como a personagem encara a realidade, isto é, no subsolo das figurações estéticas, nota-se a afinidade discursiva de *Cosme* com o discurso científico defendido pelo autor em suas obras de teor engajado às aspirações econômicas, políticas e sociais.

Ultimamente, *Cosme* procura explicar a *Chico* que a situação do povo está ficando cada vez mais difícil, que a fome aumenta cada dia e que o governo não toma a menor providência. Que os políticos montados no poder só pensam mesmo em encher a pança. Mas isto tudo vai acabar. *Cosme* informa que está a par da tempestade que a indiferença dos potentados está semeando na terra. Muito em breve a tempestade vai estalar por culpa deles. Por culpa dos donos da terra que não deixam os moradores cultivá-la para matarem sua fome. Por culpa dos donos da fábrica que pagam aos operários um salário de fome para que possam manter seus filhos viajando pela Europa e sustentar uma penca de mulheres nos apartamentos de luxo da cidade. E por culpa principalmente do governo, que vê tudo isto – toda a pouca vergonha dos ricos e toda a miséria do povo – e finge que não vê. (CASTRO, 1967, p. 120).

No protagonismo dado à personagem criança, o romance fraciona o falso engajamento científico-político em linguagem de evocação. Ao lado disso, as reflexões de Maurice Halbwachs (1877-1945), em *A memória coletiva* (1950), esteiam a configuração do romance e, da personagem, na circunstância arbitrária com que a memória perpassa os sentidos do discurso de caráter político pela assonância da abstração individualizada e de duração exígua.

²⁰ “Quando *João Paulo* ficou conhecendo, em todos os detalhes, a odisséia de *Cosme* em sua fracassada aventura para conquistar o mundo, cresceu ainda mais a sua admiração pelo amigo, e a sua curiosidade em ouvi-lo contar mais coisas de sua vida. E *Cosme* sempre satisfaz esta curiosidade do menino. Sempre contou-lhe, não só as coisas maravilhosas do mundo que ele percorrera com suas pernas – a Amazônia – mas, também, as do mundo que percorrera com a cabeça, nos livros: todas as lembranças de suas leituras na mocidade.” (CASTRO, 1967, p. 67).

Como a criança seria capaz de atribuir valores diferentes às partes sucessivas do quadro que a vida lhe apresenta e, principalmente, por que se espantaria com os fatos ou os episódios que retêm a atenção dos adultos porque estes dispõem, no tempo e no espaço, de muitos termos de comparação? Uma guerra, um tumulto, uma cerimônia nacional, uma festa popular, um novo modo de locomoção – as obras que transformam as ruas de uma cidade podem ser pensadas de dois pontos de vista diferentes. São fatos singulares em seu gênero, que modificam a existência de um grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos transformam em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais. Quando se retém apenas essas imagens, no espírito de uma criança elas poderão se destacar das outras por sua singularidade, seu fragor, sua intensidade; mas o mesmo não acontece com muitas imagens que não correspondem a acontecimentos de semelhante alcance. [...] Um ser como a criancinha, reduzido a suas percepções, guardará de tais espetáculos apenas uma lembrança frágil de pouca duração. (HALBWACHS, 2003, p. 79).

A maneira do brincar de menino faz de João Paulo, o arquiteto de um mundo cuja paisagem é montada como se fossem as peças de um jogo de quebra-cabeças. Feita a ressalva de que, no contato com o amigo Cosme e, na leitura das “vivências” dos outros²¹ personagens, o protagonista é sucedido do universo das preocupações adultas. À altura da delimitação do narrador, para o herói, a imagem que vê, é sinônima das comparações que se alternam entre as experiências das quais se esperam e das que, no mais se concretizam.

Acompanhando a perspectiva do como o narrador antecipa a dimensão lúdica da protagonista, a fabulação se constrói ao passo em que o menino, diante da realidade apresentada, trata de reconduzir o fato recordado com o contraste da imaginação. As histórias das demais personagens surgem aos olhos de João Paulo como em uma espécie de *déjà vu* (do francês, “já visto”), se não vejamos;

[...] João Paulo dá um salto imprevisto das margens do mangue e de pé divisa à certa distância um grupo de pescadores de caranguejos que avançam, atolados até as coxas, na lama do mangue. São três homens jovens e morenos com o corpo todo coberto duma carapaça espessa de lama como se fosse uma verdadeira armadura. Aos olhos de João Paulo, estas figuras humanas aparecem como se fossem figuras de heróis das antigas histórias de cavaleiros armados que lhe contou Cosme. Como se fossem gigantes com o corpo fabricado com grandes blocos de barro, retirados do próprio mangue. Formados ali mesmo na lama como se formam e se criam os caranguejos na fermentação do charco. Para João Paulo, estes homens, cavaleiros da miséria, com suas armaduras de barro, e os caranguejos, com suas duras carapaças, são os heróis de um mundo à parte, são membros de uma mesma família, de uma

²¹ “Para que atinja a realidade histórica atrás da imagem, ela terá de sair de si mesma, terá de ser posta no ponto de vista do grupo, para que possa ver como tal fato marca uma data – porque entrou no círculo das preocupações, dos interesses e das paixões nacionais.” (HALBWACHS, 2003, p. 80).

mesma nação, de uma mesma classe: a dos heróis do mangue. E João Paulo se sente como se fosse um filho dessa família. Sente-se inconscientemente identificado com estes seres, fraternalmente ligado aos homens e aos caranguejos, conquistadores do mangue. (CASTRO, 1967, pp. 45-6).

A visão que esta personagem almeja a vida seduz a pedida de “ouvir a voz do infante e dialogar com ele”, conforme se aproxima ao que observa Silva (2010, p. 27), em *Infância e Literatura* (2010). Neste volume, que realça a apreensão da criança no domínio literário, sente-se com destaque a substância composicional da personagem João Paulo. Com a atenção julgada, a priori, por “desajeitada”, a natureza do sujeito infantil é especificada pela estudiosa em harmonia às probabilidades predominantemente amarradas aos fundamentos teóricos de Walter Benjamin.

Dos textos do pensador alemão, a pesquisadora distingue a ressonância da infância em, *Velhos livros infantis* (1924), *Rua de mão única*, *Velhos brinquedos*, *História cultural do brinquedo*, *Programa de um teatro infantil proletário*, *Visão do livro infantil*, todos escritos em 1928, *Uma pedagogia comunista* (1929), *Elogio da boneca* (1930), *Pedagogia colonial* (1931) e *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932-1933).

Afastando-se da noção de infância datada da ideologia burguesa do século XVIII, período do qual, adverte Silva (2010, p. 37) “todos os esforços se concentram para conformar a natureza considerada *ingênua, deformada e incompleta* da criança”, a autora extrai da reflexão benjaminiana o atalho conceitual inverso. Reportando aos trechos de Benjamin, em *As cores e O jogo das letras*, presentes em “Infância em Berlim por volta de 1900”, tem-se que;

[...] as crianças *são* as coisas que tocam. Brincar para elas adquire um significado essencial. Não se trata de pura imitação, nem apenas de contribuir para amadurecer e desenvolver faculdades mentais. Durante a brincadeira, a criança tem a possibilidade de tirar os objetos de sua função reificada, tão própria das sociedades de consumo. Agindo sobre aqueles objetos no ato de brincar, a criança imprime-lhes, fundamentalmente, um novo significado, que contribui para afirmar o lugar de quem produz – e não somente reproduz cultura. (SILVA, 2010, p. 35).

Na epígrafe derradeira de Benjamin (1984, p. 64), para quem “sem dúvida, brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio”, a tratativa da infância, no herói josueniano, cria um mundo particular no interior do universo discursivo do romance. Neste cenário, por si só,

singular e diverso da referência da fome, a ficcionalidade toma emprestada a própria vida lúdica e, a reoxigena no entremeio cultural da linguagem.

Se levada em conta a atuante participação do médico e político ativista do combate à fome, o romancista, esforça-se, portanto, para o papel consciente de quem é hábil das artimanhas do ser ficcionista. Para que o drama da fome seja validado, não na perspectiva do acadêmico que é senhor da questão, mas no subterfúgio de reelaboração das memórias infantis do ficcionista²², a composição estilística da protagonista-criança se aproxima da perspectiva profunda da infância na literatura, tal entende Gagnebin (1994, pp- 92-3) como uma “incompetência infantil reveladora de uma verdade que os adultos não podem nem querem ouvir”.

Pelo processo de intertextualidade explícito desde o prefácio, o romancista figura na arte que imprime a fisionomia de uma obra híbrida, que se mantém próxima da sociedade, sendo, contudo uma sublimação, estilisticamente livre e, por isso, formalmente autorreflexiva e contemporânea. Pesados os efeitos da dinâmica entre escrituras de composições distintas, modula-se pelas memórias um universo diegético indicialmente sugestivo de tempos e espaços onde as personagens transitam famintas, receosas no silêncio. Acerca da resistência que a palavra dita se põe narrada como forma de testemunhar o vivido, Salgueiro (2012, p. 289) ecoa na apreensão do literário a “impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido”. Semelhante a esta forma de testemunhar, o narrar da fome em *Homens e caranguejos* se afirma;

Sentindo que a história que vou contar é uma história magra, seca, com pouca carne de romance, resolvi servi-la com uma introdução explicativa que engordasse um pouco o livro e pudesse, talvez, enganar a fome do leitor - a sua insaciável fome de romance. Foi no fundo uma espécie de sublimação deste complexo de um povo inteiro de famintos, sempre preocupado em esconder ou, pelo menos, em disfarçar a sua fome eterna, que acabei fazendo uma copiosa introdução a este magro romance que tem, como personagem central, o drama da fome. Assim, por força das circunstâncias, encontrará o leitor, neste livro, muita explicação e pouco romance. Pouco, mas o suficiente

²² “[...] não acredito em literatura neutra, literatura sem tendências, enquistada no absoluto dos cânones da arte. Sem contactos estranhos, sem raízes, sem ligações com os outros aspectos sociais que definem uma cultura. E, no entanto, o que é curioso, eu sou daqueles que crêem na arte pela arte, enquanto criação consciente, individual do artista. [...] O artista pode ver e sentir o mundo livremente, sem compromissos diretos com quaisquer princípios filosóficos. Na ignorância absoluta de todos os sistemas de interpretação das verdades cósmicas. Um único compromisso, e este de vida ou de morte, é o que deve manter o artista para consigo mesmo, para com suas próprias impressões sensoriais, para com sua experiência sensível”. (CASTRO, 1959. pp. 59-60).

para dar ao livro o gosto e o cheiro fortes do drama da fome que é, no fundo, a carne desta obra. (CASTRO, 1967, p. 11).

Em face do relevo temporal, *Homens e caranguejos* ambienta-se em meados do século XIX, a partir da grande seca de 1877, como uma ficção da fome. O contexto histórico da obra (1966), somado à estruturação do enredo, do espaço e da ação das personagens, descobrem o alcance do romance em seu grau de consciência dos problemas econômicos, sociais e políticos do Brasil no pós-Golpe de 64. Há de se resguardar, contudo, na autêntica natureza ficcional, a compreensão do desvelo artístico, conforme Adorno (1980, p. 270), como “um espaço ímpar, onde na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”.

Para êxito das questões que envolvam a relação entre literatura e sociedade, Adorno rechaça qualquer consideração de ordem sociológica que implique erroneamente na criação artística como relevo fidedigno da ilustração social. Pretende ele, com esta posição, ir além das teses que determinariam o grau de singularidade de uma composição pelo quão a lírica representasse somente as fontes externas que lhe seriam agregadas. Adorno (2003, p. 67) sugere a hipótese de pensar “em que a obra de arte lhe (a) obedece (sociedade) e em que a ultrapassa”, assumindo uma mediação, a de pensar como a obra de arte é capaz de aprofundar no interior do organismo universal da linguagem o todo de uma sociedade.

Por palatável que seja a crítica endossada por Jameson (1992, p. 15), “em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários”, a construção do romance josueniano se afina à hipótese da leitura simbólica e social da realidade. Watt (2007, p.13) permeia esta aproximação no momento em que compara a prosa de Defoe, Richardson e Fielding com a produção que os antecede, afirmando que realismo destes “não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”.

Atribui-se a idéia de que no bojo constitutivo de *Homens e caranguejos*, texto e contexto cooperam, incorporando nos procedimentos narrativos a perspectiva orgânica de esboço formal. Nesse panorama, não se propõe nem a defesa de um realismo que faz alusão à exterioridade, nem à interioridade cerrada do texto, mas uma fusão, “numa interpretação dialeticamente íntegra”, próxima à compreensão dialógica da linguagem, segundo Candido (2006, p. 13).

Sintomático da cooperação do contexto aplicado ao texto, Tânia Pellegrini explana, no ensaio *Realismo: postura e método* (2007), para que se perceba como postura e não como

reconstrução descritivista intrínseca do legado realista do século XVIII, o realismo presente na prosa contemporânea.

Afinado ao nexo do contemporâneo, o romance *Homens e caranguejos* foi duramente censurado pelo regime ditatorial, não somente por que provocou à luz do que pontua Pellegrini (2007, p. 138), a respeito da prosa contemporânea social, “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade”, mas, sobretudo, pela forma contundente com a qual foi exposto o Josué de Castro, intelectual intransigente no combate das mazelas sociais, sobretudo da fome. Interessado na defesa de princípios democráticos e de um estado de paz, o autor teve o cerceamento de seus direitos políticos quando exerceu o mandato de deputado federal, eleito por Pernambuco, sendo forçado ao subsequente exílio em Paris, cidade na qual escreveu e publicou seu único e, anos depois, veio a falecer.

Na ficção contemporânea, o plurilinguismo miscigena a linguagem da fome como um universo “refratado” de questões estéticas, mas também tenras ao envolvimento do homem em suas urgências sociais e afetivas. No contato entre a história, o narrar e a memória, a lembrança confere ao herói reaver o passado problemático de seus pares mais próximos.

O resgate de um acontecimento feito através da obra de arte sempre gera polêmica, pois nessa “visita” ao passado podem-se descobrir “verdades” até então não reveladas, devido às relações de interesse e poder de “grupos” conservadores. Durante muito tempo, precisamente todo o século XIX, a literatura produziu o romance realista que, em geral, não partia do pressuposto de que a “realidade” social vivida fosse ambígua ou múltipla, ou seja, a partir de uma reflexão cotidiana focada na sensibilidade humana, o sujeito “aceitava” essa realidade como algo natural e invariável, a natureza precária do indivíduo como herança intransponível. Entretanto, a História da Literatura contemporânea, aliada aos modelos progressistas de retratar a arte pelas diferenças, como é o caso da literatura pós-colonialista, verificou que era necessário problematizar, a sua maneira, seu contexto social. Por motivos como esse, o final do século XX foi marcado por uma atomização das camadas eruditas da arte e firmou-se a consciência de que a história vinha sendo contada “de cima”, sob um misto de interesses e ideologia dos historiadores. (JACOMEL; SILVA, 2007, p. 740).

Sob o ângulo que tenta resguardar o elo de lucidez e atenção para com a sociedade, é de interesse da crítica literária, avaliar em que medida os elementos materiais se mantêm coerentes e expressivos quando interpenetrados junto aos elementos formais. Ao seguir esta direção, articula-se a possibilidade de enxergar a arte literária movendo-se, a priori, no mais puro processo de individuação da realidade, a fim de atingir não apenas um dado próximo ao

social que lhe seja referência e reconhecimento, mas indo além, uma vez que revela valores e emoções da sociedade no universo de signos e de imagens.²³

Em *Narrativa e resistência*, Bosi (2002, p. 118) alerta para o perigo de que, pautando-se pelo conceito de resistência, que é “originalmente ético, e não estético”, confundam-se os valores da vida social, catalisados pela fisionomia criativa da obra do poeta e do romancista. Dividindo metodologicamente a resistência sob duas vertentes, a da forma temática ou a imanente à escrita, Bosi distingue o trabalho do escritor da militância do sujeito político que intervém diretamente nas demandas da sociedade.

No embaraço dos tantos escritores que se destacam nesta função, traz-se a baile, o nome de alguns deles que bem conviveram dos lados complementares da vida e da arte. Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Jorge Amado, Mário Vargas Llosa, Josué de Castro, dentre outros, contribuíram em suas criações estéticas para proveito da sociedade em função de seguirem o que reitera Adorno (2003, p. 74) no desígnio de que, “as mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”.

1.3 – O Liame da fome enquanto modelador da personagem

O mais desconhecido dentre os citados anteriormente, Josué de Castro, centra em seu romance uno, a fome como elemento modelador de sua ficção. De antemão, a fome se revela na espacialidade das terras famintas por onde transitam as personagens: o sertão da seca que faz de Zé Luís e família retirantes, na zona da mata canavieira com a miserável cena de Seu Maneca, na Amazônia que faz de Cosme um rico homem dos seringais e um paralítico pela carência alimentar de comidas frescas e, no mangue, ancoradouro onde todos se protegem comendo caranguejos e vivendo como caranguejos, esfomeados pela privação de liberdade. A fome faz-se aqui, experiência com o real de cores vivas da linguagem, atenta Castro (1967, pp. 19-20) em prefácio ao romance;

²³ Sobre Bakhtin e a ideologia da escrita: “O autor enfatiza, dentre outros aspectos, a importância e a centralidade da linguagem nos estudos da ideologia e da consciência. Na perspectiva adotada, a palavra é elevada ao *status* de signo ideológico, no qual estão em jogo intenções, valores e acentos apreciativos. Bakhtin propõe ainda, no que diz respeito ao exame da literatura, uma abordagem segundo a qual forma, conteúdo e material da obra literária são elementos indissociáveis do social, da cultura e da história. Distancia-se Bakhtin, portanto, das críticas idealistas e formalistas, legitimadas pela crítica literária no início do século XX.” (SILVA, 2010, p. 17).

Fui compreendendo que toda a vida dessa gente girava sempre em torno de uma obsessão – a angústia da fome. Sua própria linguagem que quase não fazia alusão à outra coisa. A sua gíria era sempre carregada de palavras evocando comidas. As comidas que desejavam com desenfreado apetite. A propósito de tudo se dizia: é uma sopa, é uma canja, é um tomate, é uma ova, é um abacaxi, é uma batata, é pão-pão, é queijo-queijo. Era como se esta gíria fosse uma espécie de compensação mental de um povo sempre faminto (...). Esta presença constante da fome sempre fora a grande força modeladora do comportamento moral de todos os homens desta comunidade: dos seus valores éticos, das suas esperanças e dos seus sentimentos dominantes. Vê-los agir, falar, lutar, sofrer, viver e morrer, era ver a própria fome modelando com suas despóticas mãos de ferro, os heróis do maior drama da humanidade - o drama da fome.

Nesta ficção a fome está propensa a ser o elemento que se decompõe em meio expressivo, aprofundando ao invés de reproduzir a realidade como tema. No realce dado pelo autor quanto à recepção do público leitor - insaciável em sua fome por romance, na linguagem faminta se vê dispersa na memória das personagens. O sonho nutrido pelo protagonista – João Paulo, ávido por conhecer os testemunhos do passado e, nisso, aprender com os erros alheios, desenrola a aventura imaginária de escapar para a outra margem do mangue, onde tudo parece dinâmico e colorido. A fome é, por isto, o fastio da incompletude, plasmado criativamente e, reelaborado no drama da linguagem.

Destarte, o volume *Documentário do Nordeste* (1937), no texto “O nordeste e o romance brasileiro”, Josué de Castro, reconhece a autonomia na criação do artista, sem que para tanto, consinta a literatura como neutra à sociedade. Coloca-se na esteira de Adorno, Bosi e outros, como sendo contrário àqueles adeptos ao romance de tese, outrora em vigência pelo fundamento engajado das produções de Jean Paul Sartre, discutidas por Denis Benoit em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (2002)²⁴.

Ou pelo desencanto com o mundo manifesto, ou pela nostálgica cicatriz gerada por cooptações externas ao mangue, no romance *mangue beat*, as personagens indubitavelmente se solidarizam através da fabulação coletiva de suas fomes. Respectivamente transitando por dois pólos distintos do passado, o da memória precária da personagem Zé Luís e o do lembrar saudoso de Cosme – O parálítico, a tensão narrativa do protagonista João Paulo cede ao dilema de abarcar a postura de incompletude da criança, livre, quem pergunta e alimenta a

²⁴ In: DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

trama de um experimentalismo formal que põe em xeque os valores morais e existenciais da coletividade humana, privada não só de comida, mas da essência criadora do sonho e da liberdade.

Sem se apoderar da linguagem, a fim de representar a vida “como se fosse” o real, a prosa josueniana expande e ultrapassa o real, descobrindo na acepção de Bosi (2002, p. 135) “a vida verdadeira que abraça e transcende a vida real”. É certamente neste quesito que mora a dimensão subjetiva da prosa contemporânea, resistente tanto do ponto de vista da sociedade com o qual a escritura é parte cultural e, portanto, criativa, quanto na opacidade de sentidos do texto, por onde a palavra se desprende do sujeito criador, cavando o que lhe convém para preencher ou esvaziar de valor o cotidiano das lembranças ali especuladas.

Pelo frescor das memórias recontadas pelo amigo Cosme, João Paulo é acrescido da natureza inquieta, predominante da infância. Sonha rebelar-se contra a miséria e o marasmo da vida marginal, procurando aventurar-se, descobrir por conta própria as reações, os cheiros que vêm de fora dos Alagados por onde sua liberdade se vê afogada. Em contraste, diante da resignação do semblante de seu pai, Zé Luís, sobrevivente da seca, quem enxerga no mangue a “terra da promessa” (sic), cresce no *garoto* uma sensação de conflito; em que se pese a hesitação de tomar-se pela visão do pai, ou de guiar-se pelo mundo desconhecido, do qual o amigo Cosme figura como intercessor.

Reforçada a memória como elo intercessor das histórias de Zé Luís e de Cosme - o Parálítico no plano de ação da personagem de João Paulo, Rebouças (2012, p. 04) sugere que “neste contexto, o discurso memorialista está sempre em atualização, como forma de representação de cada realidade histórica e da sua intencionalidade, abstraindo ou incorporando fatos ao processo histórico”.

Na matéria narrativa, espacialidade e temporalidade, significamente unidas à rememoração, repercutem sob a ficção josueniana o efeito *sine qua non* de deslocamento e de simultaneidade entre o real orgânico e biológico do mangue em transformação. Constitui-se a trama que tece o enredo do ser-no-mundo de metamorfose imaginada. Para Bachelard (1989, pp. 14-17): “À combinação da água com a terra, combinação que encontra na massa o seu pretexto realista [...] Uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como carne amante e rebelde. [...] uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana”.

Inicialmente, na dianteira do desejo de Zé Luis, João Paulo, espelha-se nas memórias de refúgio trazidas por seu pai. O menino busca razões positivas da vida simples dos

manguezais. As brincadeiras com Oscarlindo, filho da negra Idalina, uma das primeiras moradoras da comunidade da Aldeia teimosa; a satisfação em ter Cosme – o Paralítico como amigo; os molequinhos de barriga de *tintim* brincando de bola, a gula do padre Aristides, batendo um grande tambor para fabricar tempestades e pegar guaiamu, enfim, tudo, a priori, presume o bem estar traduzido pelo chefe de sua família.

À vista de Bergson (1999, p. 12), no que tange à questão de que “os objetos que cercam um corpo refletem a ação possível de um outro corpo sobre ele”, João Paulo associa-se, no plano da memória, aos lugares e às experiências que lhe são sinestesticamente recordadas por sua mãe, “Maria”, por “Mateus – o Vermelho”, por “Chico – o leproso”, por “Seu Maneca”, pela “Negra Idalina” e, em especial, pelas memórias de “Zé Luis” e de “Cosme” – O paralítico, dentre outras personagens.

As lembranças se atropelam e se confundem na sua memória. Há coisas de que João Paulo se lembra bem, como se tivessem acontecido naquele mesmo instante em que contemplava embevecido os caranguejos espumando à beira da água. Mas há outras que são um tanto vagas, confusas mesmo, coisas que parecem ter acontecido não como ele, mas com outra pessoa. É que João Paulo se vê, às vezes, como se fosse outro menino. O menino cujas aventuras infantis ele conhecera por intermédio das histórias que lhe contava sua mãe. As aventuras do João Paulo do sertão distante, um tanto diferente do João Paulo da cidade. (CASTRO, 1967, p. 41).

A memória de João Paulo foge progressivamente, na medida em que impacta sobre si a instabilidade das lembranças de Zé Luis e de Cosme. Em sendo derivado do diálogo em aberto pelos saltos da memória, a construção inacabada do protagonista infantil abrange a participação de outras vozes. Os valores e os sentidos evocados pela personagem protagonista se confundem como partes do pensamento de João Paulo ou, resultantes da penetração de falas estranhas, devoradas no ouvir de histórias regressas. No tocante ao cerne incompleto que caracteriza esta figura protagonista, Spinelli (2005, p. 32) reforça com referência no dialogismo o caráter em aberto também viável para interpretar a protagonista josueniana;

Como ele é resultado de um processo interindividual, carrega em suas fronteiras o querer-dizer tanto do locutor quanto do interlocutor, e se apresenta matizado expressivamente como palavra própria e palavra do outro. O dialogismo, termo cunhado por Bakhtin nos anos 1930, remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Por se apresentar como elo da cadeia ininterrupta da comunicação verbal, o

enunciado pode evidenciar a presença da enunciação no discurso, fator que denuncia outras contextualizações e atualiza novos significados.

Em frente aos mocambos, onde todos os moradores da Aldeia Teimosa se reúnem para o exercício compartilhado de suas rotinas, Zé Luís honra a promessa de que um dia contaria, ao filho, a razão de sua chegada ao mangue. Avesso a rodeios, típico do rude homem sertanejo, o pai de João Paulo ressalva ao menino e aos que ali estavam os intróitos de sua odisséia, “História de fome não é história que se conte – começou ele – é só tristeza. Tristeza e vergonha. História feia. Mas, se vocês querem, eu conto assim mesmo. Conto a tristeza e a vergonha que a gente passou na seca de 1877”, (Castro, 1967, p. 72),

- Lembro-me bem daquele triste dia. Andei, a tarde toda, cavando o chão de pedra na beira da várzea estorricada, em busca de alguma raiz de macaxeira que tivesse ficado, por acaso, enterrada no solo da cultura de vazante. Mas não achei nada. [...] Entrou em casa como um alucinado e gritou para Maria: - Junta os trens mulher, embrulha bem os meninos que vamos embora desta terra amaldiçoada. Vamos descer para o brejo onde haverá sempre água para dar ao Joaquim e ao João Paulo! E a mulher... respondeu com voz pausada: - Já não adianta mais água, Joaquim já morreu. [...] [Zé Luís] Foi até junto da janela e, olhando para o céu tranquilo, falou com Deus: - Uma coisa destas, vosmecê não vê, mas quando a gente faz um pecado deste tamainho, está com um olho enorme em cima da gente! E Zé Luís, com voz quase embargada pela emoção, conclui a sua história: - Foi a primeira vez que falei com Deus sem antes me benzer! [...] (CASTRO, 1967, p. 74-77).

