

Universidade Federal de Alagoas – UFAL
Faculdade de Letras – FALE
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - PPGLL

Maria Lucilene da Silva

**ENTRE(MENTES), ENLACES CULTURAIS EM
O CHEIRO DE DEUS, DE ROBERTO DRUMMOND**

Maceió

2007

Maria Lucilene da Silva

**ENTRE(MENTES), ENLACES CULTURAIS EM
O CHEIRO DE DEUS, DE ROBERTO DRUMMOND**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.

Maceió

2007

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S586e Silva, Maria Lucilene da.
Entre(mentes), enlaces culturais em O cheiro de DEUS, de Roberto Drummond / Maria Lucilene da Silva. – Maceió, 2007.
194 f.

Orientadora: Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.
Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. [185]-194.

1. Drummond, Roberto, 1939-2002 – Crítica e interpretação. O cheiro de Deus.
2. Literatura brasileira. 3. Crítica literária. 4. Estudos culturais. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

Maria Lucilene da Silva

**ENTRE(MENTES), ENLACES CULTURAIS EM O CHEIRO DE DEUS,
DE ROBERTO DRUMMOND**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da
Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Doutora.

Banca Examinadora


Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo – Orientadora – UFAL


Profa. Dra. Edilma Acioli Bomfim – UFAL

Prof. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins – UFAL

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza – UFPE

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian – UFRGS

Maceió, 31 de maio de 2007.

A minha mãe, que soube, paciente e carinhosamente, aguardar o término desta pesquisa, fornecendo-me, sempre, o apoio de que eu tanto precisava.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas muitas graças a mim concedidas.

À Profa. Dra. Vera Romariz, orientadora e incentivadora, por ter me acolhido com todo o zelo e por suas importantes considerações.

À Profa. Dra. Edilma Acioli, que acompanhou grande parte das reflexões desta pesquisa, sempre com muito carinho.

À Profa. Dra. Izabel Brandão, por suas relevantes observações quando da qualificação desta tese.

Às Profas. Dras. Ana Cláudia Martins, Zuleide Souza e Jane Tutikian, por terem aceito o convite para participar da banca de defesa final desta tese.

À minha família, por compreender todas as minhas ausências ao longo dos últimos quatro anos.

Aos amigos-irmãos, que sempre me acompanharam com incentivo e carinho incondicionais, entre os quais, Lole, Graciete, Márcio e Anne.

À Anne, um agradecimento particular, por sua interlocução e amizade, as quais foram um bálsamo nos momentos mais difíceis desta trajetória.

“Porque para Deus somos o bom cheiro de Cristo, nos que se salvam e nos que se perdem. Para estes, certamente, cheiro de morte para a morte; mas, para aqueles, cheiro de vida para a vida” (BÍBLIA, 2004, p. 1239, II Cor. 2, 15-16).

RESUMO

Este trabalho discute como no romance *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, se dão as relações de muitos estratos culturais, os quais expõem, entre outros aspectos, representações da sociedade e do povo brasileiros e permitem que se aborde, também, o processo de construção de identificações e identidades. Utiliza, para tanto, a pesquisa bibliográfica e uma análise de natureza qualitativa, recorrendo, em especial, aos estudos de base cultural realizados por Bhabha (2003), Canclini (2003a; 2003b), Hall (2005; 2003), Pizarro (1993; 1994) e Rama (2001a). A análise mostra que o romance configura, na forma literária, o que esses autores discutem. No que diz respeito à descontinuidade e hibridação, detectaram-se múltiplas vozes que atribuem ao romance um caráter metalingüístico, por meio do qual se legitimam as vozes narradoras e a do eu implícito, que se disfarça de personagem-narrador. As personagens, seus nomes, linguagens, formas de agir e pensar característicos, os espaços e tempos narrativos e a imbricação realidade/ficção expõem uma representação de como a sociedade brasileira é constituída em meio ao aparente caos que a cultura, por estas terras, produz. As metáforas, tomadas por Canclini (2003b) como fundamentais na tradução dos signos culturais, surgem, nesse sentido, na narrativa, como foco argumentativo, sinalizando as transformações por que as personagens passam. Além disso, a obra drummondiana, ao expor traços culturais diferentes, contribui para a constituição de um dispositivo discursivo fundamental na formação da unidade imaginária da identidade nacional e permite reflexões, também, sobre a dimensão cultural da identidade, expondo mostras de como a cultura brasileira se constitui em meio à pluralidade. Outro elemento de destaque é que Roberto Drummond não usa o sistema denominativo apenas como recurso estilístico, mas, sobretudo, como recurso estético. Os nomes não apenas caracterizam as personagens, mas também as universaliza. A análise aponta ainda, a partir das personagens Buchanan's e a Cigana Carmen, a imbricação dos conceitos de hibridismo, entre-lugar e identidade. Depois, observando-se a distinção entre o outro/Outro, parte da relação identitária de Anunciata, Inácia e Catula para interpretar o cheiro de Deus como uma metáfora do discurso do Outro. Todo esse percurso encontra ao final a imagem de um quebra-cabeça, em que as peças podem ser arrumadas de formas variadas e daí se extraírem novos olhares, novas possibilidades de leitura para a obra.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Estudos Culturais. Roberto Drummond. *O cheiro de Deus*.