É pelo contorno intenso da memória e da experiência que os cheiros do mangue e do “mundo dos ricos”, (definiu uma vez, Maria - mãe de João Paulo), conflitam na consciência do *menino*. Zé Luís, quando rememora “o fio da história de sua descida do sertão até o mangue”, (Castro, 1967, p. 79), beneficia o trabalho literário por uma mensuração não-sequencial e, por isso, cronologicamente não linear em termos objetivos que introduziriam ou prefigurariam a ordem do evento narrado.

Sobre o reconhecimento das imagens compartilhadas no tempo/espaço da memória das personagens, Halbwachs (2003, p. 55) conclui a ideia de que interpretar o campo de sentido de significação “é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos”, conforme se lê em:

Na imaginação de João Paulo, enquanto percorre os campos, há ocasiões em que mesmo os guaiamus crescem, incham de tal forma que viram monstros,

capazes de engolir um homem inteiro, como aquelas cobras do Amazonas que Cosme conta que são capazes de engolir um boi e passar, depois, um mês todo jiboiando, digerindo a sua carne. [...] Para não se revoltar contra o trabalho humilhante, João Paulo parte outra vez na imaginação. Deixa os braços e as mãos se ocupando desses afazeres, mas foge com a cabeça pelo mundo afora, vendo e fazendo coisas do arco-da-velha. É como se não estivesse mais na casa do vigário. É como se houvesse partido com seu amigo Cosme. Como se fosse as pernas que faltam ao seu amigo para percorrerem juntos todos aqueles lugares onde Cosme tinha vivido outrora suas impressionantes aventuras. (CASTRO, 1967, p. 59-60).

Esta conexão de experiência e memória encarrega-se de dar coerência e identidade discursiva ao romance. A articulação dos elementos categoriais (ação dramática, tempo, espaço, narrador) à fome, devolve à linguagem uma prosa faminta, alimentada linguisticamente pelos vazios da protagonista, ser que retira do silêncio da outridade os “fantasmas” éticos e subjetivos da condição humana. Reforça-se a hipótese de que a narrativa liberta, transfigurando a miséria do homem marginal ao nível do sonho e da universalidade poética essencial ao ensejo da palavra, *in loco* resistente.

Jamais inclinável às imposições ideológicas, é sempre por esse vão que a memória faz-se drama. Faz-se como travessia célere que, em delimitando espaços e tempos da vida, causa espasmo e surpreende, fazendo de nutriente artístico os dividendos da história opressora. Com esse pretexto, Bourdieu (1989, p. 15) vê nisso o poder simbólico da criação estética, “[...] trabalho de dissimulação e de transfiguração que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente”.

2. DE COMO A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO-TEMPO FAZ DA OBRA UM CICLO NARRATIVO EM ESPIRAL

2.1 – Breve ‘aperitivo’ de reflexões famintas: o tempo e o espaço da experiência humana

Desde as origens que remontam ao fazer artístico, percebe-se como o homem conduz suas preocupações sobre o tempo e a natureza (espaço), afeitos no campo da filosofia. Poder-se-ia insultar as conhecidas *Confissões* (398 d.C), de Santo Agostinho, todavia, parte-se, nesta abordagem, da evolução epistemológica inerente aos destacados pensadores, Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Hegel (1770-1831), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Gilles Deleuze (1925-1995). Destes, o resumo expansivo de suas provocativas contribuições, esmera o entendimento do tempo e do espaço em *Homens e caranguejos*.

Pela relação com a filosofia, reivindica-se para o espaço narrativo o diálogo de questões a respeito de dois componentes estruturais (tempo/espaço) formadores da ação ficcional em destaque, visto que, avisa Mann (1949, p. 541), “o tempo é o veículo da narração, como é o veículo da vida”. Entender as contradições existentes no debate filosófico de identificação espaço-temporal, uma vez que nele estão envolvidas formulações nem sempre aceitas de forma uníssona, dá cabimento para que, em uso metafórico dos impressos de carbono, chegue-se a ‘contra via’ da romanesca josueniana, pelo ritmo de movimentos e de permanências no espaço e no tempo.

A começar pela teoria kantiana, refuta-se o ato empírico de verificação do tempo e do espaço à prova da representação intuitiva. Prevenindo o tempo e o espaço pela nomeação da “intuição pura”, ou seja, da representação singular de objetos situados pela parcialidade do indivíduo, Kant problematiza acerca das diferentes e infinitas ocupações de sensibilidade e de entendimento destes objetos²⁵. Nos pressupostos de uma “Exposição metafísica” e da “Exposição transcendental”, o autor da *Crítica da razão pura* (1781), argumenta que espaço e tempo são, na verdade, deduções espaciais e temporais singulares, das quais os dados da experiência real fornecem abstrações de representação.

²⁵ “Esta unidade que Kant, na “Estética Transcendental”, predica as intuições puras de espaço e tempo, não se deve à sensibilidade, faculdade unicamente passiva do ânimo, mas sim à atividade do entendimento (como ele bem afirma na “Dedução Transcendental” da “Analítica dos conceitos”). Muito provavelmente, Kant omitiu aqui esta informação porque não tinha ainda introduzido a sua doutrina da síntese”. (PEREIRA, 2011, p. 127).

No fundamento kantiano, releva-se que o espaço é a condição necessária “para o conhecimento da ordem de coexistência dos fenômenos externos, ao passo que o tempo é a condição necessária para o conhecimento da ordem de simultaneidade ou sucessão de todos os fenômenos”. (Pereira, 2011, p. 125). Estabelece-se o imbróglia inicial da discussão. A valer a teoria de Kant, o espaço e tempo são avaliados como expressões necessárias, mas, *a priori* concorrentes e, independentes. Por esse desígnio, tem-se o espaço como fundamento de toda intuição externa e, noutro lado, o tempo como toda e qualquer intuição da matéria organizada internamente.

A substância deste preceito instiga o arranjo do tempo/espaço da ficção de *Homens e caranguejos*, indagando-o à complexa ambientação da natureza das paisagens, ao passo da fabricação do tempo do discurso. Na encenação, o espaço, à primeira vista, externo e verossímil ao mangue (periferia), à cidade do Recife (centro desenvolvido) e ao universo fronteiro das migrações (Amazônia, Sertão, Zona da Mata Canavieira) intervém no plano da narrativa para compor internamente a temporalidade espacial e subjetiva da história e, da consciência de mundo das personagens. Esta presunção mostra-se fecunda na focalização do narrador, da qual se descreve o despertar intuitivo de Chico – o Leproso no fascínio exercido pelo rio;

Nas noites de lua cheia e maré alta quando as águas se empinam ao máximo, atraídas pela força que a lua tem, Chico conduz sua jangada até a grande bacia que fica por trás do Palácio do Governo, onde se encontram as águas do Capibaribe e do Beberibe. No meio desta enorme bacia onde o disco da lua derrama uma cascata prateada de luz, Chico fica flutuando atraído também pela força magnética da lua e perde-se nos meandros da história dos dois rios. Da história desses rios valentes aos quais o caboclo do nordeste empresta, em sua fantasia, uma alma impetuosa e violenta de quem nasceu predestinado a aventura. (CASTRO, 1967, pp. 116-7).

A fluência da natureza com o tempo, que acorda Chico – o Leproso com a correnteza da maré, desemboca na prosa josueniana a ânsia das peripécias pelas quais o homem e o espaço aderem a tempos de oscilantes procuras. Pela ideia finita que o homem projeta de si e, infinita daquilo que interpela como excedente atribuído aquilo que desconhece – o outro, acha-se nas notações de Hegel o fundamento da alteridade latente na relação entre o protagonista e a sociedade. Da outridade, torna-se relativa à hipótese kantiana de externo e interno estanques, ante as outrora e respectivas, posições espacial e temporal.

Os melindres do espaço/tempo são reposicionados na ótica de Hegel, pois se discute a alteridade do ser diante da natureza de dimensões progressivas e, portanto, instáveis do tempo “presente, futuro e passado” (1997, p. 39). Sob a chancela da enciclopédia *Filosofia da Natureza* (1830), o autor alemão delibera a mobilidade entre um *sair-de-si* para algo distinto ou, próximo ao semelhante, no entanto, em atividade.

A partir do que o *mediar* implica, os planos do externo e do interno, são acionados em grau de abstrata universalidade, um *continuum*, revê Koch (2009, p. 59), “porque ele “não tem” ainda “nenhuma diferença em si” que pudesse levar a alguma ruptura de sua conexão”.²⁶ Tempo, espaço e sujeito (autor, narrador, personagem) são capacitados pela alternância de vazios e preenchimentos contíguos, diversos do real, mas vivos dele. O tempo, na efemeridade com que acontece, empenha Hegel, (1997, pp. 54-5), é “o ser que, enquanto é, não é, e, enquanto não é, é”, como “vir-a-ser intuído”.

No tempo, diz-se, tudo surge e [tudo passa] *perece*; se se abstrai de *tudo*, a saber, do recheio do tempo e igualmente do recheio do espaço, fica de resto o tempo vazio como o espaço vazio - isto é, são então postas e representadas estas abstrações de exterioridade, como se elas fossem por si. Mas não é que *no* tempo surja e pereça tudo, porém o próprio tempo é este *vir-a-ser*, surgir e perecer, o *abstrair essente*, o *Kronos* que tudo pare, e que seus partos destrói [devora]. - O real é bem diverso do tempo, mas também essencialmente idêntico a ele. (HEGEL, 1997, p. 55).

O ciclo sucessivo transcorrido nas representações evolutivas do espaço/tempo da teoria hegeliana reflete os estágios do preempório circuito em aberto dos homens-caranguejo. Além da antromorfização mangue-homem, que atenta para o tempo histórico de contestação dos descabros sociais e políticos do Brasil, em específico, da cidade do Recife no regime de 1964, o tempo da memória no romance expõe a dianteira de pausas e receios prolongados no silêncio dos heróis da lama. Tão somente a lembrança da árdua vida alheia faz novas as aspirações de futuro em aventura do jovem e sonhador João Paulo.

A contínua expansão do homem no tempo do espaço aporta à posterior instabilidade em função do novo da memória, conforme supõe Gilles Deleuze. Nos ensaios seminais de *Empirismo e subjetividade* (1953), *Nietzsche e a Filosofia* (1962), o *Bergsonismo* (1966) e

²⁶ “A determinação primeira ou imediata da natureza é a abstrata *universalidade* de seu *ser-fora-de-si*, a equivalência dele sem mediação, o *espaço*. Ele é totalmente ideal *ao lado-um-do-outro*, porque é o ser-fora-de-si e simplesmente contínuo, porque este fora-um-do-outro ainda é totalmente *abstrato* e não tem em si nenhuma diferença determinada.” (HEGEL, 1997, p. 47).

Diferença e Repetição (1968), o filósofo francês abdica do uso corrente que processa a memória sob o ângulo reconstitutivo do arquivo para re-assimilar a espacialidade temporal no deslocamento de rememoração descontínua dinâmica, semelhante a um labirinto do qual não se conhece o seu fim.

Da esfera de compreensão deste pensador, Pelbart (2004, p. 21) legitima que “não há uma ordem do tempo, mas variação infinita, nem mesmo uma forma de tempo, mas um tempo informal, plástico”. Não há, neste sentido, no romance pernambucano um tempo cronológico rigidamente definido. Embora se reconheça as dispersões de eventos históricos (A grande seca de 1877, o ciclo da borracha).

Uma vez que se põe em crise a cronologia sequencial, o tempo romanesco emerge dos avanços e recuos da focalização do narrador e das histórias rememoradas das personagens. Por essa inclusão, o tempo—*Aion*, recuperado do grego por Deleuze, predomina na narrativa pela medida imprecisa com que a memória tange o objeto pela figura esparsa que dele transcende nova.

Segundo *Aion*, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (DELEUZE, 2003, p. 169).

Permutando a ordem linear do tempo para legá-la à forma não-linear de “saltos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidades”, Gualandi (2003, p. 71), Deleuze assevera um tempo coexistente. Nisto se aloca *Homens e caranguejos*, pelo que este romance esgota a imagem estática, prescindindo da hipótese que concebe presente-passado-futuro como três patamares sucessivos de igual experiência. A capacidade difusa e, portanto, anti-linear desta reflexão do romance é também devedora da afinidade de Deleuze com as bases conceituais da *duração*. Nela se esboça o tempo em processo, na analogia da memória e do tempo posta por Henri Bergson.²⁷

Em conflito com a circularidade tramada por Hegel, Deleuze faz da memória uma aliada que permite ao tempo esquivar-se da circularidade pelo emaranhado de redes em

²⁷ “[...] É na pura duração que voltamos a mergulhar então, uma duração em que o passado, sempre em andamento, se avoluma sem cessar de um presente absolutamente novo.” (BERGSON, 2006, p.52).

suspense. O efeito da duração bergsoniana aproxima, por isso, o tempo de seu caráter subjetivo, renovado e sempre novo, oposto ao “tempo objetivo” da matéria. Hur (2013, p. 180) reforça que se trata “(d)o tempo das vivências, das intensidades, dos devires, é o tempo que não está sob a égide de *Cronos* e sim de *Aion*”.

O fecho da narrativa, com o fatídico desaparecimento da protagonista, deixa em relance o infundável término do ‘ciclo’ dramático²⁸. O menino João Paulo, quem revigora o passado a fim de animá-lo, para que o futuro supere a repetição sem incorrer nos erros, a frente do presente, vê o tempo adiante pela impressão de um ‘espiral’, sempre renovado de esperança, como na noção do Eterno Retorno²⁹, sucedida da natureza discursiva da personagem Zaratustra³⁰, de Nietzsche.

Insufla-se dos escritos de Nietzsche, na versão brasileira dos *Escritos Sobre a História*, publicada originalmente na *II Consideração Intempestiva: Sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida* (1874) o suporte pelo qual, ao tempo, deve-se a missão de “transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar suas feridas, reparar suas perdas, reconstruir por si próprio as formas destruídas”, Nietzsche (2005, p. 73). Na caracterização da temporalidade intempestiva do protagonista João Paulo, a passagem seguinte é basilar;

João Paulo que escuta atento o relato do pai, lembra bem nítidas as cenas da viagem da família montada nos cavalos de seu Xandu. Lembra-se mesmo do susto que passou, quando, ao anoitecer deu um cochilo e acordou vendo uma onça enorme montada na garupa do cavalo, já prestes a devorá-lo. Deu um grito de pavor. Não era onça nenhuma. Era o rabo do cavalo empinado, enquanto o animal fazia suas necessidades, sem interromper sua marcha. Tinham falado tanto em onça naquela ponta de serra que o pavor se apoderou de João Paulo. Agora ele relembra bem o susto que passou e a vergonha de ter gritado de medo e a mangação que fizeram dele... (CASTRO, 1967, pp. 83-4).

²⁸ “E sobre toda a paisagem do mangue estende-se, agora, um lençol de sombra, negra mortalha recobrendo todos os corpos da revolução fracassada. Dentre eles, enterrado nos mangues, *deve estar* (grifo nosso), em qualquer parte, o corpo de João Paulo que, com sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o Ciclo do Caranguejo.” (CASTRO, 1967, p. 177).

²⁹ “O eterno retorno é a produção do absolutamente diferente, rompendo com o modelo circular, por isso que Zaratustra se irrita com seus animais que entendem o eterno retorno como círculo. Há uma distensão do círculo nesse modelo de temporalidade, que também não é retomado pela linha, mas sim numa conjunção círculo e linha, que se traduz num círculo linearizado e descentrado, semelhante ao modelo espiralado de tempo, ou então até num modelo ramificado tal como um rizoma.” (HUR, 2013, p. 187).

³⁰ Em: NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A personagem junta a sua estória o paradeiro do tempo rememorado. O *menino* recolhe na lembrança a marcha virtual do destino. Em dois acessos capitais da expressão filosófica do tempo intempestivo, Nietzsche (2005, p. 126-7) confere ao sujeito duas garantias em vista ao tempo de rupturas: “É somente a partir da mais elevada força do presente que tendes o direito de interpretar o passado” e, “somente aquele que constrói o futuro tem o direito de julgar o passado”.

Ao projetar-se no mistério do “entre”, João Paulo suprime da estrutura ficcional o objetivismo empírico de dados da história, fazendo da fome e da miséria as alavancas analíticas que arrasam o presente. Os tempos da vida e da fantasia se misturam. Os sonhos do menino invadem a realidade dos espaços redimensionados pelas transformações da experiência e da memória. Na escuta de partes de fala, em momentos intercalados desde a forma precursora de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880), Nunes (1988, p. 53) destaca o procedimento muito frequente da ficção atual, a “montagem de diálogos”;

Consiste em intercalar partes de um diálogo a partes de outros entre os mesmos personagens, em situação temporal e espacialmente distintas, e, que, assim justapostas, fundem momentos de história com momentos do discurso, apagando a diferença entre presente e passado.

A representação dos episódios e dramas da seca (para Zé Luiz), do êxodo rural e da migração forçada (para a Negra Idalina, Chico – o Leproso, Mateus – o Vermelho), da exploração do trabalho escravo do ciclo do açúcar (para Seu Maneca), da expropriação do homem nos seringais da borracha (para Cosme – o paralítico), são exemplos da metamorfose escritural responsável pela fusão da consciência temporal da ficção à cronologia histórica. Vem a calhar, contudo, a advertência de Meyerhoff (1976, p. 04), “o tempo na Literatura é *le temps humain*, a consciência do tempo como parte do vago passado de experiências ou como ele entra na textura das vidas humanas”.

Lidando com a forma particular com que, no romance *Homens e caranguejos*, o tempo é permeado por reflexões estéticas e filosóficas, assimila-se a considerável abrangência da temporalidade da obra. No que diz respeito ao fato desta nortear traços de pioneirismo no trabalho ficcional de fragmentação cronológica do tempo e da ideologia, percebe-se que, na

prosa de autores contemporâneos, casos de João Gilberto Noll, Luis Ruffato, Milton Hatoum³¹, estes aspectos encontram suas origens.

Nota-se que, no romance contemporâneo, aqui colocado Josué de Castro como um de seus baluartes, a dinamicidade inerente à estrutura romanesca atual, compartilha do significado verbal josueniano, isto é, de ações valorativas do contexto de experiências da vida humana em constante movimento artístico. Vêm-se agregadas, em obras desta envergadura, estratégias narrativas tais e quais as ocorridas na “ficção da fome” – composições artísticas cujo espaço textual transcende em mutação e o tempo é subjetivado e movido no estado líquido da memória.

2.2 – O caleidoscópio do contemporâneo e as imagens em avanço de um romance *ad infinitum*

“Banguê”

“Claro canário canta o amarelo
dos cajás. O canto ácido (o trino
de ágata) corta a tarde e martiriza as
cajazeiras com seus frutos de tempo.
O tempo corrompido. E a ferrugem
nos dentes das moendas lança um grito.

As moendas revivem e seus dentes
mordem (cana sobrevivente) a terra.

O tempo corrompendo. E as lembranças
reacesas nas fornalhas e revivas
ruínas. Melões-de-são-caetano sobem
a vertical tristeza dos boeiros.
O tempo corrompido e corrompendo.
O tempo antitempo renascendo.”
(Garibaldi Otávio).³²

Na contemporaneidade, período cuja marca se constitui no abalo das formas estáveis de ação e de interpretação do homem no mundo, abre-se, com efeito, o juízo da brevidade e do trânsito livre de personagens, espaços e tempos como ‘fissuras’ que incomodam a configuração estética ficcional. Predecessor das tendências características de subjetivação do

³¹ NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2004; RUFFATO, Luiz. *Eles eram muito cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2007; HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, são exemplos de obras que ressoam a fragilidade cronológica da prosa contemporânea.

³² Em: (OTÁVIO, 2009, p. 16).

tempo-espaço presentes no romance brasileiro contemporâneo, o texto de *Homens e caranguejos* coloca-se na vanguarda das importantes extensões recursivas atualmente majoradas nas produções de autores como Daniel Galera, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Silviano Santiago³³, etc.

Pela celeridade³⁴ das mudanças espaciais e sentimentais acontecidas no tempo da rememoração, o ritmo do mangue, de seus exilados urbanos, moradores da Aldeia Teimosa (microcosmo da periferia recifense), transparece a cena contemporânea de violenta transformação e inaptidão do sujeito ao mundo alterado. A obra antecipa, a propósito dos trânsitos e dos isolamentos espaciais e temporais da personagem, traços evidenciados na literatura brasileira atual, naquilo que esta se ocupa da opacidade urbana não como pretexto para “o documental, ao contrário, [no modo como esta] analisa [a cidade] em sua complexidade máxima”, completa Melo (2013, p. 309).

Flora Sussekind (2005, p. 61) percebe na ficção contemporânea, a “produção de espaços não representacionais e zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade”. Por ação do tempo presente, apresentado com mínimas perspectivas de promessa, de liberdade, de aventura, lança-se a personagem ao tempo futuro do desconhecido. Desta “cronologia”, não se emerge apenas o espírito infantil do herói, mas a forma ambígua e, por vezes atônita com que o homem contemporâneo busca encontrar-se no mundo igualmente em transformação. O evento da morte de Cosme, amigo por quem João Paulo, ao ouvi-lo, embevecia-se do encantamento da vida, situa a protagonista neste recolhimento do silêncio, do ser que se reconhece dentro do não-domínio.

João Paulo perdera até o interesse em brincar. Já não tinha vontade de empinar papagaio na beira do mangue. De jogar bola com os outros meninos de sua idade. De morcegar o bonde do Pina até à cidade, para ver as ruas entupidas de automóveis e as vitrinas cheias de objetos estranhos, de roupas de luxo, de coisas maravilhosas fabricadas num mundo à parte, distante do seu. Tudo isto lhe era hoje indiferente. Quando não tinha trabalho, João Paulo se deixava ficar na cama imóvel, olhos fitos na cobertura do mocambo. E pensava...

³³ As respectivas referências de GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003; BONASSI, Fernando. *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: LP&M, 2003; FREIRE, Marcelino. *Rasif: Mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008; SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, dão mostras indicativas desta tendência.

³⁴ “Celeridade, afinal, é a palavra-chave para qualquer compreensão do espaço urbano. Quando falamos em urbano estamos irremediavelmente nos reportando a uma imagem que associamos à de um caleidoscópio se modificando constantemente, sempre acrescentando novos elementos e deslocando outros que supostamente estariam fixos.” (KRAPP; MAIA, 2009, p. 107).

pensava só em coisas tristes. A tristeza da vida, a pobreza, a miséria de sua gente. A morte. (CASTRO, 1967, pp. 165-6).

O pensar de João Paulo se abriga nos escaninhos da intuição da vida contemporânea. Ference Fehér (1933 - 1994), em *O romance está morrendo?* (1972), no mérito que Lukács envolve sobre a extinção da forma romanesca, reposiciona algumas considerações do gênero na contemporaneidade. Para Fehér *apud* Melo (2013, p. 40), “o romance é a expressão da consciência do homem sobre sua ambivalência e carrega a busca pela integração em um mundo carente de significado.” Neste mundo em ‘choque’, de rejeição e de silêncio como é o de *Homens e caranguejos*, a polemicização de instituições hierárquicas, como o Estado inoperante, e a relativização de valores estanques, refletem a capacidade artística de apelar o ser para sua humanidade.

A condição reflexiva do ser remete-nos à constante existência do outro no romance, pois nele encontramos, na busca incessante pela ordem, a face da desordem interior; nos questionamento da vida, a face da morte; na estrutura prosaica, a tentativa de reencontrar o lirismo perdido da epopéia; na liberdade burguesa, os simulacros do capitalismo; no indivíduo, a face caótica do mundo. Como representação do capitalismo, no romance há o “aniquilamento do caráter público da comunidade antiga”, tendo em vista que ele “não sabe o que fazer com as instituições de seu mundo” (FEHÉR, 1972, p. 29) e faz do público uma ilusão frente ao vazio da vida privada. A ilusão, por conter em si a duplicação do real, traz novamente à tona o caráter ambivalente do romance reivindicado por Fehér. Nele “a ruptura de laços familiares é, ao mesmo tempo, uma das etapas de emancipação do homem” (FEHÉR, 1972, p. 35), e o conseqüente anonimato do herói romanesco gera a imagem de sua nova identidade. (MELO, 2013, p. 40).

Deve-se considerar plurissignificativa na narrativa de *Homens e caranguejos*, a exposição ao universo faminto. Pela ambivalência com que a fome ecoa no romance o vazio ensurdecido do homem, abandonado e humilhado por seu igual, é que surge a possibilidade de que, um outro homem (o herói), desapegado das artimanhas da experiência, emancipe-se e transgrida a regra do narrado por seus pares.

Fehér (1972, p. 63) questiona que “todo romance digno desse nome, independente da ideologia que manifesta e torna seu autor mais perspicaz, ou, pelo contrário, mais cego, faz a pergunta: *que pode o homem fazer de si mesmo?*”. O menino João Paulo deseja fazer de si o ser da reflexão. Ele resiste pelo medo e pelo sonho às injustiças do mundo que conhece por ouvir e imaginar.

Pensa ele, um dia, ser tão desbravador e inteligente como Cosme, tão corajoso como Zé Luís e Seu Maneca, tão feliz como foram a Negra Idalina e sua filha Zefinha, tão ricos como as pessoas da cidade, nas vitrinas de luxo. No entanto, vale o friso de que suas respostas são abstrações dignas do impasse do homem atual. Consonante a contemporaneidade das questões suscitadas e da feição romanesca, o crítico húngaro, no raciocínio da pergunta que inicia, elucidada;

As respostas podem estar cheias de esperança ou ser desencorajadoras, o resultado final pode ser a vitória ou a derrota da humanidade, mas o processo em si, no seio do qual um homem se acha ou se perde, se cria ou se destrói, representa um valor de humanização que supera amplamente a função da epopéia. Além disso, e justamente porque o romance parte do indivíduo fortuito, logo do tema da liberdade ilusória, o resultado do processo de educação é ambivalente não só em relação a uma situação concreta, mas também teórica e genericamente. (FEHÉR, 1972, p. 63).

Indexando o texto narrativo ao *mix* do contemporâneo, a interpretação deste romance tira proveito do *plus* intrínseco ao provisório atual. A fugacidade com que o homem miniaturiza seus sentidos, suas contestações, seus estados sensoriais e suas emoções, modela e serve de biombo para que a personagem, na decorrência dramática de suas fomes e aspirações interiores, dê sentimento e expressão especiais ao colorido do espaço e do tempo ficcional estruturado criativamente por Josué de Castro.

Em meio à jornada de peregrinação por espaços materiais e imateriais, ao trânsito de lembranças, de pessoas e de suas histórias, o silêncio de João Paulo, atento e calado a voz do outro, argúi o lugar do ‘eu’ no mundo. É, portanto, nesse arco de injunções, que Schøllhammer (2011, p. 10) avalia o fato de que ser “contemporâneo [...] é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.”

Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida* (2001)³⁵, insinua a dinâmica de uma “modernidade sólida” que é tornada fluída para erigir uma transição, a “modernidade líquida”³⁶. Neste rumo, o romance josueniano, com a ‘boca’ apontada para Pernambuco e com

³⁵ Compatível à noção apresentada por Marx e Engels desde o século XIX por intermédio da frase “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. Cf. BERMAN, 1986.

³⁶ Sobre a “modernidade líquida, fluída”, BAUMAN (2001, p. 13) atina: “O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos “poderes do derretimento” da modernidade. Primeiro, eles afetaram as instituições existentes, as molduras que circunscreviam o domínio das ações — escolhas possíveis, como em estamentos hereditários com sua alocação por atribuição, sem chance de apelação. Configurações, constelações, padrões de independência e de interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois

os dentes afiados para o ‘mundo’, expande vicariamente o instável de forma lúdica, múltipla e refratora, onde os elementos estruturais do tempo e do espaço se articulam, formando junto aos demais o todo linguístico, significativo e coerente da obra literária.

Na acepção metodológica que compatibiliza o contemporâneo à prosa, empenha-se a mediação do tempo-espaço em duas hipóteses salientes: 1º) O misto fragmentário das memórias históricas e biográficas de quem, no primeiro momento, escreve sobre as impressões da fome e, depois, transcende-as como memórias narrativas de quem inscreve e narra as fomes das personagens; 2º) A estilização poética da linguagem, na eficiente seleção vocabular que assente ao imagético “ciclo” de urgência, o ciclo do caranguejo, humanizando metaforicamente a paisagem e figurando a progressiva desumanização do coletivo, em contraste anacrônico com o herói resistente.

Gérard Genette (1930), em *Discurso da Narrativa* (1995, p. 34), aponta na anacronia³⁷ a “discordância entre a ordem da história e a da narrativa”. Este autor corrobora para o pensamento da contemporaneidade josueniana, às voltas com a imagem de celeridade, mutação e descompasso. Entre a terra e a água, os homens e os bichos, a realidade e a ficção, o coletivo e João Paulo, sucedem-se e se antecipam conflitos subterrâneos. O cruzamento dos diálogos encaixados, recobrem o desafio de tempos nos espaços volatilizados pela memória, como se observa na expectativa gerada a partir das confidências de Zé Luís;

Nas noites de lua cheia, os vizinhos vêm se sentar em frente ao mocambo de Zé Luís para contar ou para ouvir histórias. Se a noite é fresca como a de hoje, soprando um ventinho carregado de cheiro dos sargaços, eles se acocoram em torno a uma pequena fogueira de varas de mangues e aquecem o corpo ao calor do fogo e de alguns goles espaçados de cachaça. [...] João Paulo encosta-se na parede de barro do mocambo e se regala com estas histórias. Principalmente, quando é o próprio pai que conta, o que raramente acontece. Hoje é um destes grandes dias. Porque a verdade é que Zé Luís não é homem de falar muito, de se derramar em confidências. Ao contrário, ouve mais do que fala. Só bem poucas vezes ele se abre e deixa aparecer seus sentimentos mais íntimos. (CASTRO, 1967, p. 73).

novamente moldado e refeito; essa foi a fase de “quebrar a forma” na história da modernidade inerentemente transgressora, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar.”

³⁷ “Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. Daí perceberem na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal coletiva”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11).

A mostra agregada do discurso direto às digressões do narrador, como no caso de Zé Luís, encadeia a narrativa pela focalização temporal, traduzível nas lentes de *zoom*, alegoria das narrativas cinematográficas. O tempo lacunar e, expansivamente estendido de capítulo a capítulo, personagem a personagem, preenche o intervalo narrado, e o sobrepõe por outro nunca esvaziado de sentido a ligação entre uma história e outra. Inicia-se sem esgotar uma fabulação de lembranças, acumulando-a a outra. Flagra-se o presente projetando o futuro, ciente de que o agora se fará sempre vivo no que recorda a parte seguinte.

O tempo na prosa de *Homens e caranguejos* ocupa a função de sustentar os gestos de vergonha da fome, catástrofe capaz de silenciar como um tabu. Desajeitado e lutando com as palavras, a personagem de Zé Luís escava nas lembranças que preserva dos anos da grande seca de 1877, uma das poucas datas cronológicas previstas na ficção, o *recordar* de uma das mais alarmantes tragédias vivenciada pela gente do nordeste brasileiro, aqui desdobrada no signo diegético como um dos pontos de contato entre a factualidade e a imaginação:

– História de fome não é história que se conte – começou Zé Luís –, é só tristeza. Tristeza e vergonha. História feia. Mas, se vocês querem, eu conto assim mesmo. Conto a tristeza e a vergonha que a gente passou na seca de 1877. [...] Até então, a gente vivia feliz no sertão de Cabaceiras. (CASTRO, 1967, p. 72).

Ajustado à meditação de Erich Auerbach sobre a fisionomia concedida ao tempo nas narrativas contemporâneas, em *Homens e caranguejos* “o tempo da narração não é empregado para o processo em si – este é reproduzido com bastante brevidade –, mas para as interrupções” (1998, p. 484). Os eventos da seca, do movimento migratório das pessoas, do ‘burburinho’ dos mocambos do Recife irrompem no tecido incompleto da fabulação como ‘pontes’ de tensão.

Com o auxílio das memórias de alteridade e dentro das circunstâncias de tempo e espaço que o permeia e o transcende, *Homens e caranguejos* embarca João Paulo na viagem tal qual a da leitura, pela qual se sai de si sem fisicamente sair do lugar em que se estar. É a consciência e a vontade do ser humano que se movem no tempo-espaço. A personagem convida ao leitor para o duelo existencial da reflexão e da ação, ativos no limiar da memória e do desejo do caleidoscópio a modificar suas imagens. Fluem da memória do herói, no espaço

temporal de lembranças e esperas, as águas do tempo e do antitempo, renascendo, avançando, sempre novo, à sugestiva pedida do poema-epígrafe.

2.3 - Cronotopia - *mangue*: (além do circuito do enunciado) o tempo-espaço da enunciação

Com a publicação dos ensaios remotos, compilados postumamente na coletânea de *Questões de Literatura e de Estética* (1975), Mikhail Milkháilovitch Bakhtin (1895-1975) contempla seus direcionamentos acerca dos efeitos da indissociabilidade das categorias tempo-espaço. Na avaliação que processa da atuação conjunta dos elementos arquitetônicos e compositivos³⁸ e, das vozes discursivas igualmente integradas na estrutura global do romance, o historiador da literatura e filólogo soviético, desenvolve a construção do sujeito enquanto experiência viva da linguagem. Dela, o outro ressoa no diálogo com o eu.

O quesito da enunciação, ponto-chave da filosofia bakhtiniana, concretiza no espaço romanesco a perspectiva formal da visão de mundo do sujeito, intérprete que, na linguagem, toma consciência de si. Bakhtin acresce, pela nomenclatura de cronotopo³⁹ situado na obra de Rabelais, a especulação estratégica da qual, o *cronos* e o *topos* cooperam dialogicamente, reorientando a discussão sobre literatura e sociedade — o contexto exterior e a sua expressão reordenada no tecido discursivo.

O autor esboça na experiência do cronotopo uma nova inferência, a de que, no interior do gênero romanesco, índices espaciais e temporais demarcam, ao menos por um instante, a dinâmica que desenha a cronotopia como ferramenta aglutinadora do real (distinto da realidade descritivista dos textos realistas e naturalistas), à linguagem enquanto ato, logo, ação.

[...] Ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. [...] O tempo condensa-se, comprime-se, toma-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. (BAKHTIN, 2010, p. 211).

³⁸ “Na análise do conteúdo corporal que sustenta a arte e a linguagem, Bakhtin identificou dois aspectos essenciais à compreensão dos elementos estéticos: as formas arquitetônicas e as composicionais. Se aquelas podem ser conhecidas como as peculiaridades que caracterizam o conteúdo e a temática de uma obra, estas são sua própria estrutura, o modo como ela se organiza através dos gêneros e estilos. As arquitetônicas, para Bakhtin, são as que conduzem os valores do homem estético, da natureza e dos fatos. Já as composicionais, por sua vez, carregam em si a impressão artística por meio da organização de seu conjunto verbal” (MELO, 2013, p. 49).

³⁹ “O tempo se derrama no espaço e flui por ele” (BAKHTIN, 2010, p. 350).

Preservando a relação de mão dupla que se assinala na referência espacial e temporal da linguagem espacializada e temporalizada ficcionalmente, em *Que é a literatura?* Sartre adverte que “existe a palavra vivida e a palavra encontrada” (1989, p. 19), encontrando o que Bakhtin sustenta-se no plano de uma “ubiquidade social das palavras” (1995, p. 41), uma formação que apoia o cronotopo no terreno híbrido e complementar do ético-estético, em planos do passado-presente-futuro.

Em *Homens e caranguejos*, a mudança que se dá nos espaços alusivos a Pernambuco (sertão, zona da mata, litoral) e à Amazônia — tempo histórico, para a faixa insular do mangue — tempo em mutação, dialogicamente confere a cronotopia um dos papéis de destaque na arquitetura formal e simbólica deste romance.

Como se extraísse das imagens do espaço os planos da recordação e do avanço do tempo, Bosi em *O ser e o tempo da poesia* localiza o “lugar como um *topos* negativo [...] uma sátira que não se compadece com as mazelas do presente” (1977, p. 163). Alocam-se, sobretudo neste subsídio o mangue, o sertão e à Amazônia enquanto referenciais cronotópicos capazes de friccionar imagens alegóricas oriundas das inventivas dimensões político-filosóficas a que o romance insinua pela rememoração narrativa das personagens.

[...] o menino via refletir, com uma nitidez impressionante, as imagens de seu próprio ser tomando consciência do mundo. João Paulo, desencantado como se uma onda de tristeza súbita lhe afogasse a alma, suspira forte. E o ar que lhe entra agora pelas narinas já não é aquele ar impregnado dos cheiros cálidos e excitantes do sertão – cheiro de transpiração do gado [...] O que agora sente é um cheiro forte de lama podre, de terra morta em decomposição. (CASTRO, 1967, p. 44).

O herói-menino reabre na narrativa presente do pai Zé Luis e dos demais personagens, o baú de depauperamento e de silêncio do passado, aqui transformando em mote de resistência e de liberdade. Exala no romance um apelo centrífugo de esperança e de aventura. As memórias de outridade se deslocam do passado-presente, ofertando ao protagonista lampejos de libertação à aparente morbidez do charco inóspito.

As inúmeras fabulações das personagens, pelas quais são distorcidos seus dramas de origem, ocupam o mesmo braço de espera, o da fuga das fomes: fome de água para Zé Luis, Maria, João Paulo; de oportunidades de trabalho para Cosme - o parálítico, de justiça e

igualdade para Mateus – o vermelho e Chico - o Leproso, de moral para Negra Idalina, dentre outros personagens e suas fomes diversas.

Para Bakhtin (2010, p. 212), na literatura, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo”. Por esse motivo, no romance, o passado de origem, o presente paradisíaco e o futuro incerto e, portanto, em devir, invocam no espaço em transformação do mangue, um tempo de expectativa inesperada. O desejo sonhador, que exige do protagonista João Paulo, aventurar-se pelo mundo afora das memórias alheias, a partir da experiência exotópica do amigo Cosme⁴⁰, convive com a resignação dos homens-caranguejo, sujeitos à vida monótona e gratuita do mangue, no ciclo esmagador que faz do explorado um explorador destemido.

Yves Reuter, na *Introdução à análise do romance* (2004) entenderá que o tempo não é mais vivido como cíclico, visto que há uma constância do tempo-espaço, Para o crítico (2004, p. 16), “Abandonam-se a repetição para se integrar categorias como a evolução, o progresso, o sentido da história. O herói constrói sua existência de sua predestinação”. Logo, ganha o tempo no romance pelo efeito da cronotopia inserida formal e contextualmente em *Homens e caranguejos*.

O espólio de experiência da condição humana, regresso da ficcionalização discursiva das personagens migrantes e trabalhadoras, implica ao tempo-espaço romanesco a elaboração ideológica da vida coletiva tensionada internamente na voz do ator protagonista. Na vulnerabilidade de um mundo marginal, inóspito e desagregado, em continua transformação do material orgânico com o qual o espaço do mangue se desfigura sem fim, o próprio tempo interno da personagem não avista a imagem cronológica deste processo, uma vez que o curso da narrativa se processa pelo fio memorativo, coerente e indicador da transformação.

Em oposição à força do hábito de se pormenorizar as imagens descritivas da paisagem aparente, adota-se por critério, vê-se por trás da natureza física o que nela há de humano. Desta leitura, confiam-se os estados sensíveis que ao mangue (*topos* em mutação) se somam, pois é neste espaço onde todas as personagens não só residem, mas depositam suas lembranças. Essencialmente, tem-se que, em *Homens e caranguejos*, a relação cronotopica gera, sobre o plano esquemático do romance, o jogo de espera e procura, de chegada e despedida, do homem que testa ou se cala nos limites que lhe são atravessados.

⁴⁰ Sobre a exotopia, “O excedente da minha visão contem em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade”. (BAKHTIN, 2011, p.45).

O estado do ‘agora’, do qual se assinala o instante desgarrado do passado no presente, põe como recurso da temporalidade, o avanço orientado para o futuro. A alteração dos espaços que João Paulo ouve dizer, cogita nele a ambição de liberdade, aspiração frontal ao cenário do mangue, marcado pelo silêncio e pelo aprisionamento do homem ao meio. O estado libertário que o herói insufla pela apreensão do desejo de mudança, apela para ele à travessia intuitiva e faminta do enredo de aventuras.

No caminho do contar de espaços/tempos narrados pelo outro e o descobrir por si próprio, detém-se insinuante a relação da passagem simbólica do cronotopo da estrada⁴¹. Este elemento formal postula aspectos paralelos pelos quais se problematiza no drama de trânsito das personagens o curso problemático da protagonista infante. A imagem indefinida do mangue como passagem escondida dentro da cidade, como labirinto lodoso e sem luz, desvenda a precariedade com que a memória do lugar descobre o tempo da ficção em trânsito.

Os utensílios de locomoção como: navios, paus-de-arara, carroças, carros-de-bois, jangadas, permitem atravessar o mundo do além-mangue e, percorrer o contar como num espiral. Cita-se, a contento, a viagem de Maria, Zé Luis, João Paulo e os meninos, montados na garupa do cavalo de Seu Xandu;

- Escanchado em cima da cangalha, continua Zé Luís, com as duas pernas estiradas pra frente de cada lado do pescoço do animal, eu me sentia reconfortado de todos os sofrimentos. Sentia-me como um lord, passeando a cavalo pelas suas terras. Os outros retirantes espiavam a gente passar com uns olhos compridos de inveja de tanta comodidade. (CASTRO, 1967, p. 84).

A crise que o protagonista encerra no desejo de migrar, desloca a discussão para o enfoque de sujeitos pertencentes ou marginalizados pela fatura opressora do mundo, assim dividido entre ricos e pobres, sonhadores e resignados. A respeito da ligação da personagem ao meio em movimento, a descrição do narrador para Chico – o Leproso, também particulariza no avatar da jangada e da correnteza o fluxo do rio e da memória;

Chico embalado pela correnteza doce da maré alta, rememora a descida impaciente dos rios que disfarçam em seus coleios a ânsia de se encontrarem.

⁴¹ “A concretude do cronotopo da estrada permite que se desenvolva amplamente nele a *vida corrente*. Entretanto, essa vida corrente desenrola-se, por assim dizer, à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. O personagem principal e os principais acontecimentos que decidem sua vida estão fora da vida cotidiana. Ele apenas observa, às vezes imiscui-se como força heterogênea, outras, ele mesmo veste a máscara da vida cotidiana, mas não participa verdadeiramente da vida diária e nem é determinado por ela.” (BAKHTIN, 2010, p. 242).

[...] Na descida, vão as águas refletindo sempre paisagens diferentes, cada vez mais acolhedoras. O duro leito de pedras transforma-se num fofo lençol de areia e a paisagem árida do sertão com os cactus eriçados de espinho e as folhas afiadas das macambiras vai-se amolecendo em aspectos mais doces, com tons de verde úmido e carregado da vegetação do brejo. [...] Tarde da noite, Chico desperta deste saboroso e confuso sonhar com a viagem dos rios e feliz orienta a sua jangada pelo Capibaribe acima. (CASTRO, 1967, pp. 117-8).

Tal como nas memórias com que o herói lê o tempo, Chico – o Leproso fraciona no cruzamento daquilo que vê e imagina, a intenção memorialística de quem faz da realidade o sonhar de olhos abertos. Por uniformidade no apreender de sentidos do espaço, Chico iguala-se a João Paulo, Cosme, Zé Luís, e tantos outros, como ser vivente no tempo coletivo e, ao mesmo passo, individual e transitório das histórias que o cenário instiga recriar. João Paulo, como figura expoente, destaca-se como aquele quem, na ausculta do passado de viagens alheias, desafia pela perspectiva do presente-futuro o ato recordado que inspira mudança.

Gabriel García Márquez (1927-2014) apresenta que “a vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente “recorda”, e como recorda para contá-la” (2003, p. 05). Aclara-se perfeitamente dessa suposição poética, a distinção entre a sensibilidade do espaço da vida e o desdobrar subjetivo de quem, ao recordar, vive verdadeiramente. Neste último ambiente, mora o olhar do herói de *Homens e caranguejos*. Observância de quem recombina na virada do ‘adiante’ do tempo esperado, o progresso do quem sabe que, viver, ao menos enquanto criança consiste em recordar a vivência do outro no curso do tempo. Tem-se por isso que, ao tempo-espaço da obra mencionada, bem cabe a síntese de que;

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. (BAKHTIN, 2011, p. 225).

A posição de fronteira que a ficção de Josué de Castro se coloca, entre o aproveitamento da realidade histórica da fome, nos alagados recifenses da fictícia Aldeia

Teimosa, e o retalhamento das memórias pessoais de que o autor faz uso, reenergizam a operante cronotópica. O cosmo dramático da personagem João Paulo formata o embate do sujeito humano no mundo. O cenário do conflito, o mangue, plasma a aparência da própria sociedade em seus fossos contraditórios. Por fim, a tragédia da intriga é o próprio cotidiano das limitações humanas, naturalizadas na fascinante vida simples da gente faminta, do trabalhador, do retirante, do oprimido.

Piglia (1996, p. 54) aponta que “as ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem pátria) que é o lugar mesmo da literatura mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido.” Deixando virtualmente alimentados os pratos da imaginação com as boas e as más recordações de Zé Luis, de Cosme, dos migrantes da opressão canavieira (Seu Maneca, Maria – mãe) e dos “mártires” das questões morais da sociedade em fins do século XIX (Negra Idalina, Zefinha, Mateus – o Vermelho, Chico – o Leproso), João Paulo aspira romper com os limites que o enraízam na manjedoura dos homens e caranguejos, tal já não é mais interesse das personagens remotas.

No que diz Souza (2007, p. 83) ao comentar que a “narrativa pós-moderna, construída com fragmentos de culturas diversas e composta de personagens cuja sina são o constante deslocamento, o embaralhamento de identidades e a crise social”, surge a possibilidade de ler no deslocamento espacial do cronotopo da estrada o par casuístico da realidade-ficção. Assimila-o agora como uma travessia do pensar humano, em que a construção narrativa, como dobra artística, atíça o artifício da passagem como elemento criativo, não como condicionante de uma representação histórica artificialmente deslocada na ficção.

João Paulo acolhe no coletivo tudo o que se assemelha como um horizonte, uma abertura. Em trânsito, na consciência do que expressa a voz do poeta Pessoa (1995, p. 386), “porque o que originalmente somos nos foi destinado por uma anterior instância, nós somos barcos lançados ao mar”, a ficção josueniana nos leva a vagar no curso da protagonista como num vôo do agir que dá sentido a experimentação de contato com o outro em suas culturas e vivências.

Homens e caranguejos ocupa a ação das personagens nos limites do *entre*. O intervalo do agir e do pensar, das experiências distintas de um grupo envolto num tempo e num espaço geologicamente aberto a mudanças, releva no patamar da memória algo sempre em devir, visto na fronteira daquilo que foi (no passado das experiências de vida dos mais antigos

moradores da Aldeia Teimosa), está sendo (na percepção sonhadora de João Paulo) e quer ser (no tempo e espaço ressignificados).

Nota-se que, para João Paulo, vale a máxima de Pesavento (2001, p. 08) de que “a fronteira instaura um terceiro, diferente, híbrido, mestiço que indicia uma situação de passagem, evidenciando que o conceito de pertencimento e identidade só se define pela diferença e alteridade com relação aos outros”. Experimentando na trama a fronteira do *entre-lugar*, João Paulo, nem criança, nem adulto, mas organicamente na puberdade, idade pela qual se aflora com mais vigor o espírito de liberdade, tece as questões que se manifestam no ser em sua identidade transitória e, portanto, não-fixada.

Em *O local da cultura* (1994), Homi Bhabha (1949) pontua de que modo se faria possível indagar sobre a questão da identidade em uma variação de espaço-tempo cuja dimensão é a fluidez, o constante movimento de hesitações e conformações articuladas originariamente pela coerência narrativa da linguagem.

A função do *diá-logo* (*entre-saber*), para Bhabha (1998, p. 20), “é na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. O vivido de migrações permite ao protagonista ficar no meio do caminho, mas, paradoxalmente, ir além do mangue. O despertar da consciência de incompletude e de inconformidade com a monótona rotina, permite ao herói-menino observar, no anteparo das demais personagens, o que pode ser inventado – imaginado, em meio ao subdesenvolvimento brasileiro figurativo e ético da fome.

3. DE COMO AS IMAGENS DO “DRAMA DA FOME” FABRICAM O ACENO ÉTICO

3.1 – Realismo(s) em pontes duais de representação e de conscientização

Tendo em mente que se deve sobremodo ao literato, a capacidade de fragilizar o denotativo em novos realismos, os episódios reais, quando carregados para o texto literário rediscutem significativamente novos sentidos para as catástrofes naturais, os conflitos religiosos ou raciais, as guerras civis, as missões espaciais ou a específica estrutura subdesenvolvida dos países latino-americanos. Quando adotada pelo ficcionista junto ao congregado círculo da Literatura, a realidade cava no romance um interstício metonímico, que certifica o discurso ficcional da reflexão sobre o agir da arte no mundo.

Recorrendo à historiografia recente de dois séculos, voltamos às balizas do Realismo de 1870 (XIX) e do Neorrealismo de 1939 (XX) para sobre os realismos acontecidos, rastrear adiante a cenografia literária de *Homens e caranguejos*, formalmente depositária do embrião de elementos característicos da prosa contemporânea. A esse intuito, o pórtico do Realismo e, com mais relevo, do Neorrealismo Português será apresentado a fim de fornecer rumos próprios ao recente envolvimento do romance nas questões do cotidiano.

Mais acertados aos comandos de intenção instrutiva, os realistas procuraram retratar nos ares da cena social, política e cultural de transição do século XVIII para o XIX, a desmascaramento da antes incorrutível família burguesa. Foram assuntos influentes destes escritores: os bons hábitos domésticos na costumização moral, a deterioração amorosa do casamento - visto como consórcio matrimonial, a cobiça financeira, a vazão do sentimento pelo adultério e a fútil representação da vida cortesã.

Na proposta literária neorrealista, ganha força o desencadeante literário que tentaria pela escritura dar liberdade à sociedade receosa das rupturas e das crises sucessivas, da Primeira Guerra Mundial, da instabilidade econômica na quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 e da ascensão dos governos nazi-fascistas da Itália, Benito Mussolini (1922-1945), do *Salazarismo lusitano* (1933-1974), da Espanha, de Francisco Franco, do golpe de

Estado da *Guerra Civil Espanhola* (1936-1939), e da Alemanha, sob a guarda de Adolf Hitler (1933-1945)⁴².

Nomeada para gravar na palavra uma defesa solidária ao homem lusitano oprimido, O Neorrealismo, cuja demarcação se firmaria com a ortodoxa publicação de *Gaibéus* (1938)⁴³, de Alves Redol, mobiliza no dizer da oralidade proletária, a completa indisciplina de seus representantes quanto ao padrão autoritário da circunstância histórica.

Os ‘neorrealistas’, assim denominados menos pelo retorno ao estilo fotográfico do registro realista oitocentista, e mais pelo comprometimento que atendia às demandas de intervenção na sociedade, conviveram com o acirramento dos presencistas, escritores originários da *Revista Presença* (1927-1940). Orquestrado por José Régio (1901-1969), este coletivo fazia da defesa da “arte pela arte” o embate de ideias, pondo-se como entrave aos neorrealistas, pois julgavam proteger a arte do que lhe seria o perigo do “extraliterário”.

No entendimento neorrealista, chamava-se ao conclave um ‘lançar fogo’ à letargia abstraída no signo cerrado. Dominados pela repulsa da arte abstrata e individualizada, estes artistas caçam no barulho dos versos e das estrofes narrativas, a verdade que deveria luzir da palavra em meio aos ‘cascalhos do dia-a-dia’.

A escritura, por interlúdio dos heróis que projeta, cumpriria a função redentora de expurgar dos porões da história os delitos e as atrocidades cometidos pelos vilões da espúria realidade. Sucintamente, caberia a literatura “desmontar o fenômeno da alienação, definindo-o, investigando-lhe as causas (...) insinuando caminhos e propondo aberturas para a sua superação”, explica Torres (1977, p. 39).

Estranhos à angulação burguesa da prosa oitocentista⁴⁴, regrada no positivismo de Auguste Comte (1898-1857), os autores lusitanos da primeira metade do século XX armam a

⁴² Discurso de Albert Camus (1913-1960), no final dos anos 50, na entrega do Prêmio Nobel de Literatura: “(...) nascidos no início da Primeira Guerra Mundial [e] completaram 20 anos na época tanto da ascensão de Hitler ao poder, quanto do primeiro tribunal revolucionário. Então, para concluir a sua educação, foram confrontados, por sua vez, pela Guerra Civil Espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, o campo de concentração universal, uma Europa de torturas e prisões. Hoje eles criam seus filhos e realizam seu trabalho em um mundo ameaçado pela destruição nuclear, ninguém, certamente, pode esperar que eles sejam otimistas”. Cf. GIDDENS, 2001, p. 307.

⁴³ A exploração dos camponeses, nos arrozais do Ribatejo, universaliza o abismo social entre os muitos que trabalham para o usufruto lucrativo de poucos. Seguiram-se a publicação, *Marés* (1941), *Avieiros* (1942) e *Fanga* (1943), de Alves Redol, *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes, *Fogo na Noite Escura* (1943), e *Casa da Malta* (1945), de Fernando Namora, *Casa na Duna* (1943), *Alcatéa* (1944) e *Pequenos Burgueses* (1948), de Carlos de Oliveira, *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca e *Mineiros* (1944), de Manuel do Nascimento.

⁴⁴ “O Neo-Realismo estará, ao invés do Realismo de 1870 – que tomava o real-objetivo parceladamente –, instrumentado por uma visão sistêmica e dialética, suficientemente apto para dilucidar as relações dos fatos reais

literatura, apurando-a pelo argumento sistêmico da matriz marxista. A obra romanesca exerce com isso a trajetória elucidativa do indivíduo, das falhas sociais e políticas responsáveis por seu isolamento. Persegue-se restituir ao sujeito a faculdade de ação na sociedade. Pela tarefa instrutora a que o escritor estaria a serviço, a ficção neorrealista fixa seus sentidos e conteúdos para dar forma estética às contradições econômicas acusadas pela miséria humana.

Para alguns dos escritores e ideólogos da literatura neorrealista, casos de Mário Dionísio, Jorge Domingues, Joaquim Namorado e Raul Serqueira, a literatura é parte importante do conjunto orgânico das interações afetivo-coletivas por equilibrar, na tinturação de *status* cultural, o conteúdo programático da experiência visível. Segundo Salema (1935, p. 04), o fazer literário das obras neorrealistas seriam assim, a vivência cultural do “socialmente concreto”. Por isso, naturalmente os escritos do grupo português fiam-se na filosofia marxista, conforme encaminha Georg Lukács, na *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*;

Basta-nos por ora, salientar que Marx e Engels jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana (direito, ciência, arte, etc); jamais ignoraram, por exemplo, o fato de que o pensamento filosófico, singularmente considerado, se liga a um outro pensamento filosófico que o precedeu e do qual ele é um desenvolvimento, uma correção, uma refutação, etc. Marx e Engels negam apenas que seja possível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente, ou precipuamente, nas suas conexões imanentes. [...] Portanto, a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem faz seu o mundo pela sua própria consciência. (LUKÁCS, 1965, p. 13).

Encorpando o materialismo histórico marxista da arte comprometida com os problemas sociais, o acervo literário do Realismo de 39 demonstra o espírito axiológico da ficção sensível ao tratamento dialético de denúncia às várias formas de alienação do ser humano. O Neo-Realismo opõe-se ao “descomprometimento” da geração dos *presencistas*.

A estética neorrealista otimiza a interferência do artista na natureza ‘crua’ do trabalho. Resumindo a ficção no jogo de classes cada vez mais afastadas pela ganância lucrativa das

como um todo condicionante, sobretudo do ângulo das de natureza econômica e aquelas derivadas da luta de classes.” (PONTES, 2005, p. 49).

elites, pela desleal competitividade ou pela hipocrisia política, os escritores buscaram despertar a sociedade do estado passivo, principal responsável pela escravização do grupo explorado.

O *Humanismo marxista*, restaurando hipóteses ventiladas por Ludwig Feuerbach (1804-1872) e mais intensas na filosofia Friedrich Hegel, adiciona o desafio de impugnar a transcendentalidade religiosa do humanismo comtiano pela racionalização do trabalho. Esta mesma aptidão que coloca o homem no centro do poder, ilumina a verdadeira saída ao *modus vivendis*. Nogare (1977, p. 96), sobre o efeito ‘anti-alienador’ e livre do ideário marxista, amplia,

A libertação da alienação expressa o pólo positivo do humanismo de Marx e se constitui na meta última de todas as suas aspirações. Dizemos libertação e não liberdade, para não confundir este ideal com a escolha livre, de natureza psíquica (liberdade psicológica), nem tampouco com a recusa de todos os freios morais (liberdade moral). A escolha livre sempre foi a propriedade do homem: a libertação da alienação, isto é, a liberdade real, ainda está por vir. Podemos entender a libertação da alienação como a total realização do homem e de sua liberdade, o homem constituindo-se como senhor e fim de tudo, não apenas livre de qualquer espécie de escravidão, mas livre para qualquer forma de realização, reclamada pela sua natureza e vocação. É esta libertação que é a meta do socialismo marxista.

Julgando como determinante a exposição quase que cronística dos abismos do campo - (trabalhadores rurais) e da cidade - (operários), o romance neorrealista cobra atitude e participação ao leitor. Dispondo-lhes dos meios que organizariam as disparidades da experiência, direciona-se a ficção para a operacionalização lingüística do dado social, simbólico e culturalmente superado. O epíteto “neo” goza do razoável prestígio de, no novo cenário de soluções literárias, declarar justificadas as diretrizes de um “Novo Humanismo”. Jean-Paul Sartre (1905-1980) firma o humanismo⁴⁵ como a consciente liberdade de escolhas que o homem tem durante sua existência.

O sentido de uma liberdade radical, que não se assenta em nenhuma natureza nem em nenhuma essência, parece ser o ponto fundamental do humanismo sartriano. Por isso, para ele, não há determinismo, “o homem é livre, o homem é liberdade”. O homem não apenas é livre como está condenado a ser livre “porquanto uma vez lançado no mundo, é responsável por tudo quanto fizer. E

⁴⁵ “Humanismo, porque lembramos ao homem que não há outro legislador senão ele mesmo, e que é no desamparo que ele decidirá por si mesmo; e porque mostramos que não é voltando-se para si mesmo, mas sempre buscando fora de si um fim que consiste nessa liberação, nesta realização particular, que o homem se realizará precisamente como humano”. (SARTRE, 2012, p. 44).

o primeiro esforço do existencialismo consiste em atribuir ao homem “a total responsabilidade de sua existência”. (PINHO, 2006, p. 54).

O Novo Humanismo, ateu e racional, recompõe o painel conteudístico do Neorrealismo por funções literárias que expressam na técnica romanesca o compromisso de, a um só golpe, liquidar a fatura com a abstenção do psicologismo freudiano surrealista anterior e, sendo resistente às crises política, social e econômica, vigentes *a priori*, fora do espaço artístico. Desta estruturação compositiva diversa de realismo(s), marcam-se as bases que formulam novas origens ao modo prosaico contemporâneo de figuração ética⁴⁶.

A digressão realista, em uma espécie de prefácio ao realismo da prosa josueniana, resulta na construção de que importantes configurações históricas de alegorização social e de documentação ético-filosófica viveram antes em contextos específicos. Adiantando-se até a cartografia da prosa moderna, a passada de *Homens e caranguejos* compartilha de acenos neo-realistas, entretanto, desterritorializando as questões econômicas e sociais do tempo e do espaço na solúvel dimensão cultural. A organicidade da memória, em abuso à representação de retratos sociais da realidade, distribui na obra josueniana os elementos narrativos, tomando como referência a teoria dos círculos culturais de Leo Frobenius (1873-1938):

Verei a história da civilização através da filosofia da história e da sociologia, sem desprezar também as contribuições da antropogeografia. O homem é o centro dos meus estudos, não o homem físico, mas o homem moral, dotado de forças espirituais, criador de culturas e civilizações. (BEZERRA, 1936, p. 257).

No painel da prosa josueniana o autor assume no escopo de sua bibliografia o sistema biossocial⁴⁷ de narrativa: o humano em suas diversas formas de expressar as fomes simbólicas

⁴⁶ “Não obstante, seu pensamento, como demonstra Taranto (1982), seria marcado de maneira mais ampla pelo chamado catolicismo social, que postula a necessidade de subordinar a economia às necessidades humanas. Tal enfoque corresponde à perspectiva da transformação integral do ser humano que, em última análise, significa a transposição da era do homem econômico para a era do homem social. A afinidade com esta corrente, expressa na *Encíclica Quadragésimo Anno de Pio XI* e orientada por uma forte tendência humanista, teria como consequência, segundo Taranto, uma visão pouco pragmática dessa questão. A solução do problema nasce da observação empírica (...) mas o remédio que propõe prende-se excessivamente a uma perspectiva idealística-filosófica senão evanescente, pouco adaptada ao contexto social.” (MAGALHÃES, 1992, p. 17).

⁴⁷ A cosmovisão josueniana de dar à fome um estatuto que escapa ao naturalismo biológico e à imposição exclusiva de fatores econômicos, para MAGALHÃES (1992, p. 16), “Em primeiro lugar, sobressai a influência da interpretação de Vidal de La Blache, geógrafo francês de grande difusão nos anos 20, na construção da fome como objeto de investigação. Este teórico afasta-se da visão determinista, que atribui ao meio natural o poder de impor os limites e as potencialidades da vida humana. Como ressalta Taranto (1982:27), para o geógrafo, haveria uma interação mútua entre os dados físicos e o homem: “Vidal de La Blache considerava o mundo animal e vegetal o resultado da ação e da reação do homem e o ambiente físico: o clima e o solo”. A aproximação com a

e concretas que possui. Os papéis que tecem criativamente a trama correm no itinerante transhistórico da aventura narrada⁴⁸. A natureza desta ficção impede que a situemos apenas ideologicamente. Intriga-se por vê-la como “o retrato que desapareceu”, na deixa de Rosenfeld (1996, p. 77), atribuindo ao feitio contemporâneo de cataclismo, o achado da linguagem pulsante nos resíduos famélicos.

3.2 – *Por uma fome desreal: “o retrato que desapareceu” no ir e vir ambíguo da prosa moderna*

O percurso analítico até agora efetuado, indica como a cultura de desacomodação da realidade e de desrealização da palavra entrecorta as igualmente variantes linhas de compreensão do fazer artístico. Em 1884, quando o escritor inglês Henry James (1843-1916) escreve *A Arte da Ficção*, a crítica pendia para a defesa de juízos arbitrários: a dos que acreditavam em uma arte de função utilitária para sociedade e, a dos que romanticamente defendiam a autorreferencialidade artística (*close reading*) em relação à equivocada exterioridade do real. Henry James planeja em ensaio, uma alternativa inibidora desta dicotomia ficção-realidade; pois, para ele, a arte basicamente tem implicações morais, entretanto, mantém-se livre enquanto execução incerta e poética da realidade.

No corredor de deslocamentos entre a total apreensão objetiva e a parcial depreensão sensorial, Wolfgang Iser, no *Fictício e o imaginário*, oferta à crítica o meio-tom da terceira via levantada por James. Para Iser (2013, p. 33), tem-se que, “no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, desse modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real”.

Atraído pela possibilidade de transgressão do romance, tal prepara Henry James, no prefácio de *The Portrait of a Lady* (1881), a ficção contemporânea é solidária à perspectiva de

geografia lablachiana ilumina a concepção da fome como expressão da relação entre o biológico e o social. Assim, na tentativa de explicitar as conexões entre a dimensão fisiológica da nutrição humana e as características da organização social, Josué de Castro relaciona a fome ao processo de desenvolvimento do País”.

⁴⁸ Esclarecendo a sensibilidade fracionada do artista para com as ‘verdades’ do mundo, Josué de Castro legenda no ensaio *O nordeste e o romance brasileiro* (1959), o corte compositivo de seu romance. Em texto-crítico, o autor revela a possibilidade de observar *Homens e caranguejos* tangente aos ‘realismos’ citados, e, exilado na estrutura de perspectivas plurais aplicada à ficção contemporânea; “Não vejo necessidade para o poeta, de andar metrificando sua ideologia, nem para o romancista, de jogar nas suas estórias os argumentos filosóficos de suas atitudes políticas. Sou contra os romances de tese. O artista verdadeiro não é obrigado a ser conscientemente um libelista, porta-voz dos sentimentos recalçados de angústia e de revolta dos oprimidos de uma determinada situação histórico-social. Exigir isto dele seria acabar com a arte como expressão de espontaneidade. Seria tirar exatamente o caráter de originalidade que o individual revela em suas criações.” (CASTRO, 1959, pp. 59-60).

‘janelas’ ficcionais *ad infinitum*, em ambíguas construções de realidades neste ir e vir. As experimentações estéticas testadas no *Nouveau Roman*⁴⁹, problematizando o homem em incalculáveis maneiras de expressá-lo, contemplam em inúmeras conceituações liminares às nunca definidas bases do gênero romanesco.

Em suma, a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. Com essas aberturas, de tamanhos e formatos variáveis, debruçam-se todas juntas sobre a cena humana, seria de esperar que nos fornecessem uma maior semelhança informativa do que a encontrada. Quando muito, não passam de janelas, meros buracos numa parede inerte, desconexas, a sombriamente. Não são como portas dobradiças abrindo-se diretamente para a vida. Mas têm a característica própria: em cada uma encontramos uma figura com um par de olhos, ou, pelo menos, com binóculo, os quais frequentemente representam um instrumento único para a observação, assegurando ao sujeito que faz uso deles uma impressão diferente dos outros. (JAMES, 2011, p. 161).

Ao processo de construção da modernidade brasileira, o próprio Josué de Castro, no ensaio *O nordeste e o romance brasileiro*, afirma exceções quanto aos autores que se arriscaram fora do cânone da importação tardia. Seriam para ele, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, os “criadores de nossa arte verdadeira [...] de um sentimento social vinculado ao nosso meio” (1959, p. 64). De Machado de Assis⁵⁰, seu amplo expediente literário sobre o Brasil, poria a obra machadiana como à primeira experiência individual moderna do romance nacional.

Se a crítica do velho mundo discutia desde parte do século XIX, nos textos de Fiódor Dostoiévski, Henry James⁵¹, Oscar Wilde, Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust, etc, a

⁴⁹ “Estes textos não constituem em absoluto uma teoria do romance, tentam apenas isolar algumas linhas de evolução que me parecem fundamentais na literatura contemporânea. Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo Novo Romance, não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem.” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 08).

⁵⁰ . É com o “bruxo do Cosme velho” que o romance brasileiro adquire sua cor local, sua autêntica profundidade universal. A obra machadiana acolhe uma nova visão de sociedade para além do século XIX, a partir da visão refletiva do homem ensimesmado em seus conflitos atemporalmente infinitos. “Machado é quem abre definitivamente caminhos à ficção brasileira”. Cf. SCHÜLER, 1989, p. 66.

⁵¹ “What kind of experience is intended, and where does it begin and end? Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the

estruturação de um ‘Novo Romance’, a prosa ficcional do Brasil se vê habilitada a formular o conjunto literário de suas próprias vicissitudes de inovação romanesca nos anos sucessivos à Proclamação da República (1889), no contexto dos escritores de 1922.

No período da elevação do País-Estado, as ideologias de renovação e de mudança prometidas pelas vanguardas européias soavam no discurso dos artistas brasileiros. Como obra agregadora da proposta modernista, a narrativa cômica de *Macunaíma*, escrita por Mário de Andrade, em 1928, reúne na figura do índio, alguns dos elementos de miscigenação do povo brasileiro que o romance modernista pretendia contorná-los. Na escolha deste herói, que remonta em sua origem o ponto particular da cultura brasileira (antagônica ao indianismo europeizado do Peri, de José de Alencar), o índio aqui, expõe a miscelânea que tornaria o “novo” romance nacional distinto dos demais.

Posposto à fase ‘revolucionária’, o romance de 30⁵², com Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Jorge Amado e Érico Veríssimo, povoa sob essa atmosfera de inovação, o clímax literário ‘encarregado’ de resolver a tensão homem-mundo. Os conflitos cultura-subdesenvolvimento, vivência e memória, regional e mundo, indicam no romance o suporte que procurava lidar com o homem simples e tangível do local, nas deformações sociais e no agir contra as distorções naturais do meio humanizado.

Nos dilemas constituintes desta 2ª fase modernista, Ângela Caldas Sanábio Faria, disserta em “Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar. A literatura topofílica e telúrica” (2008), aproximações entre o “romance de trinta”⁵³ e romance josueniano. Do aparte histórico de acompanhamento do realismo dentro do gênero romance, tolera-se dispor *Homens e caranguejos* em lugar fronteiro, entre a ficção dos anos de 1960 e a ficção contemporânea, identificando-o próximo das características pelas quais se imputa à ficção mais recente o crédito de guardião da modernidade literária.

A impressão significativa do espaço na ficção de *Homens e caranguejos* provoca Ângela Caldas Sanábio Faria a ventilar, considerando os pressupostos da prosa regional

mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations.” (JAMES, 1986, p. 172).

⁵² “Os escritores [de 30] aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima criou de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiam a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil.” (CANDIDO, 1992, p. 48).

⁵³ Do romance de trinta, diz-se que tal período remeteu à “época do romance social, de cunho neo-naturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico”. (BUENO, 2006, p.19).

modernista, uma trincheira inicial. Em tópico que chama de *Um breve histórico da construção do “ser nordestino”*, a autora analisa como primeiro e possível elemento unificador da “paisagem nordestina moderna” aplicada ao enredo da obra josueniana, a exploração temática da seca.

Em *Homens e caranguejos*, o tema da seca foi amplamente explorado pelo escritor para justificar a migração das personagens para o mangue. A seca é, então, a grande causadora de toda pobreza, miséria e submissão a que esses retirantes são submetidos. A seca faz com que as personagens se desloquem em busca de comida. Isso faz deles verdadeiros sobreviventes de um sistema repleto de desigualdades e humilhações, que acometem o homem simples do campo. Os textos literários do Nordeste de “trinta” passam a focar as tragédias como forma de denúncia das injustiças sociais e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço (ALBUQUERQUE JR, 1999). (FARIA, 2008, p. 85).

A tônica regional acionada ao dito romance de revolta popular - “denunciador da seca”, facilita, na crítica de Ângela Faria, a abordagem de regionalista confiada no argumento utópico da “ficção proletária” da década de 1930. A referida estudiosa enfraquece sua própria hipótese quando aventa a possibilidade de que, em *Homens e caranguejos* as “referências políticas podem aparecer recheadas de ironia e indignação.” (2008, p. 86).

A saída modalizadora empregada enxerga o modo como o romancista trabalha a matéria biográfica e histórica sem se deixar esmagar pelo sectarismo, que tornaria a qualidade do romance de 1930, vítima da quantificação panfletária. A fome, assunto que media a saga de Zé Luis e de outros retirantes da seca, é, por amplitude formal, o elo estrutural que liga o trânsito das personagens ao fluxo do enredo, do espaço e do tempo nômades, ditados pela memória. Em sendo assim, “a fome não agiria apenas sobre os corpos das vítimas da seca, mas também agiria sobre seu espírito, sobre sua estrutura mental, sobre sua conduta moral.”, alenta Ana Maria de Castro (2003, p. 83).

Não subtraindo da ficção pernambucana a possibilidade de compreender o Brasil pela imagem e sentido instantâneos da cultura⁵⁴, atenua-se, contudo, a dialética materialista de Marx e Engels, enfática da intervenção neo-realista. O objeto textual em apreço, chega-se,

⁵⁴ “A cultura abrange em seu organismo todas as manifestações sensíveis e espirituais do humano: a beleza artística, a verdade científica, o conceito filosófico, a estrutura política, a fé religiosa; tudo isto se exprimindo numa interpenetração orgânica, dentro do princípio biológico da solidariedade das partes para a manutenção do todo.” (CASTRO, 1959, p. 62).

talvez mais próximo da reacionária liberdade da escrita memorialista e biográfica confinada, com méritos, na moderna e sofisticada prosa memorialística/biográfica de Graciliano Ramos.

O autor de *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Memórias do cárcere*, etc, por mais que ativista do Partido Comunista Brasileiro, nunca permitiu que suas convicções políticas ou memórias biográficas descambassem sem filtros para o camaleônico “exílio” da linguagem literária. O professor Eduardo de Assis Duarte, em prefácio ao livro “Líquido e incerto – memória e exílio em Graciliano Ramos” (2003), assinado por Cláudio Leitão, depara-se com o tramite da estilística graciliânica. Une-se na escrita, indisfarçável contundência de imagens do real e densa implicação narrativa transformadora.

Da mesma forma como suas cartas ou o conhecido relatório enquanto prefeito de Palmeira dos Índios, o memorialismo graciliânico apresenta a mesma força de expressão e a mesma empatia de seu texto ficcional. O ato de narrar a história subjetiva, compondo o relato do que restou do acontecimento (e não do acontecimento em si), reveste-se do mesmo apuro estilístico encontrado em *Angústia*, *Vidas secas* ou *São Bernardo*. Além disso, é o próprio relato que se deixa transpassar pela dinâmica transformadora que inclui o esquecimento e a invenção, aliás como sói acontecer desde que o ser humano aprendeu a contar histórias e a representar o passado, próprio ou alheio. A partir de Freud, firma-se no Ocidente o estatuto do discurso memorialístico, no qual o vivido e o lembrado turvam-se, mesclam-se em nuvens de formato tênue, com vazios e desvãos carentes de preenchimento. (DUARTE, 2003, p. 12).

A vigilância para as querelas da sociedade na obra graciliânica e josueniana, compreende a tendência memorialística e orgânica do literário. Não sendo esquisita ao todo da vida social, a atividade literária destes escritores é parte coesa da realização cultural humana. Receptivo à teoria de Frobenius⁵⁵, Josué de Castro distingue em alguns dos “romancistas de 30”, dentre eles, o inrotulável Graciliano Ramos, o “talento criador” que acirra na ficção uma diretriz cultural impulsiva à realidade, portanto hostil à redutora estagnação de utopia política e ao estigma de “proletária”.

⁵⁵ “Este ponto de vista, a que indutivamente a meditação nos conduz, está absolutamente de acordo com as concepções atuais acerca da evolução histórico-cultural. É esta uma ideia que já dormia intacta, completa, dentro do conceito da teoria da organicidade da cultura, de Frobenius. Dentro da concepção de que a evolução cultural se processa como num organismo, com suas fases de crescimento, de maturidade e de velhice. Cada cultura sendo levada num sentido irremovível por esta força diretriz que a domina por cima dos acidentes humanos e das vontades impotentes, traçando o seu ciclo de ascendência, de estagnação e de decadência final. Dentro do conceito fundamental de que o característico de um determinado momento histórico é a intensidade impulsiva de sua diretriz cultural.” (CASTRO, 1959, p. 61).

Saiu do Nordeste resignado, a primeira fornada de verdadeiros romancistas brasileiros. Romancistas chamados de proletários, porque se meteram por lugares escusos onde só os pobres penetram e de lá vieram com um cheiro travoso de vida. Cheiro irritante e desagradável para os meios limpos e corretos. Romancistas que substituíram as mulheres fatais, os heróis bem acabados e o amor impossível, pela vida simples, mas engravatada a fundo, espremida, desmascarada, sem constrangimentos hipócritas. Gente sem-cerimônia e principalmente sem belas mentiras convencionais. Gente que cumpre o compromisso de sinceridade a que me referi e cria naturalmente arte verdadeira. (CASTRO, 1959, p. 65).

Do mesmo ensaio *O nordeste e o romance brasileiro*, o escritor recifense ressalta que “a atitude de aparente comodismo que há anos se arrastou no Nordeste durante muito tempo, foi apenas a fermentação criadora e condensadora.” (1959, p. 66). Despontaria dos romances de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Jorge de Lima, Graciliano Ramos e outros mais, o seu ponto de partida e o seu ir além ao retrato regional. Estas narrativas, re-escrituras da vida sertaneja, distas tanto do regional⁵⁶ pitoresco quanto do mundo alegórico burguês, representaram durante muito tempo o espelho da literatura engajada, politicamente denunciante das calamidades sociais do país.

Se em *São Bernardo*⁵⁷, título consagrado de Graciliano Ramos, a mentalidade exploradora, ao fim fracassada da personagem Paulo Honório, faz alusão ao declínio da propriedade rural. Em *Homens e caranguejos*, o fluxo das personagens, nas artérias da memória e do *apartheid* urbano do mangue, revela na fabulação de estórias ouvidas pelo herói João Paulo, o colapso que não apenas remete ao movimento espacial de ação do campo (sertão) para a cidade. Surge a hipótese limítrofe do próprio gênero romance *in continuum*, do sujeito personagem que, dentro da narrativa, assiste à passagem do engajamento regionalista para o experimentalismo poético da prosa moderna.

À luz do que João Alexandre Barbosa (1990, p. 120) denominou de “modernidade literária”, instaura-se a tensão textual contemporânea, que “leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos ‘realistas’”. A fome do romance josueniano, como cicatriz da segregação entre os homens e os caranguejos, o mangue e a cidade, o sertão do latifúndio agrário e a capital do subdesenvolvimento,

⁵⁶ “impõe a literatura *engagée* com toda a sua carga de intencionalidade combativa, voltada para a revolução ou para a reforma”, em prol da denúncia, que corresponde à demanda de um segmento marginalizado da sociedade, isto é, “a serviço de determinada ‘causa’, grupo, classes, doutrina ou partido.” (CASTELLO, 2004, p. 360).

⁵⁷ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

recordação e o presente, prolonga na obra o “efeito de real”, para citar expressão de Roland Barthes.

As aspas sociais, econômicas e políticas fermentam, na lucidez do artista Josué de Castro, o rearranjo da matéria biográfica e bibliográfica do pensador da fome, ali romancista. Sem a intenção mimética do realismo histórico e, por outro lado, superando as matizes neo-realista e regionalista, a estrutura coerente de *Homens e caranguejos* forja, pela composição da narrativa, seu espaço de independência criativa em relação ao padrão romanesco das escrituras habituais de 1960/1970. Através da reelaboração de teor biográfico e da forma cultural/popular com que apresenta a linguagem oral das personagens, a fome se afirma como suporte, não como tema, tal se dá, no mesmo ano de 1967, na trama utópica do sonhador Nando, no *Quarup*⁵⁸, escrito por Antônio Callado, e na alegórica apreensão política de *O prisioneiro*⁵⁹, de Érico Veríssimo.

No livro *Descoberta da fome* (1974), de Alain Tobelem, acha-se abertura para o debate da ‘autobiografia’ no romance pernambucano. De forma impressionista, o crítico francês liga o romance à vida de Josué de Castro. São esses, os primeiros registros da leitura que experimenta, ainda que com arbitrariedade, o teor biográfico de *Homens e caranguejos*. Fazendo certa confusão terminológica, pois confunde o romance ao conto que servira de base (O ciclo do caranguejo) a Josué de Castro, Tobelem registra o vínculo autobiográfico em dois sentidos: no primeiro,

Romance autobiográfico mas não no sentido clássico do termo, pois o autor fala-nos apenas do universo que lhe foi dado conhecer quando em criança escutava as narrações de seu pai sobre os sofrimentos que tinha conhecido a sua própria família durante a seca de 1877, de sinistra memória. Os cantos dos violeiros, a própria natureza circundante, o Capibaribe, ensinaram-lhe confusamente a fome dos homens que o rodeavam, a obsessão do alimento que constituía o pano de fundo e o pormenor das suas preocupações quotidianas, dia após dia, mês após mês, todo o ano e durante toda a vida. [...] Nascido juntamente com os caranguejos – esteve para morrer afogado num viveiro de peixes, caranguejos e siris colado à casa de seus pais – Josué de Castro sentiu o ambiente da sua infância como um estímulo a partir do qual conhece a revolta, revolta sadia que procura a explicação, porque é amor antes de qualquer outra coisa. (TOBELEM, 1974, pp. 31-34).

Deve-se compreender neste aspecto primeiro, o biográfico como elemento que, no interior da composição narrativa, serve ao propósito de tornar plural e verossímil o objeto

⁵⁸ CALLADO, Antônio. *Quarup*. 12.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁵⁹ VERISSÍMO, Érico. *O prisioneiro*. 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1967.

narrado. Há nas estórias reminiscências do ficcionista, na posição de narrador, uma fisionomia que capta as imagens recordadas, todavia, as ultrapassa pela capacidade criativa e especulativa da linguagem. Embora a ambientação ilustrada no excerto seja compatível ao Recife que Josué de Castro conheceu desde pequeno, a memória faz do enredo da trama um caminho de labirinto, cujo esquecimento e recordação corrobora no sentido de estabelecer nova ordem a matéria do vivido. No segundo plano, o do biografismo sociológico, pelo viés da concreta vivência biográfica transpassada à obra resulta na hipótese de *Homens e caranguejos* ser lido como autobiográfico, uma vez que,

Romance autobiográfico porque Josué de Castro viveu a fome antes de narrar, antes de a explicar ou de denunciar. [...] O ambiente de sua infância é fundamental. Nasceu de um emigrante do Sertão que, como tantos outros, fugia à seca de 1877, e da filha de um proprietário dum engenho de açúcar, das terras verdes da cana-de-açúcar inseridas na região das florestas, junto ao “mar de cinza” do Sertão. Cresceu no mar de lama das lagoas pernambucanas que escondia ao indígena a água do mar, obra ciclópica que os homens de hoje não sabem explicar, tal a sua longínqua origem. (TOBELEM, 1974, pp. 32-3).

Justifica-se desde então a existência de um diálogo mútuo entre a realidade e a arte, encarregando à ficção da força do “estímulo” do real, da expansão da experiência concreta. A autobiografia observada por Tobelem produz sendas de exponencialidade, que indagam o caminho narrativo e histórico da fome assimilada pelo autor. Escolhendo o prisma de quem conhece a fome sob o ângulo infantil, o autor empresta no prefácio ao texto do romance, elementos pessoais importantes à composição de João Paulo, protagonista de *Homens e caranguejos* e, às demais personagens.

O prefácio de *Homens e caranguejos*, paratexto em que o escritor diz como descobre a fome, empenha uma “relação primária (do autor) com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida, da sua tensão ético-cognitiva”, infere Bakhtin (2011, p. 180). O amparo do prefácio sugere ao leitor uma matriz referencial que serve de “aperitivo”, em meio a um romance cuja fome se insinua como a força modeladora do enredo, das personagens, e do trânsito de tempos e espaços diversos.

Sentindo que a história que vou contar é uma história magra, seca, com pouca carne de romance, resolvi servi-la com uma introdução explicativa que engordasse um pouco o livro e pudesse, talvez, enganar a fome do leitor - a sua insaciável fome de romance. Foi no fundo uma espécie de sublimação deste complexo de um povo inteiro de famintos, sempre preocupado em

esconder ou, pelo menos, em disfarçar a sua fome eterna, que acabei fazendo uma copiosa introdução a este magro romance que tem, como personagem central, o drama da fome. Assim, por força das circunstâncias, encontrará o leitor, neste livro, muita explicação e pouco romance. Pouco, mas o suficiente para dar ao livro o gosto e o cheiro fortes do drama da fome que é, no fundo, a carne desta obra. (CASTRO, 1967, p. 11).

Dando ao enredo, memórias fatídicas de fome e migrações visíveis no Brasil de seus antepassados, nomes idênticos aos lugares encenados, às personagens (em especial, à família do herói), nomeando pai e mãe com os mesmos nomes de seus pais, Josué de Castro abusa das estratégias que tornam a narrativa o impulso, a *fortiori*, relacional e traumático da fome na realidade. Durante prefácio, o próprio autor torna relativa à apreensão de certos aspectos vislumbrados, na hipótese de ser *Homens e caranguejos* uma autobiografia;

- Mas será mesmo este um romance? Ou não será mais um livro de memórias? Talvez, sob certos aspectos, uma autobiografia?
- Não sei. Tudo o que sei é que, neste livro, se conta a história de uma vida diante do espetáculo multiforme da vida. A história da vida de um menino pobre abrindo os olhos para o espetáculo do mundo, numa paisagem que é, toda ela, um braço de mar – um longo braço de um mar de misérias. (CASTRO, 1967, p. 12).

Ao longo das três publicações brasileiras que vão de 1967 a 2007, o sugestivo *Prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro*, distende, ao retomar num tempo que já considerava anacrônico o hábito pela escrita prefacial, a concepção de paratexto, ampliada por Gerard Genette, em *Palimpsestes* (1982) como texto que procura atrair e dar pistas ao leitor sobre a obra. Apresentando a fome por meio da sua biografia infantil, o autor aguça no público-leitor, a vontade de tatear, rente ao seu olhar aparentemente ingênuo de criança e, de ficcionista de “primeira viagem”, o macrocosmo biográfico que lhe estimula a criação de um microcosmo lúdico e faminto.

Rememorando as mediações da seca de 1877 e da escravidão de fome nos latifúndios monocultores de cana-de-açúcar, o suporte prefacial arrola na ficção a diversidade a ser figurada como trauma, um tabu de fome, caso de Zé Luiz, Maria, Seu Maneca, etc. A respeito do momento em que conhece a seca, mote para o drama romanescos migracional de Zé Luiz e Maria, e da exploração nos engenhos açucareiros, o autor prenuncia;

Era um curso inteiro que eu fazia sobre a fome, quando ouvia, com um interesse sempre crescente, as intermináveis histórias contadas por meu pai

sobre as agruras sofridas pela nossa família, na seca de 1877. Da presença da fome na zona de açúcar tomei conhecimento mais detalhado, através do relato monótono de dois velhos negros que tinham sido escravos na juventude e que desfilavam suas lembranças da época, enquanto serravam grama para os cavalos de meu pai. (CASTRO, 1967, p. 20).

O teor biográfico e traumático da fome no romance josueniano sinaliza na obra para o conceito de temporalidade e de espacialidade desgastadas pelo refinamento estrutural/narrativo da memória. Ocorre assim, aquilo que, para Gagnebin (2011, p. 144) se processa como “uma figuração histórica e linguística (*sprachlich*) que é condição de sua exposição (*Darstellung*) e de sua nomeação; ela somente pode ser apreendida nesses elementos temporais e transitórios.”

O trânsito público/privado, natural do espaço biográfico, constitui-se na “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa [que] permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática.” (Arfuch, 2010, pp. 58-9). Do escopo crítico de Hannah Arendt, Jürgen Habermas e Norbert Elias⁶⁰. Leonor Arfuch, autora de *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea* (2002) estabelece na tripartição paradigmática da matéria biográfica alguns de seus novos avatares narrativos. Sobre as vantagens desta indexação ao romance, a estudiosa assume a multiplicidade do biográfico contemporâneo, como ente plural, uma vez que por ação dos gêneros articulados, ocorre a compreensão indissociável do eu/nós;

Dessa ótica, e assumindo a tensão entre o que pode ser uma coisa e seu contrário, podemos agora postular, no que diz respeito ao espaço público/privado, a articulação indissociável entre o *eu* e o *nós*, os modos como as diversas narrativas podem abrir, para além do caso singular e da “pequena história”, caminhos de autocriação, imagens e identificações múltiplas, desagregadas dos coletivos tradicionais, e consolidar assim o jogo das diferenças como uma acentuação qualitativa da democracia. Novas narrativas, identificações, identidades (políticas, étnicas, culturais, religiosas, genéricas, sexuais etc.), novos modelos de vida possíveis, cuja manifestação à luz do

⁶⁰ Sobre os respectivos críticos e, despeito das devidas contribuições para a compreensão do espaço biográfico, Arfuch (2010, p. 84) discorre: “*A condição humana* ([1958] 1974), a partir do modelo grego, sobre o surgimento do social como fagocitório, entre outras coisas, da nascente esfera da intimidade, cujo exemplo emblemático é a “rebelião” de Rousseau; e a tese de Jürgen Habermas sobre a constituição da opinião pública burguesa em *História e crítica da opinião pública* ([1962] 1990), que outorga um papel preponderante ao “raciocínio literário”, alimentado em boa medida pelos gêneros canônicos do espaço biográfico. Na medida em que esses enfoques envolvem a distinção entre *indivíduo* e *sociedade*, julguei oportuna a confrontação com o pensamento de Norbert Elias, para quem os dois termos não estão em contraposição, mas em interação dialógica, coextensiva à topografia público/privado, sendo esse último visto como “refúgio” da intimidade”.

público supõe a pugna e o conflito. [...] Esse reconhecimento de uma pluralidade de vozes com que já não seja possível pensar o binômio público/privado no singular: haverá vários espaços públicos e privados, coexistentes, divergentes, talvez antagônicos, o que é também uma maneira de dar conta das diferenças – e das desigualdades – que subsistem na aparente homogeneidade da globalização, mesmo quando a distinção de “classes sociais” tenha se debilitado em seus sentidos tradicionais, em prol da complexidade de uma combinatória cultural (étnica, genérica, religiosa etc.) que se acrescenta a ela, mesmo sem substituí-la. (ARFUCH, 2010, pp. 100-1).

No interdito do prefácio ‘biográfico’, o romance josueniano consente à fragmentação intertextual da biografia no interior intertextual da ficção contemporânea. Preenhe do que, só em 1996, Hal Foster, no livro *O retorno do real*, regularia como “realismo traumático”, o romance de 66/67, junta-se, no sentido da ‘trama como um tabu da fome’, à ‘terceira via’ consolidada, no conceito contemporâneo do inglês, historiador da arte, pela complementaridade de dois modelos representacionais simultâneos, o da referencialidade e o da simulação ficcionais.

Schøllhammer (2012, p. 133) contemporiza a respeito do ‘novo realismo’, interessante ao lugar de *Homens e caranguejos*, garantindo que, Hal Foster sugere “uma mudança do Realismo com uma definição contundente. [De quem] Descreve a transformação do Realismo entendido como efeito de representação ao realismo como um evento de trauma”. Ou seja, o efeito de uma ou de várias determinações catastróficas, a exemplo das guerras, da miséria, da fome, agravam-se na realidade ao ponto de chegarem à ficção por vocativo de um evento traumático.

O apanhado autobiográfico auxilia a potencializar em *Homens e caranguejos* os desdobramentos traumáticos, igualmente naturais à intertextualidade prosaica atual. A fome aporta no romance como a ferida de um tabu que não cicatrizou. De um temor que não foi curado nas tarefas do médico, sociólogo e estudioso Josué de Castro, tampouco foi sanada na produção de *Geografia da fome* e *Geopolítica da fome*, com méritos científicos e premiações ofertadas por diversos órgãos de cooperação internacional, dentre esses, no mais importante, a ONU – Organização das Nações Unidas. Logo, tem-se que a fome sobrevive até encontrar a palavra como comida.

[...] Que aquela lama humana do Recife, que eu conhecera na infância, continua sujando até hoje toda a paisagem do nosso planeta como negros borões de miséria. As negras manchas demográficas da geografia da fome.

- Mas isto, já mostrei noutros ensaios que escrevi sobre a fome. Ensaios de natureza científica, de análise sociológica do problema. O que não tinha contado, até hoje, foi o meu encontro com o drama da fome. Hoje, resolvi contá-lo. Não só o encontro, como o pavor que ele me provocou. Tomei conhecimento com o monstro, nos mangues do Capibaribe, e nunca mais me pude libertar de sua trágica fascinação. É esta fascinação e esta marca que a fome provocou na minha alma de criança, que procuro hoje invocar neste romance – o romance do Ciclo do Caranguejo. (CASTRO, 1967, pp. 24-5).

Josué de Castro compartilha de alguns dos conceitos esboçados por Sigmund Freud (1856-1939), em especial, dos presentes em *Totem e tabu* (1913)⁶¹. No que diz respeito à ideia da ferida traumática freudiana, o romancista vê no aceno da fome o perigo traumático latente. Partindo-se do contexto multidisciplinar e das consultas frequentes do também médico Josué à obra do psicanalista, o revide cultural de Freud torna-se uma possibilidade.

Nota-se que o autor pernambucano da fome carrega para sua abordagem bibliográfica⁶² de expressão literária famélica, a dor ressentida de resposta, talvez estimulada pelo inconsciente criativo. O ficcionista, arriscando-se a crítico de romance, inicia seu afã de literato, investigando o romance moderno no ‘*tê-à-tê*’ ao modelo freudiano;

Na Bahia, influenciaram muito no rumo de meus estudos e indagações a presença na mesma pensão em que morava, de dois colegas com os quais muito me liguei: Arthur Ramos e Theotônio Brandão. Theotônio com mais intimidade, Ramos com uma certa distância e reserva diante de sua maior maturidade intelectual, do seu prestígio de veterano, com três anos de curso na frente. Com Theotônio, discutíamos, com Ramos, ouvíamos. E ouvíamos coisas esmagadoras. Nomes arrevesados de venerandos sábios alemães, teorias frescas trazidas diretamente dos centros europeus por misteriosos caminhos para o sisudo discípulo de Freud na baixa do sapateiro. Ficamos de queixo caído diante da imponência da sua cultura. [...] Fui também ao Freud – um Freud de terceira classe, já comentado em tradução – e lancei um ensaio tremendo, meu primeiro ensaio, intitulado “A Literatura Moderna e a Doutrina de Freud”, que saiu flamejante na Revista de Pernambuco.” (CASTRO apud FERNANDES; GONÇALVES, 2007, p. 28).

⁶¹ FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* (1913). In: *Obras completas*: Edição Standart Brasileira, Rio de Janeiro: Imago, 1996

⁶² Nas publicações de *A Doutrina de Freud e a Litteratura Moderna*, Revista de Pernambuco, Recife, set. 1925; *Arte e Ciencia*. s/ref., Rio de Janeiro, 26 ago. 1927; *Fisiologia dos Tabus*. São Paulo: Melhoramentos/Nestlé, 1938, confia-se a sugestão freudiana feita por Josué de Castro. Para ele, a fome geraria receio e silêncio nos milhões de seres que dela morreria ou com ela lutaria diariamente, caso transversalmente lembrado nas personagens de *Homens e caranguejos*. Ademais, a edição póstuma de *Fome: um Tema Proibido* - últimos escritos de Josué de Castro. Anna Maria de Castro (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, mantém atenção para o autor, que, em lendo Freud, translada culturalmente o inconsciente traumático na tensão social e dramática da fome narrativa.

Na condução da atividade crítica, responsável por cogitar através das operações formais da nova ficção, novos estímulos para o realismo na prosa contemporânea, Karl Erik Schøllhamer e Ana Cristina Coutinho Viegas, apontam, a nível de Brasil, algumas das vertentes realistas do romance recente. Imersos, em especial, nos sintagmas da cintilação autobiografia e dos novos sentidos da oralidade, fatores que muito deslocam a trama josueniana do seu contexto temporal de produção, estes pesquisadores possibilitam emergir elos, com os quais, em 66/67, *Homens e caranguejos* predispõe e afiança sua atualidade.

No texto *Vertentes do realismo na literatura brasileira contemporânea*, a professora Ana Cristina Coutinho Viegas debate aspectos recentes em torno da ficção e do ensejo literário da realidade. Incluindo à discussão, o esforço do romance atual em dar voz às minorias historicamente marginalizadas, a estudiosa reconhece que, em território nacional, “desde os anos de 1970, pelo menos, foram-se criando subconjuntos literários diferentes na temática, mas semelhantes quanto à retomada de uma “concepção hipermimética da escrita”, que vem tomando fôlego na cultura contemporânea.” (2007, p. 170).

Dos anos de 1960/1970, a supressão dos direitos cívicos do homem e a inibição autoral imputada aos escritores, inspiram Josué de Castro, forçado ao exílio em Paris, a redigir no romance o encontro poético que teve com a fome, nos anos de sua juventude. *Homens e caranguejos* engaja-se, por isso, não à superfície de combate às mazelas sociais silenciadas pela ditadura militar, mas poeticamente no refazer dos elementos da linguagem, prospectos da liberdade imaginativa do jovem protagonista.

A exemplo de como similarmente ocorre em pelo menos três esteios do romance moderno brasileiro, casos de Graciliano Ramos, na fala não dita de Fabiano – *Vidas Secas* (1938), Guimarães Rosa, nos questionamentos universais de Riobaldo – *Grande Sertão veredas* (1967) e Clarice Lispector, na ilimitável internalização de Macabéa – *A hora da estrela* (1977)⁶³, Josué de Castro coloca-se como porta voz do outro, como se fora um dos bilhões de famintos, espremidos pela incompreensão da miséria. O marginalizado do mangue, cujo espaço, por si só, resgata da realidade a mundividência de exclusão social e econômica, ganha direito de fala, sob afinação do discurso do romancista/intelectual, quem retransmite a fabulação, as inquietações da carência alimentar e humana.

⁶³ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1977. ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

No discurso faminto e sonhador do herói, a realidade que choca pela miséria exposta, constitui-se, sobretudo, em ‘chaga’ enviesada ao tônus aparente da diligência. João Paulo, sujeito/personagem que sustenta o argumento narrativo – a fome no sentido integral e arquetípico da carência humana, sob efeito da juventude, desabilita a forma fixa e concreta da “luta armada”.

As fomes encarnadas pelo “menino” ultrapassam a utopia do futuro harmonioso pelo presente imperativo do possível. Atribui-se graça ao simples cotidiano, do qual se extraem dores, lições de vida, brincadeiras, canções e festas. O relato do narrador acerca do estado contemplativo de João Paulo, diante dos pescadores, ao que parece, apruma de vigor lúdico e existencial, a carga semântica da trama, ávida por “transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem”, Barbosa (1990, p. 121).

Para João Paulo, estes homens, cavaleiros da miséria, com suas armaduras carapaças, são os heróis de um mundo à parte, são membros de uma mesma família, de uma mesma nação, de uma mesma classe: a dos heróis do mangue. E João Paulo se sente como se fosse um filho dessa família. Sente-se inconscientemente identificado com estes seres, fraternalmente ligado aos homens e aos caranguejos, conquistadores do mangue. [...] Aproximando-se cada vez mais da beira do charco, onde o solo ferve de caranguejos, os pescadores deitam-se no chão e, enterrando os braços de lama a dentro, começam a pegar caranguejos. João Paulo, diante deste espetáculo que lhe entusiasma, esquece por um momento as suas obrigações e fica acompanhando atento os movimentos precisos e o diálogo incisivo dos pescadores. Arrastando-se no chão com a barriga e as coxas coladas na lama, o mais velho dos pescadores, dirigindo-se ao mais jovem, ainda um tanto inexperiente, lhe diz:

- “Esfrega mais lama no corpo, José, se não os mosquitos te comem vivo.” José lhe responde:

- “Já esfreguei bastante, mas os mosquitos hoje estão danados de fome, estão mordendo, picando a gente mesmo por cima da lama. Mas eu não estou ligando pra mosquito. Ele pode morder à vontade. Já estou habituado. E mosquito não tira pedaço, só faz coçar. E coçar é até gostoso.” E, dizendo isto, José se torce de gozo, coçando a bunda e as costas com as mãos enlameadas. João Paulo ri destas conversas dos pescadores [...]. (CASTRO, 1967, pp. 45-6).

Excetuando o caso de Cosme – o paralítico, quem no discurso indignado, esmiúça as causas do subdesenvolvimento, justificando-as pelo monopólio e pelo latifúndio colonial, a alegação de ideologia política ao título josueniano, carrega suspeita contestável, pois, as estratégias da imprecisão cronológica, da transitoriedade da memória, da posição do sujeito/protagonista jovem, apontam para intenções distintas do topo sistêmico predominante;

diletante ao que se daria na ideologia cerrada de *Feliz Ano Novo* (1975), *Zero* (1975) e *Viva o povo brasileiro* (1984)⁶⁴ dos respectivos: Rubem Fonseca, Inácio de Loyola Brandão e João Ubaldo Ribeiro, volumes lapidares da ficção sensível à episódios registrados durante o golpe militar brasileiro.

Como se resolve nos referidos textos de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, o acontecer revolucionário do romance josueniano emerge do engedramento interno e coeso da ação dramática. Pela tensão encenada no enredo, movendo o herói para além do trânsito temporal das estórias alheias, e adiante da migração espacial – sertão/mangue/cidade, João Paulo desloca-se no jogo do lusco-fusco experimental da consciência objetiva (coletiva) e inconsciência subjetiva (individual).

Na dissertação *O engajamento poético: linguagem e resistência – A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e a literatura engajada brasileira pós-64 (2000), Joseana Paganini estuda este romance clariciano sob o ângulo mais abrangente de engajamento, com base no que revela pelo nome de “engajamento poético”. Para Paganini (2000, p. 38), “além de se comprometerem com a série social e política, elas (as obras literárias) ainda apresentam um questionamento dos meios poéticos de expressão”.

A revalorização do engajamento proposto pela estudiosa, incita Leitão (2012, p. 55) a exaltar a vantagem da expansão conceitual do termo “engajado”, uma vez que o “engajamento social, como vem sendo habitualmente empregado pela tradição literária, encontra-se vinculado exclusivamente à representação de uma determinada situação histórica e suas implicações na vida de um grupo”.

Em *Homens e caranguejos*, o plano cultural e memorativo dos fatos históricos e biográficos ressignificados com o humor sensível do “menino”, redefine a perspectiva social e política do cotidiano famélico, transformado em outra natureza o que, por natureza da linguagem se realiza como *poesis*. A referencialidade temática, ao contrário do que foi julgada nos anos da ditadura pelos censores da obra, compromete o romance não à matéria sócio-política, datada de duração e de intencionalidade sectária, mas, conforme reanima Leitão (2012, p. 55), pela “dimensão da linguagem – matéria-prima do escritor, por excelência –, em que a problematização dos meios legítimos de criação desdobra-se na própria

⁶⁴ FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Editora Global, 2001. RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

construção dos elementos que compõem uma obra literária”. Portanto, conclui Paganini (2000, p. 39);

Enquanto o engajamento social se encontra, sobretudo, em uma literatura centrada na referencialidade, que busca documentar e reinterpretar um determinado quadro político e histórico, as obras representantes do engajamento poético se concentram na elaboração poética da linguagem como forma de compreensão do mundo e do homem em sua totalidade.

A palavra e a memória, transgressoras da verdade referencial, vivem na linguagem para conotar, na narrativa faminta, o impacto da realidade. Na coerência que une as estórias dos migrantes, habitantes do mangue e excluídos do progresso, ao processo de construção do engajamento poético da obra, a dimensão complexa da obra se movimenta no entremeio de ficção e realidade.

No romance atual, segundo Viegas (2007, p. 175) a produção contemporânea se aproxima da geração marginal dos anos 1970, exatamente porque essa diz respeito “a uma missão pedagógica do escritor, ou seja, sacudir, chocar o leitor e levá-lo a refletir sobre a massa dos “excluídos sociais”. Pensada nesta lógica, se não se aconselha levar às últimas consequências a perda de *Homens e caranguejos* como romance política e historicamente engajado, deve-se, contudo, guardar cuidado para a ação complexa como fonte motriz que desperta no leitor, o choque para o narrado.

No dizer (ou lembrar) do que não sendo, é e, não é, a escrita, na fragmentada condução de culturas e de desejos imaginados através do conjunto de elementos narrativos (personagem, ação dramática, tempo-espço), pensa a palavra enquanto parábola expressiva da vida. A paisagem do mangue, e de seus habitantes reclusos, ao invés de ser passada ao papel por meio referencial, que narraria a saga dos retirantes da seca em trânsito para a capital, assume a possibilidade de ser uma imagem em movimento (um filme), pois, em contraponto ao retrato da carnificina dos famintos em paus-de-arara, apropriado ao naturalista *A fome* (1890)⁶⁵, de Rodolfo Teófilo, alimenta-se da reinterpretada subjetividade memorial da protagonista, quem, ao passo que força a reconstituição dos fatos, retira conclusões e reflexões universais da miséria humana.

⁶⁵ TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Org. e notas de Waldemar Rodrigues Pereira Filho; posfácio de Lira Neto. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

O texto é, em certa medida, a apresentação de um retrato, de uma paisagem da miséria e da fome da população excluída, esmagada por estruturas de poder: o latifúndio e a monocultura da cana. Josué relata por meio da cultura popular do bumba-meu-boi a vida sofrida da população faminta. Das lições retiradas das leituras dessa paisagem, construiu a geografia da fome, onde o autor descobriu que a fome não era somente um fato presente e persistente dos mangues, mas que era parte da realidade mundial. (FERNANDES; GOLÇALVES, 2007, p. 18).

Ao parêntese da expressão “certa medida”, preenche-se a recodificação da paisagem esquecida pelas autoridades na válvula da cultura. É este elemento cultural que faz o retrato da geografia da fome empalidecer na mistura da referencialidade à autocriação linguística. Ao convite do real faminto, a hibridização dos discursos e dos gêneros intertextualizados, das canções populares, antecipam índices que vão além das expressões temáticas sobre o Recife, a fome, a seca, o rio e a realidade mundial de subdesenvolvimento. O poema “O rio” (1953), de João Cabral de Melo Neto, como intertexto atravessado na prosa, realiza o itinerário poético dos homens-caranguejos, como se fora a reflexão do narrador ou de alguma personagem;

Para os bichos e os rios
Nascer já é caminhar
Eu não sei o que os rios
Têm de homem do mar. (MELO NETO apud CASTRO, 1967, p. 117).

A ênfase na recriação histórica de exílio e migração dos famintos do mangue, a notação da ciência – profilática no cuidado dos transtornos causados pela fome, a sociologia, as nuances biográficas, mesclam, quando juntas ao romance, a híbrida tessitura de formação do texto moderno, calcado, por isso, pela inserção de intertextos criativos (poesias, canções, repentes). Estes elementos concedem à ficção uma fluidez imagetivamente próxima à topografia social, da terra do mangue em movimento, como o próprio romance em devir. Daí porque, a justificativa para o título da dissertação apresentada por Angela Faria, “*Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar, topofílica e telúrica*”. Nestes termos, Abdala Júnior (2007, p. 83), reitera;

Pela intertextualidade há uma reciclagem ideológica da cultura, isto é, como temos defendido, uma apropriação de um patrimônio coletivo mais amplo. É recurso de modernização literária e de democratização do discurso, perspectivas caras às nossas tendências literárias contemporâneas de ênfase social. Essas formas de apropriação incorporam as conquistas da série literária e, através da mediação do signo linguístico, elas procuram um relacionamento dialético (pela sobrecodificação artística) com as conquistas de outras séries

culturais, inclusive das ciências. Nesse interagir dinâmico do jogo artístico, nossas literaturas “cansadas”, que se voltam apenas para um autoprazer narcísico, por tentarem (em vão) uma autolimitação à série literária.

A relação intertextual, multiplamente translúcida da cultura, reitera no caso do vínculo entre a ciência e a arte, a discursividade volátil de *Homens e caranguejos*. No parâmetro dos romances contemporâneos, tem-se o experimento científico e a experenciação da linguagem, “compreendendo formas de conhecimento e imaginação [...], revelam[ando] algum compromisso com a realidade, taquigrafando-a ingênua ou criticamente, procurando representá-la, sublimá-la ou simplesmente inventá-la.” (Ianni, 1999, p. 10).

O romancista pernambucano resvala novamente sobre a concepção de um “novo realismo” literário que leva em consideração a fome, na estrutura do romance. Logo, os “relatos autobiográficos em primeira pessoa, a inclusão de protagonistas reais, o uso de nomes próprios reais [...], [situam] uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento”⁶⁶, como vislumbra Schøllhammer (2006, p. 03), na reverberada anuência da ficção atual. Para Candido (2000, pp. 209-210), nos textos da década de 1960, período ao qual se inclui o objeto de discussão, estaria a tendência contemporânea da hipertextualidade, do romance caleidoscópico que capta e depura a realidade em dobra sensível;

Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade, deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

⁶⁶ “Cosme lembrava ao grupo o que acontecera no governo do Presidente Epiácio Pessoa. Era um homem do Nordeste. Nascido numa cidade da Paraíba, perto da cidade onde Cosme nascera, o Presidente Epiácio era um homem bem intencionado. Queria redimir o Nordeste do flagelo das secas. Chamou os melhores engenheiros do país e fez um grande plano de obras de construção de açudes e de estradas: as Obras Contra as Secas. Comprou máquinas em penca no estrangeiro para executar estas obras e contratou batalhões de gente. E o movimento começou no Nordeste. Mas cedo começaram as dificuldades. O grosso do dinheiro que o Governo Federal mandava, caía no bolso dos donos da política e as obras não avançavam. E quando, depois de um fracasso danado e de um tremendo escândalo que a oposição explorou, Epiácio deixou o Governo, as Obras Contra as Secas caíram no esquecimento. Todas aquelas máquinas que deveriam cavar poços, cacimbas e açudes para dar água ao Nordeste inteiro ficaram abandonadas no meio do campo, desfazendo-se como carcaça de boi morto durante a seca.” (CASTRO, 1967, p. 104).

O enredo josueniano registra hipertextualmente⁶⁷ a cultura discursiva oral da personagem na condução da narrativa pela ordem não-linear do tempo-memória coletivo. A apropriação dos aspectos biográficos e bibliográficos, aspergidos na linguagem do romance com o tempero da oralidade, confere à obra a intenção de refletir com literariedade cronística o ensaio da fome, assim desobrigado da reconstituição do fato e da autobiografia técnica, como outrora advogava Alain Tobelem, em confusa exasperação sociológica de *Homens e caranguejos*.

A guerra alimentar adquire na cena decantada pela reorganização das personagens famintas, o posto das palavras e dos pensamentos que escapam à lembrança real do leitor, no trânsito intertextual das canções populares e dos causos, que recodificam imagetivamente a fome. As histórias famélicas surgem como sinopses de feitos heróicos, comum à resistência dos poucos sobreviventes. Pouco a pouco, supera-se a falta do estímulo biológico, e da bipartição proletária da luta de classes, no cisma dual dos que se alimentam e dos que têm fome, dotando a comida do que, para Woortmann (1978, p. 4), em estudo sobre a ideologia alimentar, o “comer não satisfaz apenas as necessidades biológicas, mas preenche também funções simbólicas e sociais”.

A cultura da fome seria assim, a cosmovisão encenada através do lusco-fusco da arte, da qual se convence o romance ao duelo contra o medo do trauma faminto. A fome, que nas personagens fundadoras da Aldeia Teimosa gera o choque do esquecimento, do silenciamento e do postergado resgate da memória, põe na mesa da *poiésis*, dentre outros modos, a dança do bumba-meu-boi, entoada na ficção enquanto os habitantes do povoado cenográfico fixam seus casebres à beira da maré. O homem, quem carrega sobre corpo a vestimenta do boi, colore o imaginário, quantificando-se artisticamente como ser que, dançando e imitando o animal magro e fatigado, personifica a resistência ante a própria fome humana.

Vem meu boi lavrador
Vem fazer bravuras
Vem dançar bonito
Vem fazer mesuras

⁶⁷ O parentesco do romance josueniano com a ficção contemporânea aprofunda-se na identidade narrativa baseada na ideia de hipertextualidade. “No universo hipertextual, o texto literário se encontra em diálogo constante com a imagem, assim como com textos não literários – jornalismo, história, cartas, enciclopédias, manuais técnicos e outros -, de modo que se dissolvem as fronteiras claras entre ficção e não ficção, e se introduzem, no universo literário, materiais concretos e experiências vividas no cruzamento entre a recepção interpretativa e o impacto da experiência sensível.” C.f. SCHØLLHAMMER, 2011, pp. 93-4.

Vem dançar meu boi
Aqui no terreiro
Que o dono da casa
Tem muito dinheiro. (CASTRO, 1967, p. 106)

A fome, recordada e dosada com diligência e bom humor oferece, na consciência trágica da vida dos excluídos, a suposição levantada por Zaluar (1985, p. 105), que considera o alimento como “um dos principais veículos, através do qual os pobres urbanos pensam sua condição”. *Homens e caranguejos* trama a tessitura que qualifica o ético na cosmovisão expansiva do estético. A passagem recordativa de Seu Maneca é um destes exemplos que ressignificam o vazio da cicatriz famélica na ferida mneumônica e estratégica da criação literária;

E Seu Maneca passeava os olhos pela sala mal iluminada como se procurasse rever, nítidas, na sua lembrança, as paisagens desoladas do sertão curtido pela sede. Como se estivesse vendo a sede da terra, das pedras, das árvores, dos bichos e dos homens. Tudo recoberto de uma poeira seca, de uma espécie de sede em pó. Passando a língua sobre os lábios secos, Seu Maneca, proseguiu, sem pressa de acabar a história:

- Aqui, acolá, a gente encontrava um amontoado de povo, eram os campos de concentração dos retirantes, organizados pela Inspetoria das Secas. De longe, a gente sentia a presença destes campos pelo cheiro podre que o vento trazia deles. Cheiro de carne humana se desfazendo. Cheiro de fome e de morte. Eu evitava sempre passar nestes campos onde a doença faz pousada para tocar suas vítimas. Passava ao largo.

Havia uma atmosfera de suspense no mocambo de Juvêncio. As garrafas de cachaça quietas na mesa da salinha, os copos descansando no chão, ao lado de cada convidado. Ninguém bebia senão as palavras de Seu Maneca. (CASTRO, 1967, pp. 90-1).

As palavras ‘bebidas’ pelas demais personagens que ‘escutam’ à fala rememorada de Seu Maneca, vistas na tessitura de *Homens e caranguejos*, apura, ao ver de Octávio Ianni, um quê de exorcismo, pois o que poderia ser a realidade da fome, materializada através de um contorcionismo verbal da ‘verdade’ miserável dos famintos, em geral, é algo mneumônico, destarte, deverás fragmentado através do jogo romanescos, que “é delimitado, taquigrafado, compreendido, interpretado e exorcizado.” (1999, p 10).

A quebra de linearidade no foco de ação das personagens, trama o enredo josueniano como se a linguagem fosse o ‘delírio’ capaz de dar o salto do passado/presente para o amanhã labiríntico; das impressões famintas de liberdade de João Paulo para as “vivências” anteriores das personagens secundárias. Na obra de Josué de Castro, não se foi preciso recorrer aos

efeitos fantásticos da ficção científica, nem à criação da *persona* fantasma, livre da morte na lógica irreal do tempo. As analepses e as prolepses dão conta da organização sintática e pragmática da história, refinando a realidade junto ao ‘maquinário’ transgressivo da memória ‘oralizada’ pela escrita.

Walter Ong, em “*Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*” (1998), aprecia o que chama de ‘constrangimento’, o impacto gerado pela narrativa oral, quando da adoção da cultura narrativa que flexibiliza o paralelismo sequencial do enredo. A surpresa sentir-se perdido na sucessão do enredo, de confundir a história real à história imaginada na memória, dinamiza junto a *corpora* romanesca contemporânea, a relevância estilística josueniana.

Homens e caranguejos, semelhante à ilusão experimentada por àqueles que “velejam” sobre o espaço corrediço do mangue, carrega a trama de um não-lugar, da mistura incerta que não seria apenas a hibridização da terra com a água, do rio com o mar, mas, no espaço da geografia narrativa, a resultante do húmus tonificado entre a oralidade a memória, a história e a invenção dessa trama do bicho-caranguejo. O efeito aparentemente irrecuperável da cronologia das estórias cede à narrativa de *Homens e caranguejos* um desenrolar semelhante ao que Walter Ong destaca nas obras de *O ano passado em Marienbad* (1961), de Robbe-Grillet e, *O jogo de amarelinha* (1963), de Julio Cortázar;

Evidentemente, a narrativa trata da sequência temporal de eventos e, assim, em toda narrativa existe algum tipo de enredo. Como resultado de uma sequência de eventos, a situação no fim é subsequente ao que era no início. Não obstante, a memória, na medida em que guia o poeta [narrador] oral, muitas vezes tem pouco a ver com a apresentação linear estrita de acontecimentos em sequência temporal. O poeta [narrador] se deterá na descrição do escudo do herói e perderá completamente o fio da narrativa. Na nossa cultura tipográfica e eletrônica, ficamos totalmente encantados com a correspondência exata entre a ordem linear de elementos no discurso e a ordem referencial, a ordem cronológica no mundo ao qual se refere o discurso. Agrada-nos que a sequência em relatos verbais seja exatamente paralela ao que vivenciamos ou planejamos vivenciar. Hoje, quando a narrativa abandona ou distorce esse paralelismo, como *O ano passado em Marienbad* de Robbe-Grillet ou *O jogo de amarelinha* de Julio Cortázar, o efeito é claramente constrangedor: damos conta da ausência do paralelismo normalmente esperado. A narrativa oral não está muito preocupada com o paralelismo sequencial exato entre a narrativa e a sequência em referentes extranarrativos. Esse paralelismo se torna um objeto central apenas quando a mente interioriza a cultura letrada. (ONG, 1998, p. 165-6).

Depreende-se desta feição da narrativa (memória e oralidade), conforme interpreta Ong, a estratégia de narrar, tal qual ocorre em *Homens e caranguejos*, rearticulando os discursos orais das personagens com base na valorização da variante linguística ligada às classes populares. Trata-se neste sentido, de conceder ao sujeito excluído o direito de expressar livremente as querelas íntimas da espécie humana, sem que as escolhas tomadas por quem narra sejam atualizadas pelo gosto dos que dominam os meios de produção e de editoração. Em dado momento, o leitor pode ter a impressão, segundo Ong, de que o narrador, em se detendo na descrição do herói e de suas memórias orais, perderá o fio da narrativa.

Josué de Castro acha no ir e vir do despojamento linguístico, nas vozes ribeirinhas do mangue, o primado estilístico que evoca a fome como carne viva da palavra e da experiência labirínticas. As estórias tramadas, esboçando o final do dia de trabalho dos catadores de caranguejo, da jornada de festas, da conversa cotidiana, caso da fala de Seu Maneca, carregada da apropriação lexical da “rua”, visam à ficção para a realidade caótica da violência, em experimentação verbal que choca o leitor mais pudico, habituado a uma linguagem eufêmica.

[...] O homem diz que é para dar cristel de urtiga e pimenta em cabra safado, e é mesmo. Conheci dois caboclos que trabalhavam pra ele, mas que um dia se meteram a valentes e foram reclamar do homem um aumento de salário. Saíram da Usina Estrela com o cu em brasa, com o cristel de pimenta e sebo quente que receberam no rabo. (CASTRO, 1967, p. 94).

O falar despojado de Seu Maneca revela na violência narrada dos crimes cometidos pelos usineiros, as notas de que, no romance, o oprimido camponês possui a vez de exclamar suas dores. Em síntese das vertentes atuais do pacto mimético brasileiro, Ana Cristina Viegas, na análise que procede dos romances *Resumo de Ana* e *Capão pecado*⁶⁸, escritos por Modesto Carone e Ferréz, permite que aqui se aponte o embrião contemporâneo de *Homens e caranguejos*, na medida em que o referido romance se empenha de pensar que “esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser entendido numa perspectiva documental [mas sim, como] tentativas de se alcançar o impacto da palavra literária.” (2009, p. 77).

Se pela palavra se rompe com o silêncio da realidade, enquanto sintonia harmônica da linguagem, à ficção josueniana cumpre o mérito de assegurar, nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira, o encadeamento rítmico e poético da fantasia famélica encenada. O

⁶⁸ CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

emprego estratégico da memória, dos intertextos e dos modalizantes culturais, juntos enriquecem o contexto da escrita dos anos de 1960, dando ao período uma narrativa embrionária do caleidoscópio contemporâneo, instável e circunspecto de verdade, de dor, de nostalgia e de violência.

Sobre o que pensa Schøllhammer (2006, p. 05) da ficção contemporânea, pode-se visualizar também em *Homens e caranguejos* a evidência e testemunho na performance que “converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, [pois] a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as interseções dos nossos corpos na realidade da qual todos somos parte.”

A memória e a cultura, artifícios amplamente consumidos no horizonte da romanesca atual, desgarram das personagens marginalizadas pelas tematizações locais do sertão e do mangue, o menino João Paulo, que atípico ao limite subjetivo do espaço e dos olhares combalidos dos adultos, vê caminhos e soluções onde somente há exploração e desigualdade. A miséria, a fome e a injusta ocupação burguesa dos centros urbanos, afloram discutir um recomeço poético possível em uma nova “verdade”, a da trama que reorganiza os fatos reclusos da história e da biografia na sequência labiríntica dos inventos e das falas populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acalorada a debutante fortuna bibliográfica de *Homens e caranguejos*, com o acréscimo de sua segunda pesquisa em nível de Dissertação em Letras, centramos o desenvolvimento teórico das hipóteses levantadas pautando-nos pelos conceitos que decorrem não só da teoria da literatura, mas também do tónus filosófico, da lingüística, da antropologia, da sociologia e da história.

A complexidade dialética e multidimensional que se desfia no romance josueniano força-nos a lê-lo em fluxo contínuo; tanto do ponto de sua (de)composição diegética, constituída por partes fragmentadas de biografia, documentário e invenção, quanto no tocante à incompletude simbólica da trama, faminta na fantasia caótica do homem com os pés na lama do mangue, todavia, desterritorializado na viagem que procura sem lembrar com nitidez ao deseja.

A apresentação da realidade violenta, da marginalidade a que estão submetidos os famintos habitantes do mangue, dilui no romance uma reflexão social, agora digressiva da metalinguagem da memória, da hibridização de gêneros e da dispersão de formas discursivas. A prosa pernambucana faz por isso, uma revisão no modo como o literário apreende a realidade, pondo em xeque não “a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto.”, (Barbosa, 1990, p. 23).

A posição do narrador, que respondia ao trauma de narrar a fome das personagens com o estímulo dos discursos dialógicos e polifônicos, reproduziu com intertextualidade ou parodia a origem despersonalizada e fronteiriça do discurso romanesco. Entendemos as “fronteiras” entre a literatura josueniana e a sociedade brasileira faminta, como fronteiras que serão contemporaneamente “compreendidas menos como limites fijos y más como heridas abiertas que sangran.”, (Anzaldúa, 2007, p. 5).

A ficção pernambucana, conjecturalmente ordenada pelo trânsito intervalar de capítulos aparentemente independentes, assim organizados por estórias que vêm a mente dos diversos personagens no momento da narração, sinaliza o ir e vir de *flashes* acontecidos no passado. A tenuidade e a opacidade de limites entre culturas e vozes fundidas ao romance, dele deduz uma fome de tudo, da narrativa que interessa pela fome não como apenas como um dado

arquetipal, mas como um ato que transforma a realidade que encena mais pela pergunta do que pela resposta que tornaria concreta a resolução do fato.

Não possuindo o desejo de estampar o sangue dos revoltosos da luta armada, contrários ao golpe de 64, na igualmente mortífera guerra famélica, o romance josueniano transpira do ar contemporâneo, sobretudo por situar esta realidade faminta através da infinita violência do homem contra o próprio homem, da “singular relação com o próprio tempo [...] sem que se mantenha sobre a época um olhar fixo, mas sempre à distância, para poder sobre ela se verter, embora já numa dissociação anacrônica, entrevendo sua “íntima obscuridade.” (Agamben, 2010, p. 64).

A “escuridão” antidemocrática retira da turva competência estética o brilho do romancista Josué de Castro, hábil na lucidez de dotar o fenômeno da fome com o ardor cultural do passado, dando ao elemento, *a priori* ético, nova configuração acontecida e, desde então, transformada pela rememoração do real. O romance josueniano entremeia a ferida da fome com o pensamento voltado para a percepção do outro, não mais partilhando das prerrogativas da ficção do século XIX ou do começo do século XX, outrora imbuídas na informação ou na formação instrucional do público leitor.

A fome, no imaginário de oralização da escrita, entoada na voz da personagem todo o pesadelo que se põe ritmado, por exemplo, na canção de bumba-meu-boi, “era apenas um pesadelo de faminto. De faminto sonhando com fantasma de um boi, que cresce diante dos seus olhos comprimidos mas cujas carnes desaparecem das apalpadelas de suas mãos.” (Castro, 1935, p. 27).

Aceitamos a oralização da escrita usada durante a narração de *Homens e caranguejos*, não como apologia resistente que, não assumindo a origem burguesa do gênero, agora decide revidar ao açoite de ter sido o romance o responsável pela destruição da experiência oral. Nos termos de Homi Bhabha (2008, p. 51), vemos na prosa oralizada, uma “negociação” de juízos críticos e estéticos, que não trata como diletantismo ou oposição o processo de significação verbal que há entre a voz e a letra. Vendo complementaridade, a trama *manguebeat*⁶⁹, acha

⁶⁹ Ao passo em que se toma nota do *Mangue beat*, inicialmente enquanto movimento musical instaurado em meados dos anos de 1990 e, depositário do legado artístico e social da obra de Josué de Castro, julga-se razoável a apropriação do termo manguebeat à trama de *Homens e caranguejos*. Sobre a aproximação entre a vanguarda representada pelo expoente de Chico Science e o construto social expresso por Josué, o músico resume: “Temos fome de informação. Na imagem de Josué (de Castro), somos caranguejos com cérebro, como os pescadores que ele descreveu no livro *Homens e caranguejos*. Eles pescam e comem caranguejos para depois excretá-los no ciclo caótico. Fazemos uma música caótica.” (SCIENCE, Chico. *Chico Science “envenena” o maracatu*. São

compatível buscar no repertório da expressão oral toda a tradição verbal que torna magna e democrática o inventário linguístico e cultural comum aos letrados e aos excluídos.

Sem a mordada da cronologização histórica, a narrativa livra-se de representar ou de ser a própria verdade do *status quo* de documentário. A ação dramática de *Homens e caranguejos*, deslocando-se no espaço do tempo traumático da memória, acusa semelhanças e falhas com o cotidiano. Se “repetida” a tentativa de reescrever o acontecido, a expressão “retorno do real”, “ao menos como foi entendida por Freud: [sugere que] repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) [serviria] para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica.”, (Foster, 2014, p. 127).

Schøllhammer reafirma que, pelo motivo trazido no parágrafo anterior, a arte do século XX tornou-se reflexiva, “pois ao revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade.” (2012, pp. 129-130). Como quem se perde no que conta, a atmosfera de reflexão josueniana escancara a perda de referência entre o que parece brincadeira e o que se assemelha à ‘realidade’.

E quando as realidades se tornam plurais e confundíveis na trama, em algum lugar do mangue, o *menino* protagonista que, até ali concentrava as ações do enredo, desaparece, talvez como sacrifício necessário à carga funcional do romance. A esta altura, a não materialização dos sonhos de João Paulo exaurem a humanidade como um todo, sensibilizada e igualmente cansada de pensar, de refletir sobre a fome que emperra o mundo e faz da leitura um devir que se realiza na imaginação.

O diálogo da vida com a ficção de lugares e nomes verossímeis, desperta de novo no leitor a sensação de estar pisando interpretativamente sobre o solo movediço do não-lugar, da angústia, do medo, da dor, da nostalgia, do sonho e da esperança. “[...] graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo [...] Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria [-se] um ângulo do qual é possível expressá-lo.”, Schøllhammer (2011, p. 09).

Mensurado teoricamente o romance, pontuamos como válida a estratégia adotada pelo romancista em narrar parte do passado resistente às opressões sociais, tendo o cuidado de não

Paulo: Folha de São Paulo, 31 mar. 1994. Entrevista a Luis Antônio Giron. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/31/ilustrada/10.html>. Acesso em: 13/12/2011).

impregnar o signo da mera catarse ideológica. Como narrativa que fricciona e tira do esquecimento o caos rememorativo da fome, o ato do choque ético visível na trama, antes de impor a causa verídica do contado, apela para a posição de interstício verossímil, da qual a lembrança, sempre liminar, reordena o fato fragmentadamente.

Pudesse Josué de Castro dispor do fantástico científico presente na “máquina do tempo”, possivelmente teria ele, com a lupa dos escritores contemporâneos referidos por Lyotard (1988, p. 104), para os quais “[...] o presente só é experimentado como um encontro falho, “ainda não” ou um “já era.”, o consentimento de crédito à sua narrativa dispersa, que admite o interesse pela diegese como realidade interna e fluente nas questões que fazem do homem em sociedade um protagonista marginal em relação a si e aos outros.

Consideramos o romance josueniano como dentro do espaço espiralar e labiríntico da linguagem. Nele, a memória deu comando à narração, encenando-o e o predispondo como se, à sombra da realidade sépia - cor da lama do mangue, o *topos* aparentemente adormecido do mangue, cedesse em plasticidade novo sentido à tensa amostragem da fome. Sujeito a responder como ato de reflexão poética às provocações despertadas no lusco-fusco faminto, *Homens e caranguejos* se impõe pela geografia criativa; como prosa que, da abordagem original que releva sobre a fome, dá por inventado um cardápio narrativo apetitoso aos leitores e aos críticos.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril, 1980.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2 ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2002). Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AYALA, Maria Ignez Novais. “Aprendendo a aprender a cultura popular”. In: PINHEIRO, Hélder (Org). *Pesquisa em Literatura*. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. A estilística contemporânea e o romance. In: *Questões de Literatura e de Estética*. 6. Ed. Trad. do russo: BERNARDINI, A.F; PEREIRA JÚNIOR, J; GÓES JÚNIOR, A; NAZÁRIO, H.S; ANDRADE, H.F. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade do romance*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (1896). Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Martins Fontes: São Paulo 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Trad. Calos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEZERRA, Alcides. *O problema da cultura: aspecto evolutivo e base biológica*. Conferência realizada a 13 de agosto de 1929, na Faculdade de Philosophia do Rio de Janeiro ao tomar posse do lugar de cathedrático de Historia da civilização. Rio de Janeiro: Officinas Graphics do Archivo Nacional, 1936, pp- 243-60.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Berthand, 1989.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- BUENO, Luis. *Uma História do romance de 30*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. 1ª reimp. São Paulo: EDUSP, 2004, v. 2.
- CASTRO, Josué de. *Documentário do Nordeste*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos* (romance). 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CASTRO, Anna Maria de. (Org.) *Fome: um tema proibido – últimos escritos de Josué de Castro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido* (1969). Trad. L.R Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FARIA, Ângela Caldas Sanábio. *Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar. A literatura tofófica e telúrica*. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERNANDES, Bernardo Mançano; GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Josué de Castro – vida e obra*. 2. ed. Expressão Popular: São Paulo, 2007.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* (1996). Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. In: *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 34, 2011, p. 137-154.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp/Ed. da Unicamp, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, Record, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva* (1950). Trad. Beatriz Sidou, São Paulo: Centauro, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio (1830). In: *Volume II: Filosofia da Natureza*. Trad. José Nogueira Machado. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. In: *Athenea Digital*, v. 13, pp. 179-190, n. 2, Jul. 2013. Disponível em:<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/Hur>. Acesso: 13/12/2013.

- HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: *Poética do Pós-Modernismo - História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, Octávio. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, José Antônio; BALDAN, Ude (org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: CELLI – Colóquio de estudos lingüísticos e literários. *Anais*. Maringá, 2007, p. 740-748.
- JAMES, Henry. *The Art of Fiction* (1884). In: VEERDER, W; GRIFFIN, S. M (ed.). *The Art of Criticism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção* (1884). Trad. Daniel Piza. Osasco: Novo Século, 2011.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como um ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EdUFF; São João Del-Rei: UFSJ, 2003.
- LEITÃO, Andrea Jamilly Rodrigues. O engajamento poético e as conquistas literárias no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins. In: *Caderno de Pesquisa da Graduação em Letras*, v. 2, pp. 53-68, n. 1, jan. – jun. 2012.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- KOCH, Anton Friedrich. Espaço e Tempo em Kant e Hegel. *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*. v. 6, pp. 57-73, n. 11, dez. 2009. Disponível em: http://www.hegelbrasil.org/art4_57_73.pdf. Acesso: 13/12/2013.
- KRAPP, Juliana; MAIA, João. *A cidade contemporânea: leituras e escritas do urbano*. FAMECOS, Porto Alegre, n. 40. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/6325/4600>. Acesso em: 14/02/2014.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória* (1924). Trad. Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

- MAGALHÃES, Rosana. Fome: uma (re)leitura de Josué de Castro. In: MAGALHÃES, A *Fome no Pensamento de Josué de Castro*. Dissertação (Mestrado em Nutrição). Rio de Janeiro: Escola Nacional de Saúde Pública - FIOCRUZ, 1992.
- MAGALHÃES, Rosana. *Fome: uma (re)leitura de Josué de Castro*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1997.
- MANN, Thomas. *The magic mountain*. New York: Knopf, 1949.
- MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- NASCIMENTO, Cláudia Louback do. *Entre homens e caranguejos: o debate em torno da obra de Josué de Castro em Pernambuco*. 118 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. Segunda consideração Intempestiva: Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NOGARE, Pedro Dalle. *Humanismos e anti-humanismos*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OTÁVIO, Garibaldi. Banguê. In: *O girassol*. Recife: CEPE, 2009.
- PAGANINI, Joseane. *O engajamento poético: linguagem e resistência – A hora da estrela, de Clarice Lispector, e a literatura engajada brasileira pós-64*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2000.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p.135-155, dez. 2007.
- PEREIRA, Rômulo Martins. O espaço e o tempo como intuições puras: um estudo acerca dos argumentos presentes nas exposições metafísicas da “Estética transcendental”. In: *Ensaio Filosóficos*, v. 03, pp. 121-132, abr. 2011. Disponível em: http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo3/Romulo_Pereira.pdf. Acesso: 13/12/2013.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras do milênio. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia - Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, ago. - dez. 1996.
- PINHO, Arnaldo Cardoso de. Sartre e o Humanismo cristão. In: *Actas Comemorativo do centenário do nascimento de Sartre*, Porto, 2006. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6652.pdf>. Acesso: 05/03/2013.
- PONTES, Roberto. Realismo de 70 e o Neo-Realismo português. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 27, p. 45-53, 2005.
- REBOUÇAS, Jaqueline Argolo. Memórias e identidades: entre as representações de uma cidade (Amargosa, 1930-1950). In: *III Encontro Baiano de Estudos em Cultura - EBECULT*, Cachoeira - BA. Artigos Completos, 2012.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROBBE-GRILLET. Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *O que é Literatura de testemunho* (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 284-303, 2012.
- SCIENCE, Chico. *Chico Science "envenena" o maracatu*. São Paulo: Folha de São Paulo, 31 mar. 1994. Entrevista a Luis Antônio Giron. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/31/ilustrada/10.html>. Acesso em: 13/12/2011.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto – os caminhos do realismo performático. In: *XIV Seminário Internacional da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses*, 2006, Rio de Janeiro. Texto inédito. PUC, 2006.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 11.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo* (1946). Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SILVA, Márcia Cabral da. *Infância e literatura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- SPINELLI, Egle Müller. Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 10, p. 31-50, dez. 2005.
- SOUZA, Eneida Maria. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 8, 2005. Disponível em: www.ffch.usp.br/dtlc/revistas_ls08.htm. Acesso em: 08/01/2014.
- TOBELEM, Alain. *Josué de Castro e a descoberta da fome*. Rio de Janeiro: Leitura, 1974.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- VAZ, Alexandre Fernandez. Subjetividade, memória, experiência: sobre a infância em alguns escritos de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. In: *Educação em Revista* -. n. 6, pp. 51-66, 2005. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/article/viewFile/598/481>. Acesso: 22/01/2014.
- VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. Vertentes do realismo na literatura brasileira contemporânea. In: *Via Atlântica* (USP), São Paulo, v. 12, p. 169-178, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WOORTMANN, Klaus. *Hábitos e ideologias alimentares em grupo social de baixa renda*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília. 1978.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ANEXOS

A.] ENTREVISTA

Atriz, dramaturga, diretora, performer e professora de Teatro, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, é, em pausa para reflexão sobre 'Homens e caranguejos', toda procura de Luciana Lyra. Dizendo, agindo e repensando a pluralidade do teatro, na arte do eu e do coletivo, esta "pernambucana do mundo", de igual maneira cosmopolita tal o romancista do escopo, atravessa a coxia da história para o palco, nos deixando igualmente famintos a respeito da corajosa e contemporânea leitura que acresce à trama josueniana, apresentada na peça homônima de 'Homens e caranguejos' (2012). De currículo invejável, Luciana é, dentre outras e reconhecidas titulações, Pós-doutora em Antropologia, pela Universidade de São Paulo - FFLCH/USP (2013), Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de Campinas - UNICAMP (2011) e atualmente, docente de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP). De seu veemente interesse na teatralização de obras literárias, atrita-se o foco versátil dado ao romance de Josué de Castro imagem versátil. A memória sempre atenta à história poética de seu chão originário trança a poesia cênica que conduz no formato de recriação.

1.] Como foi formular sentidos para a narrativa de *Homens e caranguejos*, a partir dos elementos próprios da encenação? Adaptar ou recriar?

(Luciana Lyra) - Tudo isso foi bem pensado, repetido e discutido com as atrizes. Qual lugar nós iríamos tomar. Se nós iríamos adaptar o romance inteiro, contar como se fosse uma história mesmo de tal personagem (se nos iríamos fazer o romance) ou se nós faríamos reconstruindo esses fragmentos, que tem muito a ver com essa idéia de memória. Eu acho que o Josué (de Castro) traz isso de memória, que é um lugar onde ele tem a memória lá da vinda do Sertão para o mangue. Na verdade tudo são *flashes* que aparecem e, vira e mexe, tem um personagem, como é o caso de Zé Luis, que de um determinado ponto, diz: "agora conta aí como foi determinada história", e lembra como foi a morte de um filho. Foi também, por isso, uma opção de trabalhar com a ideia de fragmentação na dramaturgia. De não ser uma história inteira, totalmente contada, mas cortada, por entender a memória como um lugar que é fragmentado, de quem inventa e vai inventando...

2.] E essa fragmentação na memória repercutida na posição do herói, na questão dele ter uma identidade em construção, por se tratar de uma criança?

(Luciana Lyra) - Exatamente. E na verdade isso dobra para outros personagens também. O Cosme é, por exemplo, uma figura muito central dentro da trama. Mas como eu estava tomando essa proposta mais arquetípica dos personagens, é quase como se o *menino*, ele também fosse o pai, o pai fosse o *menino*, ou do Cosme como se fosse um pai de Zé Luis e de todos; são camadas que são abertas por esse caminho que dialoga com a obra.

3.] Em sendo o grupo cênico *Joanas incendeiam*, formado por atrizes que se lançam no desafio de reler uma obra da qual as personagens, em maior destaque, pertencem ao universo masculino, como seu deu o desenvolvimento deste contraste de gênero, digamos assim?

(Luciana Lyra) - Foi engraçado porque foi uma demanda delas (das atrizes). Para entender melhor esse ponto, é preciso saber como nós (dramaturga e as atrizes) nos conhecemos. As meninas (Beatriz Marsiglia, Camila Andrade, Juliana Mado, Letícia Leonardi) me conheceram a partir da dramaturgia de *Guerreiras*, que foi parte da pesquisa que vem da minha tese de Doutorado em Artes Cênicas na UNICAMP (*Guereiras e Heroínas em Performance: Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas*, 2011), e que eu fiz pelo contato com a história das mulheres de Tejucupapo. Elas me conheceram através disto. Leram minha dissertação (*Mito Rasgado - Performance e Cavalinho na cena in processo*, 2006), do trabalho que eu desenvolvi de Joana D'Arc, com a história da guerreira, da mulher. Dentro deste universo, elas haviam feito um exercício (dramático), na UNESP, com o *Homens e caranguejos*. Juliana (Mado), que era casada com um pernambucano, alguém que era da música, do contato com o movimento *mangue beat*, conheceu o livro de Josué e, quando ela estava trabalhando nos círculos de interpretação, ela pegou o texto e fez uma experiência. Depois de ter saído da faculdade, ela e as meninas, a respeito de um primeiro trabalho que deveriam fazer, começaram a se perguntar decidiram pelo *Homens e caranguejos*, como uma obra que unia as quatro pela relação delas com a cultura popular, porque todas elas tinham experimentado esse tema. E aí elas tomaram conhecimento pela minha dissertação do meu contato com Pernambuco, da maneira como eu conduzia esse trabalho mais arquetípico, não menos dramático, mas menos história e mais fato e me convidaram para dirigir e para adaptar. A ideia delas inicialmente era adaptar o romance para

o teatro. Elas disseram que havia tido uma adaptação da obra, só que na França e há muito tempo atrás, e que não foi montada. Após ter conhecido Josué de Castro, o filho (Josué Fernando de Castro). Nós conversamos bastante e ele me confessou que houve antes essa idéia de montar o romance para o teatro, mas que não vingou. Dessa forma, as meninas concretizar isso. É importante dizer que as meninas, todas elas possuíam um trabalho social muito grande. Elas começaram a trabalhar na periferia de São Paulo, dar aulas de teatro em camadas que atendiam as faixas sociais mais baixas. Então elas tiveram esse interesse de dizer: “a gente também quer fazer esse trabalho de campo”. A minha resposta para elas foi dizer que eu não queria fazer uma adaptação, mais uma reinvenção dessa história, de deixá-la ainda mais ardente na realidade de hoje, de como isso chega até nós (do século XXI). Nós passamos por um processo de criação bem legal, por comunidades que tinham um lastro de identidade com a gente. A Ilha de Deus, pelas minhas pesquisas aqui no Recife e, as meninas, acho que Bia (Beatriz Marsiglia), era professora de ensino fundamental do Boqueirão, periferia de São Paulo, que conhecia de perto essa realidade muito difícil. E foi isso que foi fluindo. Como se as coisas estivessem de momento e de fato, como ocorre em uma trama. Foram se somando muitas coisas nossas, muito do que vimos no dia-a-dia e o romance guiando. O que foi diferente de *Guerreiras*, porque neste não havia um texto, tinha uma história, um pano de fundo que nós tivemos que criar tudo. Não tinha uma personagem, ao contrário do romance em que nós já encontrávamos algumas diretrizes. Nós fomos capturando isso de uma maneira bem lúdica. Eu propus para elas uma espécie de “livro de artista”. Nele elas anotavam tudo, o que elas viviam, o que as afetava, como um laboratório de criação. Junto com isso, montando o espetáculo, nos fomos trabalhando capítulo à capítulo o que a gente acha que é o cerne deste capítulo, o que mais importa no outro. Surgiu nessa composição de dramaturgia de homem encenada por mulheres, até o fato de que a nossa Idalina ela condensa todas as mulheres de quem Josué fala. Fizemos uma Idalina mais abstrata, que praticamente não tem fala na peça, mas que transita, que passa por todas as cenas, no caso são qualidades de um espectro. Ficou interessante porque, apesar da história se contada por “eles” (homens), e da natureza de um machismo muito grande, tem uma personagem que é fundamental, a do mangue. E o mangue, dentro de várias mitologias é a nossa maior mãe, pela multiplicidade de animais, de flora. Dentro do perfil das construções que nos vimos, nós fomos muito para esse lugar. É um templo de acolhimento da mãe e, ao mesmo tempo, um espaço de ausência total.

4.] ...O mangue como uma manjedoura, que cede tudo de graça. A gente discute sobre o perfil desse espaço incerto, da luta intensa do homem na natureza, mas vai disso um quê da humanidade contemporânea em marcha de reflexão constante?

(Luciana Lyra) - Verdade. Talvez a grande contribuição que nos demos enquanto mulheres foi esse lugar aquoso que já existe no texto, mas que nos materializamos pela perspectiva do outro, de movimento. A metáfora da “cheia” é fantástica. Tudo é criado e removido. A ideia do sistema, da civilização e daí vem a cheia e destrói esses pilares, fazendo morrer e nascer algo novo e de novo. Nós refletimos muito sobre isso durante todo o processo de criação.

5.] Em algumas menções da filha do Josué (Anna Maria de Castro), ela cita sempre que pode que a obra remete a uma luta sem fim de vida contra a morte. Na imagem do ‘ciclo do caranguejo’, como a dramaturgia constituiu esse percurso?

(Luciana Lyra) – Nós não completamos uma idéia. Além da questão dos ‘cadernos’ e das anotações a que eu me referi antes, fizemos uma mandala, como uma expressão do ciclo do caranguejo: da engorda e etc. Nós recortamos o “livro dos artistas” em pedacinhos, e a síntese da cada capítulo nos fomos recortando seus pedaços e encaixando as partes que concluíamos que mais se ajustava. Essa aqui é mais “engorda”, essa aqui é mais “espuma”. Nesse movimento, as coisas se misturavam. Misturavam em coisas minhas, em coisas do texto e nas impressões delas (atrizes). Construimos uma brincadeira de quebra-cabeças (risos), gerando essa dinâmica “espiralada”.

6.] Como essência da obra romanesca, a dramaturgia que se fez dela, remaneja essa estratégia narrativa de muitas vozes em diálogo, de atualidade com a fome?

(Luciana Lyra) – Voltando nas *Guerreiras*, havia um tema principal, que eu chamo de *like motive*, que eu perguntava as atrizes qual foi o momento da sua vida em que vocês tiveram realmente que batalhar por um povo, por uma situação, por um humano... e isso foi gerando uma interação. E lá em *Homens e caranguejos* nos fizemos um caminho de colocar a fome como protagonista de toda a estória, como a força modeladora que Josué menciona, que sabe no *Geografia da Fome* (1946), na fome e no sexo. A fome porque o homem precisa naturalmente comer, se alimentar e, o sexo pela necessidade de gerar vida. Essa identidade da fome ficou em todo processo. Todas nós nos perguntando sobre que fomes eram essas, de

justiça, de liberdade, de sonho. Aí vai para um lugar bem mais arquetípico. Vai desde a fome propriamente dita até essa ausência de tudo, não somente do alimento.

7.] No clima atual, do qual vários estudiosos e artistas se esforçam para retirar dos porões um pouco da “poeira” que foi colocada nas manifestações da música, do teatro, da Literatura durante o período da ditadura de 64, como você vê esse silêncio que foi legado à obra, em função de leitura censora que tematizou a fome do romance como ato de subversão?

(Luciana Lyra) – Eles não viram esse lugar arquetipo. Uma pena. No trabalho bem intenso que eu terminei há pouco tempo, um outro livro sobre as guerreiras, só que agora, não mais uma dramaturgia, e sim um romance mesmo, infanto-juvenil, nos acabamos de distribuir esse material nas bibliotecas e nas escolas públicas do Recife, Olinda, Itamaracá, Igarassu e Goiana. Nós fizemos uma ação de ir até esses locais e falar da história das guerreiras e, ao mesmo tempo, ver a fome acontecendo. Tanto a fome material, de comida mesmo, como a fome afetiva, de contato, de sensibilização. Eu deduzo que a necessidade dele (Josué de Castro) de escrever o romance talvez tenha partido do lugar em que, se a ciência não deu conta, eu preciso extravasar isso na poesia...na outra margem do mangue, ou pelo menos fazer com essas coisas se juntem, já que é no fim da vida que ele resolve fazer isso. Vem à cabeça um filósofo, Gaston Bachelard que faz esse caminho, que começa como um cientista, bem ciências naturais e, depois, ele resolve não abdicar disso, mas como ele consegue seguir essa filosofia “biopoética”, de fazer um devaneio para a ciência. O Josué vai por aí, ele leva para um lugar que é didático da geografia da fome, mas que escorrega sempre no lugar de querer friccionar esses dois mundos e chegar a um terceiro lugar, desconhecido.

8.] No gancho dessa mistura incerta das águas do mangue, da mistura de discursos, da intertextualidade, dos vários Josué(s), do cientista, do prefaciador, do narrador, das personagens. Como você observou essa construção de uma voz que, além de fragmentada, é a soma de outras vozes, acrescidas das vozes do roteiro dramático, do feeling das atrizes?

(Luciana Lyra) – No livro que eu publiquei agora, ou melhor, no texto de um capítulo presente nele⁷⁰, eu escrevo sobre o processo de *Guerreiras* e de *Homens e caranguejos*. Ficou até de maneira ‘romanceada’ esse artigo. Eu discuto, sobretudo, sobre esse lugar da trama. Eu usei isso no pós-doc (pós-doutoramento), tanto que o *Homens e caranguejos* virou um dos meus pós-doutorados, como metáfora do mangue, que é isso que eu vejo que você está fazendo na sua dissertação. É ali, o mangue essa vegetação, essa água toda junta, tramada, sem esse lugar de “centro”. Eu naveguei muito pelo mangue para fazer o *Guerreiras* e, pelo Capibaribe para o *Homens e caranguejos*. Eu posso te dizer que a sensação que eu tinha do mangue é a de que eu me perdia, de labirinto. É tudo muito igual e ao mesmo tempo, não é. Isso eu empreguei muito como metáfora desse processo todo, dessas vozes múltiplas, de caminhos vários, de uma trama que conversa sem ter um lugar de centro. Na cenografia isso reverbera no labirinto das favelas que nos encontramos. Na Ilha de Deus, no Boqueirão, todos esses locais remetem àquela sensação de estar perdida navegando pelo mangue e andando pela favela. Nós entrávamos pelos papelões espalhados pelo palco com a ideia de que, se não tivesse cuidado, nos perderíamos.

9.] O sonho de Josué era, nessa perspectiva, esse sonho diverso e até mítico que foi figurado?

(Luciana Lyra) – É bem provável que sim. Um assunto que me chamou a atenção, para começar a criar a dramaturgia, foi justamente esse sonho do Josué (de Castro). Um parêntese só, um fator que me incomodou durante a pesquisa foi o estado que deixa muito a desejar do Centro Josué de Castro. Não sei como está agora, mas quando eu estive por lá eu senti por isso. Voltando ao raciocínio... Lá eu li a inscrição estampada do poema de Josué, *O sonho* (1928): “Eu sonho sonhos distantes, em barcos ausentes, velozes, ondeantes. Paisagens vivas, longe, diferentes. Eu sonho sempre. Sonho”, e que virou música, que nós compomos. Foi quando eu vi o Josué como essa figura sonhadora. Quando ele traz esse enredo para o menino (João Paulo), ele traz para esse lado, lá na década de 60, o sonho de um exilado, em depressão, perto de quando ele vem a morte, a ideia de manter o sonho pela esperança desse menino. O que ele quis preservar dele era isso. Não o lugar de quem estava impedido de fazer,

⁷⁰ LYRA, Luciana; MULLER, R. ; MONTEIRO, M. F. M. ; DAWSEY, J. ; SATIKO, R. . Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas: Migração da Máscara-Mangue em duas experiências performáticas. In: John Dawsey; Marianna Monteiro; Regina Muller; Rose Satiko. (Org.). *Antropologia e performance: ensaios na pedra*. 1. ed.SÃO PAULO: Terceiro Nome, 2014, v. 1, p. 393-409.

como é o caso, no romance, dessa figura do Cosme, quem propositadamente tem as ideias, mas não pode por em prática por uma “paralisia” alegórica de quem não anda. Dá para notar que o narrador entrega nas mãos do menino a possibilidade dele criar uma nova realidade. Eu também pesquisei sobre mitologia e, nesse aspecto de João Paulo, a gente viu muito o mito de Ícaro, de quem é um construtor de labirintos, da fuga, de derreter os caminhos e refazê-los. Nós encontramos muitos João Paulo(s) ainda hoje, tendo que lutar no dia-a-dia.

10.] Algum outro suporte (filmes, músicas, peças), serviu de base para essa troca de olhares entre o romance e a dramaturgia?

(Luciana Lyra) – Sim. Nós vimos alguns filmes bem interessantes para esse contexto. A gente viu *Mutum* (2007), longa-metragem de Sandra Kogut, baseado no livro *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa, com uma relação muito forte de pai e filho, numa outra realidade que constrói esse universo. Tem claro, *A vida é Bela* (1999), com o sonho poético de quem procura enxergar a verdade pelos olhos da criança, em situações drásticas. Nesse último, a gente sente como a criança tem a capacidade de criar, quase que um universo paralelo, como o Josué faz para viver a depressão, o sonho e a própria história do Brasil. O romance aparece assim como um lugar de salvação. *Homens e caranguejos* é, na verdade, um último grito. Para nós, eu, as atrizes, isso representou um lugar de grito muito grande. De como a gente poderia produzir algo que estivesse desatrelado desse contexto de desigualdade, se tudo isso é tão próximo do que nos estamos acostumadas e, quando a gente para, nós nem damos muita importância. De novo, eu repito a imagem de quando eu visitei as bibliotecas, as escolas, de quantos milhões de João Paulo(s) estão espalhados.

11.] Um dado curioso sobre a realidade da pobreza e das fomes extremadas ainda hoje, foi a reportagem de Wagner Sarmiento e Marina Barbosa, publicada pelo *Jornal do Commercio*, em: 02/11/2013 (Nela se narrou a coincidente saga de “Paulinho – o menino do canal do Arruda”, como ficou reconhecido o garoto após o episódio, mundialmente exibido nas imagens do fotógrafo Diego Nigro. Se for possível pensar dessa forma, quais imagens você apurou de pesquisa de campo e quais você pode conduzi-las para o texto performático da peça?

(Luciana Lyra) – Olha, na visitação das comunidades, nos vimos esses mesmos passos da desigualdade, do lixo e da pessoa misturados, como o que você me reporta. Em São Paulo, os

homens-caranguejos são os homens-gabirus. Existe, de fato, um universo de pobreza muito grande. Só que, ao mesmo tempo, tem também uma alegria bastante intensa ali. São comunidades muito vivas, cheia de alegria. O tanto que há de violência, existe de acolhimento, de vontade de querer estar junto, de compartilhar histórias. Nós fomos muito bem recebidas em todas essas comunidades que visitamos. Eram lugares de gente se ajudando, de parceria. Mesmo com a gente, que era um pouco que “estrangeiras”, era sempre um cuidado e uma curiosidade de perguntar o nós estávamos fazendo ali. Isso entra muito na própria percepção de contato que o Josué tinha daquele lugar do mangue. Muita gente especula que ele tivesse escrito para falar de um lugar de “coitados”, “explorados”. E na verdade é um lugar de potência, de muita produção criativa. Vem com isso, aquela sensação de salvar. O Josué era um médico e um acadêmico que cuidava das pessoas e foi à comunidade procurar isso. Nós, fazendo uma peça de teatro sobre aquele mundo, estávamos guerrilhando com tudo aquilo.

12.] No *teaser* da peça, você (Luciana), depõe sobre essa dramaturgia com a estratégia de “guerrilha”. Como isso funciona?

(Luciana Lyra) – O Josué ele vira a fome. É uma *persona* da narrativa que ele inventa. Quando eu coloco dessa forma, tem a ver com o tanto como nós introjetamos essa fome, criando uma fome que não era só a fome do escritor, não era só a nossa fome, era a fome humana. Por isso que eu acho que é uma estratégia de guerrilha. Pelo que eu vi nas semanas que eu visitei as comunidades, eu sinto que o que nós propusemos não é um movimento institucionalizado. Nós não somos um exército, nós somos guerrilheiras. É uma estrutura obscura mais, que vai de encontro a uma estrutura que está estabelecida, institucionalizada. Se você olha a realidade, a sensação que se tem é de que nada pode ser feito para mudar. É pensar por que eu estou nesse lugar e outra pessoa naquela posição? Persistir no sonho é uma estratégia de guerrilha pelo fato de serem pessoas que se juntam em prol de um outro pensamento que foge do sistema de exclusão. Eu já li vários inscitos de Josué de Castro e, conversando com o filho dele (Josué Fernando), ele me falou sobre isso, de que o pai sempre foi incompreendido por não ser nem de um partido, nem de outro partido por ele ter um conhecimento muito amplo. Josué de Castro não era só médico, só sociólogo, só antropólogo, ele era múltiplo. Ele formou vários focos e foi desenvolvendo essa rede que pensa a fome numa dimensão ampla. O teatro que eu produzo também não é um teatro que seja partidário,

eu não queria fazer uma peça partidária porque eu acho que o romance não é assim, ele é participativo. Apesar da palavra “guerrilha” vim com uma carga semântica muito ligada a ideia de militância, a produção de Josué ocupa um lugar próximo ao de Glauber Rocha, uma pessoa que nós trouxemos para dialogar com ele. O Hélio Oiticica é outro nome. Foram pessoas mais ou menos contemporâneas, outras não, mas, todos, artistas com os olhos atentos a essa realidade. Não eram artistas voltados só para a produção de suas artes, mas com o olhar de desterritorializar os meios. Glauber fala isso: “Meu cinema é um cinema de guerrilha”, como quem não estava com nenhum sistema, dentro daquilo que ele acreditava mas preocupado com o descaso que lhe atingia, de quem via o outro porque se espelha naquilo. Não o outro com pena, mas porque aquilo sou eu. Na obra de *Homens e caranguejos*, esses espelhos ficam muito forte, como você situa na sua dissertação nas personagens de Zé Luis e do Cosme, esse último até de modo literal. Uma imagem bonita que eu uso até na minha tese é sobre o mito de Narciso. Todos falam muito sobre um quê de narcisismo, a questão freudiana, mas na parte mais densa do mito, Narciso não olha para o espelho, ele olha no lago, para dentro. E quando ele olha para dentro do lago, ele está olhando o fundo do lago e a sociedade espelhada. É um lugar que é interior e para a margem, é um caminho de indo e vindo. Não é simplesmente você se olhar, é observar o que acontece no todo. É um lugar que o Glauber, o Oiticica, que o Chico Science acompanha, de ver uma fonte. De pensar o que é que existe de mim naquilo. É aí que entra um dilema, o de refletir até que ponto eu escolho o tema que eu discuto ou se ele me escolheu... até que ponto eu escolhi Josué ou Josué me escolheu para que eu pudesse seguir essas idas e vindas das coisas, da gente está na história.

13.] *Homens e caranguejos* é uma obra de 1967, com necessidades desta época de exceção, entretanto, sem o “mofo” do romance engajado, preso ao tempo da produção. Somada a escassa circulação, apenas retomada com a abertura política, enxergamos traços de contemporaneidade no envolvimento do poético com real, estendido na prosa atual. Na dramaturgia, isso foi capturado?

(Luciana Lyra) – Nós concluímos que é exatamente isso que alimenta *Homens e caranguejos* e faz dela uma obra contemporânea. De uma maneira que as questões foram se agregando pouco a pouco, fomos fazendo o que eu chamo de “mística”. Nós juntamos alguns pensadores, sociólogos. Estudamos Caio Prado Júnior. Eu já tinha uma imersão nos textos de Gilberto Freyre de uma época. Veio Darcy Ribeiro. Tudo isso iluminou e potencializou o

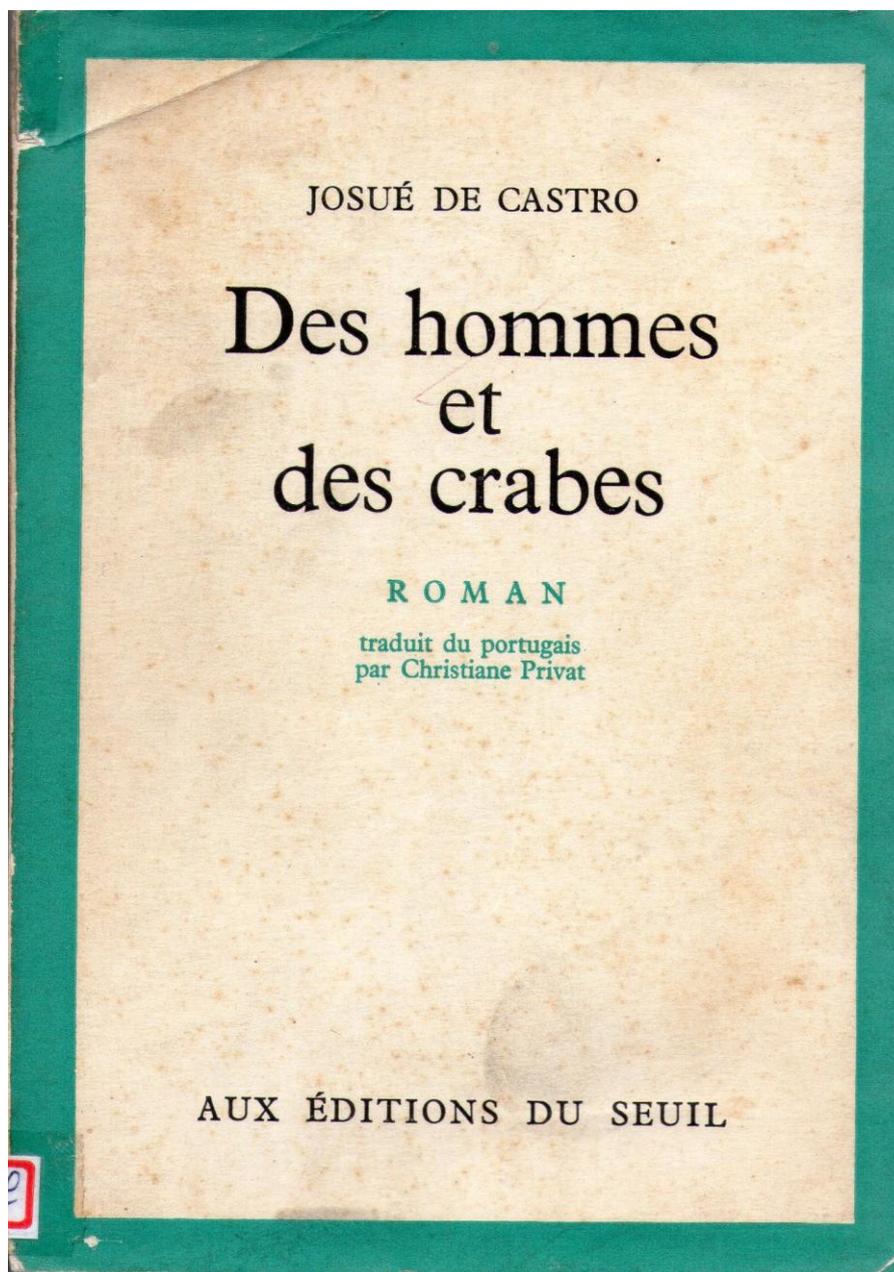
pensamento crítico que nós prevíamos ser compatível ao de Josué. Bertold Brecht, com a questão da narrativa, da quebra, desse lugar do épico, da narração, de como essa narração começa a criar outras fissuras. Retomando, eu penso *Homens e caranguejos* como um romance completamente arquetípico, de épico, de jornada que vai e volta na memória. As metáforas que ele (romancista) trás, a da “cheia”, por exemplo, são definidoras. Podem ser meus olhos simbólicos, mas a maneira como isso se coloca, não é à toa. A “cheia” vem com esse sentido da destruição, do recomeço, de viagem.

14.] Com uma linha que expressa a linguagem da cultura popular, o texto dramatúrgico acena contemporaneamente para o rap... Isso abre teu raciocínio para a atualidade do romance? Seria essa a tua conclusão?

(Luciana Lyra) – Dentro do processo de criação, como eu já te citei, isso foi bem natural. As ‘meninas’ tinham essa vivência com a cultura popular. O livro em si, traz isso de uma maneira bem contundente, principalmente no que envolve os contextos das festas, do boi. A minha pesquisa de mestrado também tinha uma relação com o “cavalo marinho”, comparando a linguagem e a expressão do Cavalo Marinho com a performance, fazendo relações entre as artes contemporâneas, de como o brincante e os *performer* atuam. Por conta desse legado que nos já tínhamos, esse diálogo com o rap no Boqueirão foi fantástico. Algo de surpreendente foi ouvir o rapper *Sabotage*, na Ilha de Deus. Essa trama aconteceu como linguagem pela trajetória tanto do grupo delas como da minha. Foram criadas muitas poesias vindas desse cenário. Músicas também surgiram, com arranjo e melodia de Nilton Júnior, diretor musical, que tem um histórico híbrido, vem de um grupo de coco – *Pandeiro do Mestre*, tocou com a *Nação Zumbi*, com outra banda – *Chão e Chinelo*, tendo um apelo com os ritmos do Coco e do Cavalo Marinho. Nós também freqüentamos muitas festas de roda de Coco, de Cavalo Marinho, a fim de sentir como tudo funcionava. O rap é esse lugar do épico, de contar uma saga, um grito contra uma opressão igual a ideia de marginalidade com que a cultura popular é vista.

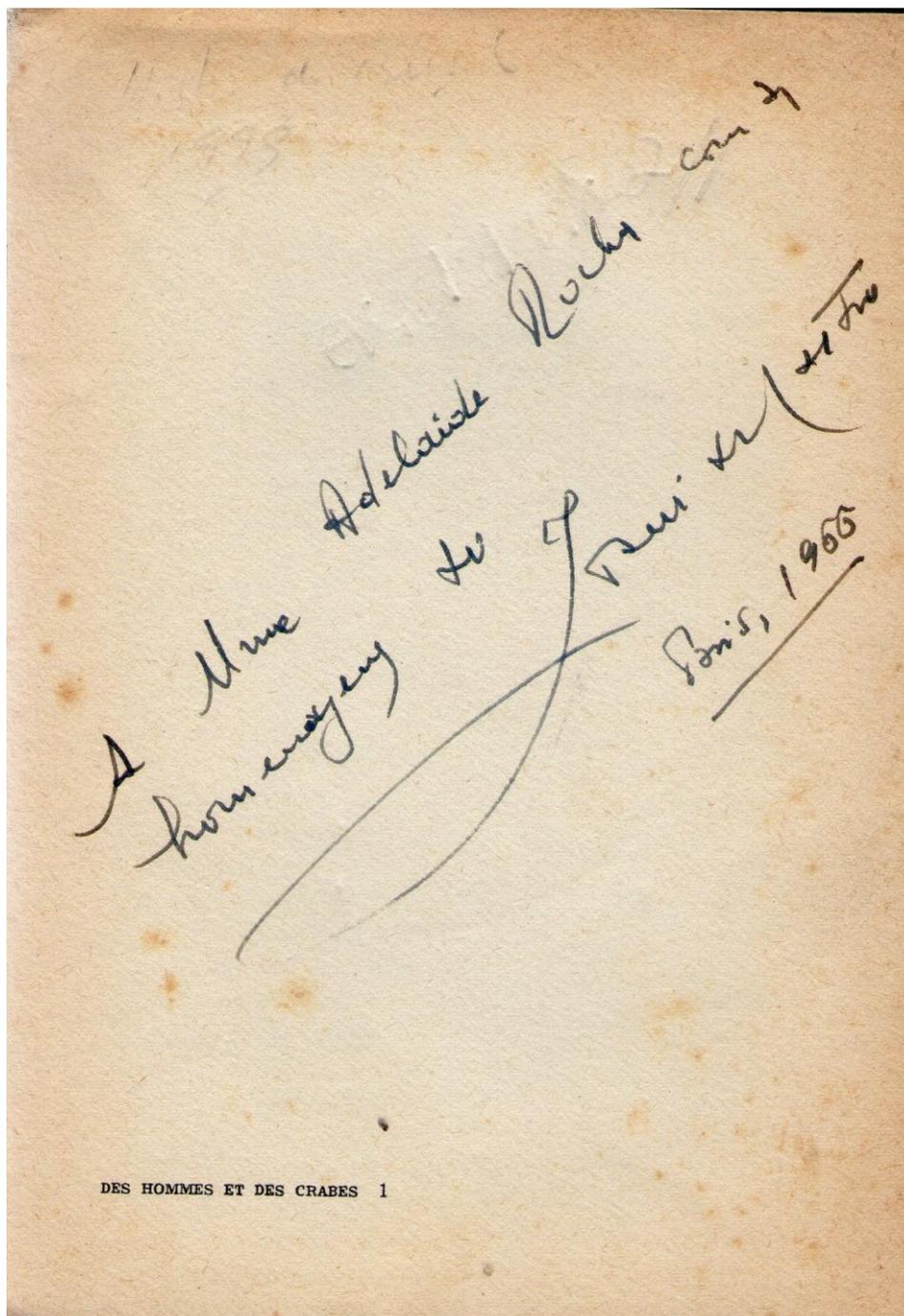
B.] - CAPAS DAS EDIÇÕES DO ROMANCE E DEMAIS FONTES

Figura 1



1ª edição (1966) - Lançada em idioma francês, durante o período de exílio de Josué de Castro em Paris. É nesta cidade que o escritor pernambucano falece, no ano de 1973.

Figura 3



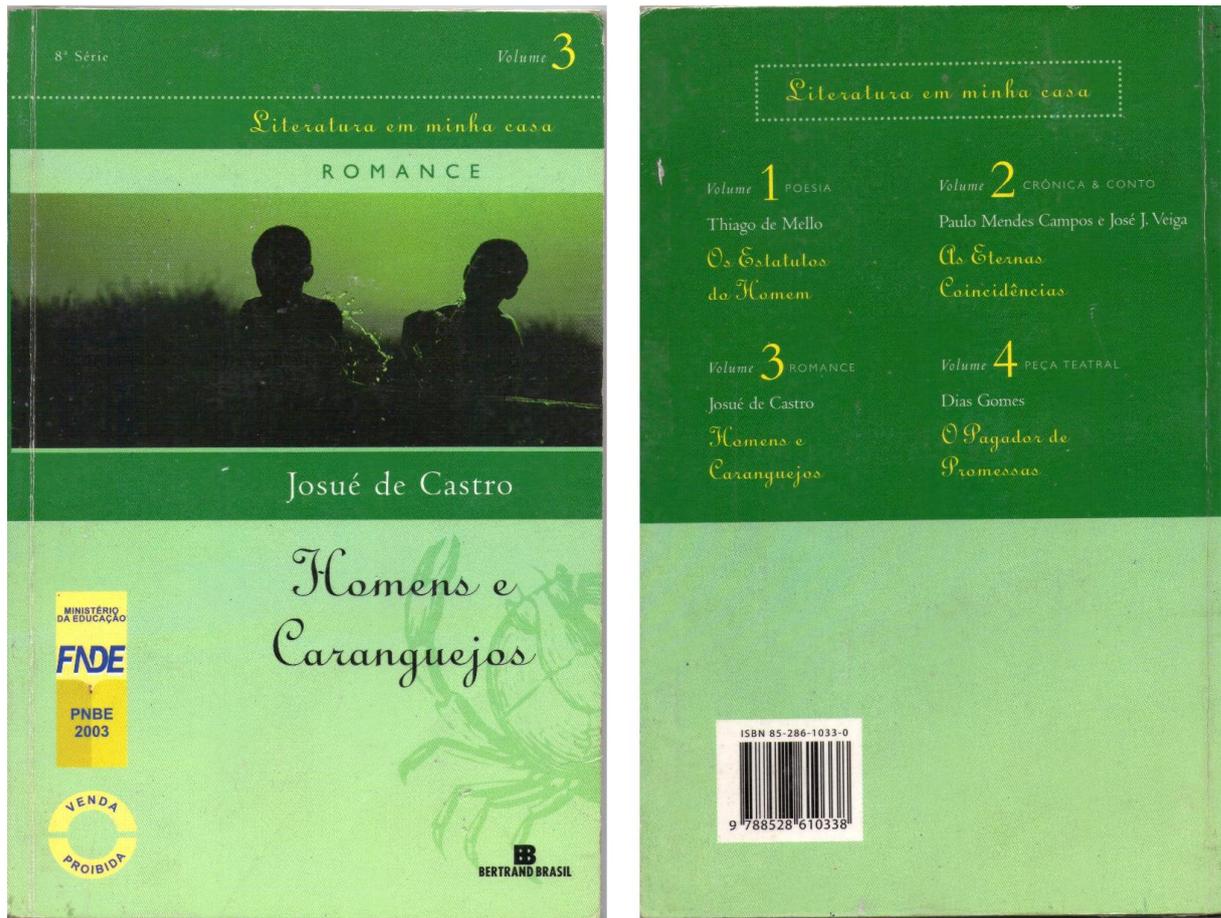
Assinatura do autor encontrada em um dos exemplares da edição francesa.

Figura 4



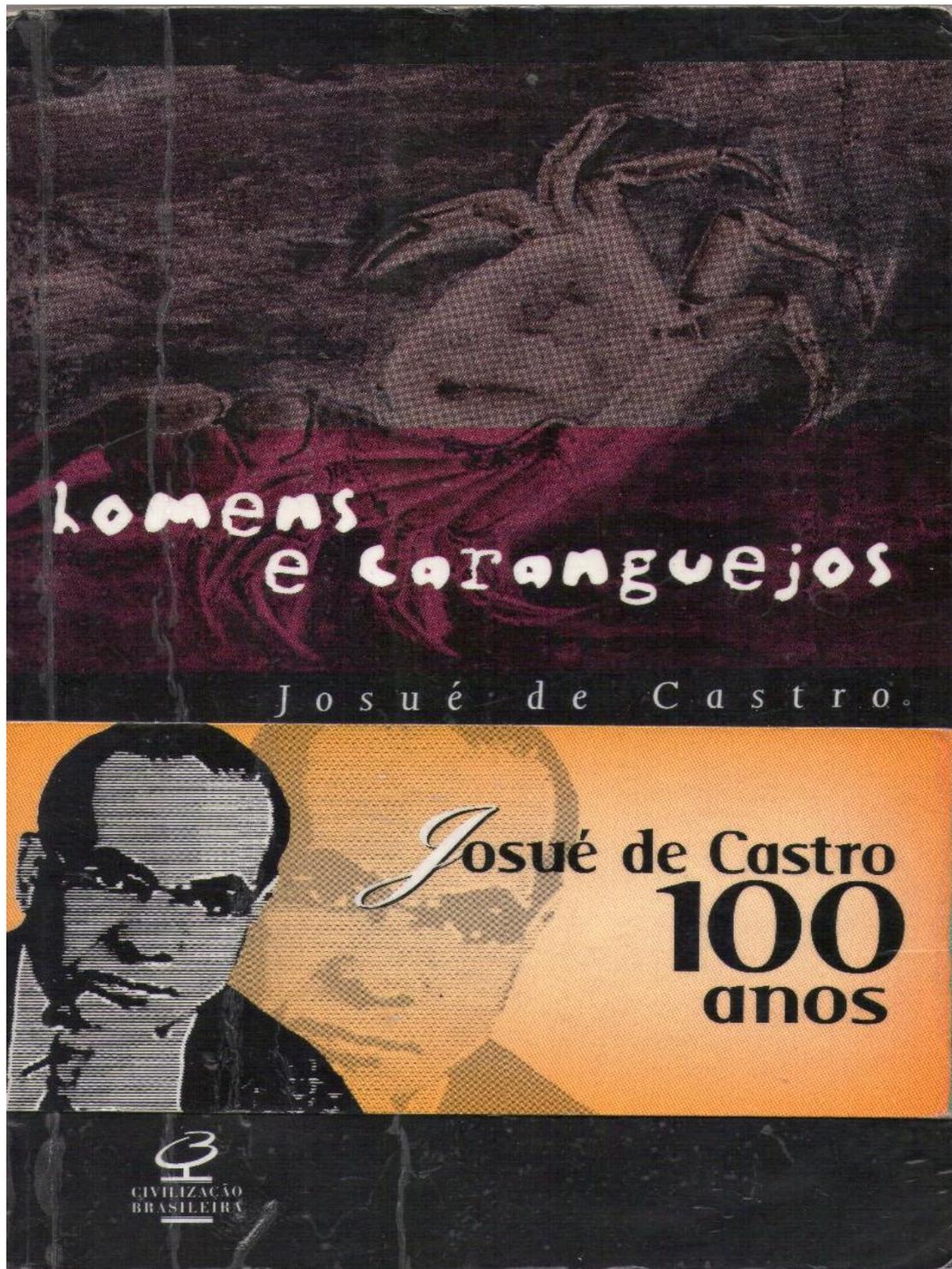
1ª edição brasileira (1967) – Pouco circulou no mercado das livrarias em função da censura imposta pelo Governo Militar.

Figura 5



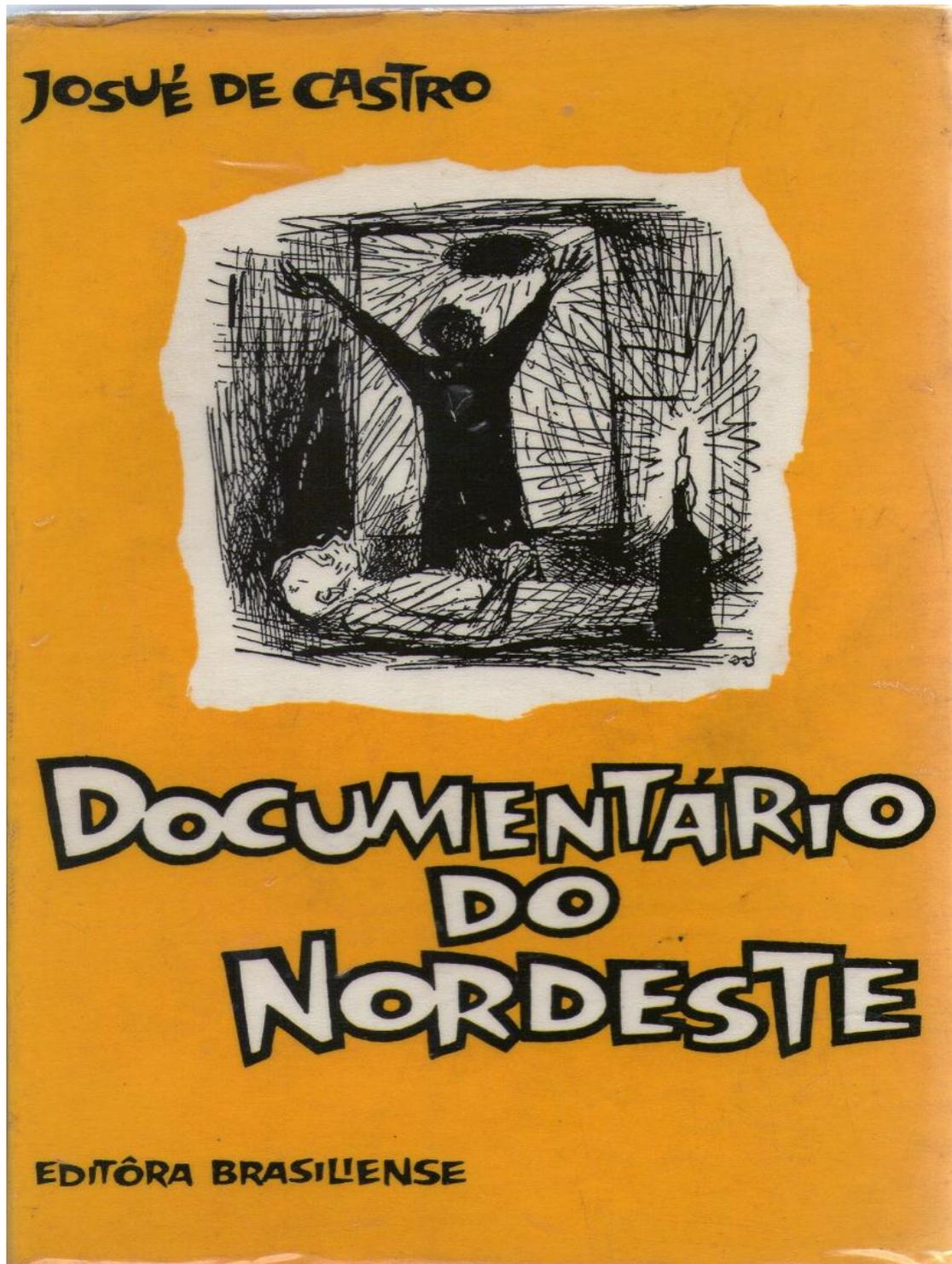
2ª edição brasileira (2003) – O volume contou com o incentivo de publicação do Ministério da Educação (Governo Federal) e teve como destino final às bibliotecas de escolas públicas do país. O público-alvo desta edição foram os jovens, estudantes da 8ª série (atual nono ano), que desconheciam a obra e o autor por motivos antecipados no *corpus* da pesquisa.

Figura 6



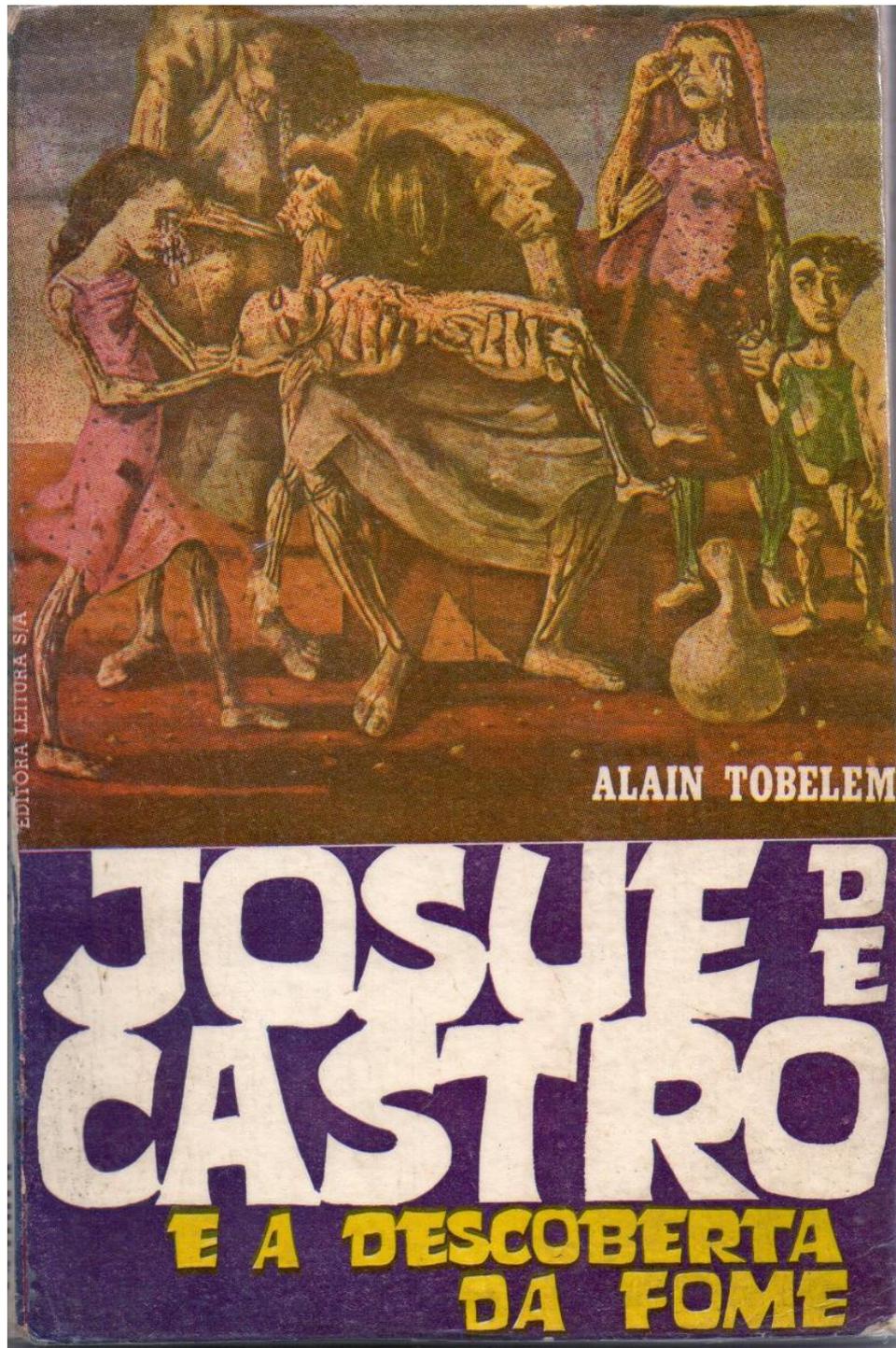
3ª edição brasileira – Publicado pela Editora Civilização Brasileira, com o selo em ação recordativa ao centenário de vida do autor, o volume mais recente resgata do esquecimento o único romance de Josué de Castro, reinserindo a obra no mercado das livrarias e, ao potencial consumo dos leitores.

Figura 7



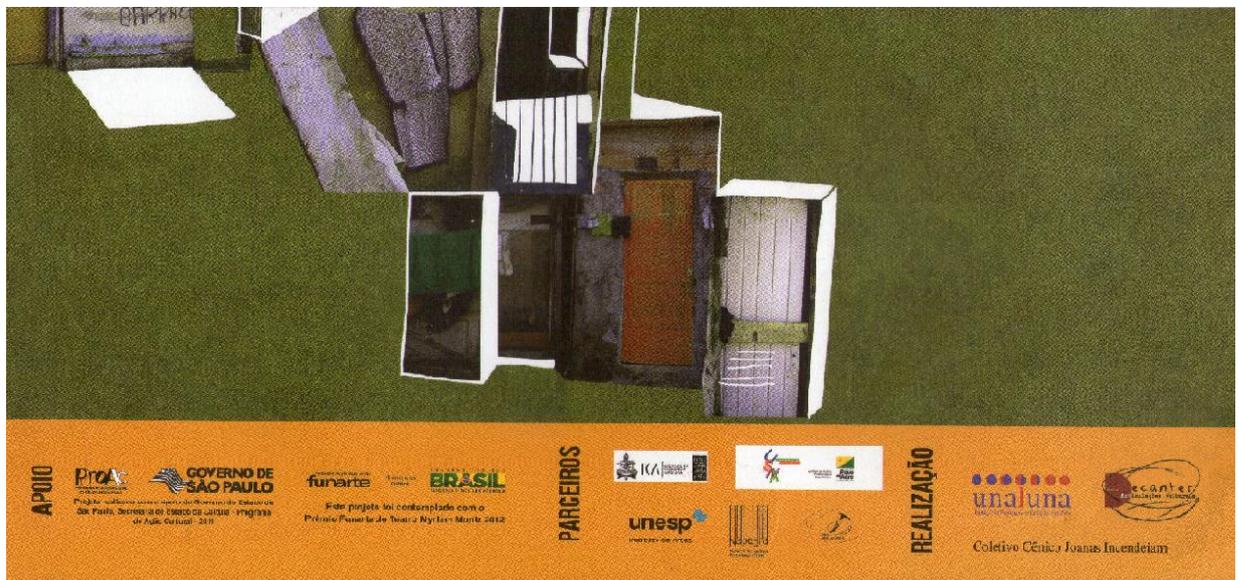
(1959) – Coletânea de textos relançados pela Editora Brasiliense. Neste livro, estão presentes ensaios científicos e contos literários publicados anteriormente por Josué de Castro. Dos contos, indica-se o esboço narrativo de construção das personagens e do enredo de *Homens e caranguejos*.

Figura 8



(1974) – Assinado por Alain Tobelem, amigo e contemporâneo do autor, um ano seguinte ao falecimento de Josué de Castro, o título recupera visões teóricas importantes do pensamento josueniano e, noutra via, explicando as ideias do homem Josué, empenha-se em dar, muito embora questionável o biografismo apresentado, os primeiros contornos de análise do romance *Homens e caranguejos*.

Figura 9



(2013) – Folder/teaser da peça teatral de *Homens e caranguejos*.