ABSTRACT

This work debates the way the relations of many cultural strata occur in the novel *The smell of God*, by Roberto Drummond, which exhibits, amongst other aspects, representations of the Brazilian society and people as well as allows the approach of the identifications and identities process of construction. In order to focus that it makes use of bibliographic research and an analysis of qualitative nature, evoking especially the cultural base studies developed by Bhabha (2003), Canclini (2003a; 2003b), Hall (2005; 2003), Pizarro (1993; 1994) and Rama (2001a). The analysis shows that the novel figures, in the literary form, what the referred authors debate. Concerning the discontinuity and hybridism multiple voices were detected conferring a metalinguistic feature from which the narrative voices are legitimated as well as the voice of the implicit I, which disguises himself as character-narrator. The characters, their names, their languages, their typical ways of acting and thinking, the narrative spaces and times and the imbrication reality/fiction expose a representation of how the Brazilian society is constituted during the apparent chaos that culture produces in these lands. The metaphors considered by Canclini (2003b) as fundamental for the translation of cultural signs arise, in this sense, in the narrative, as argumentative focus, signaling the changes the characters suffer. Moreover, the drummondiano work, when exposes different cultural traces, contributes to the constitution of a fundamental discourse device in the formation of the imaginary unit of the national identity and also allows reflections on the cultural dimension of the identity, exhibiting samples of how the Brazilian culture is constituted in the plurality. Another prominent element is that Roberto Drummond does not use the denominative system just as stylistic resource but, above all, as esthetics resource. The names not only characterize the characters but also universalize them. The analysis also indicates, from the characters Buchanan's and the Gipsy Carmen, the imbrication of the hybridism, inter-place and identity. Afterwards, observing the distinction between the other/Other, it starts from the identity relation of Anunciata, Inácia and Catula in order to interpret the smell of God as a metaphor of the Other's discourse. All this trajectory finds an image of a puzzle in the end, in which the parts may be organized in a varied of ways making it possible to someone to extract new looks, new reading possibilities for the opus.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Cultural Studies. Roberto Drummond. *The smell of God*.

RESUMEN

Este trabajo discute como en el libro *El olor de Dios*, de Roberto Drummond, se dan las relaciones de muchos estratos culturales, los cuales exponen, entre otros aspectos, representaciones de la sociedad y del pueblo brasileño y permiten que se aborde, también, el proceso de construcción de identificaciones e identidades. Utiliza, para tanto, la investigación bibliográfica y un análisis de naturaleza cualitativa, recurriendo, en especial, a los estudios de base cultural realizados por Bhabha (2003), Canclini (2003a; 2003b), Hall (2005; 2003), Pizarro (1993; 1994) y Rama (2001a). El análisis muestra que la historia configura, en la forma literaria, lo que estos autores discuten. En lo que se refiere a la discontinuidad e hibridismo, se detectaron múltiples voces que atribuyen a la historia un carácter metalingüístico, a través del cual se legitiman las voces narradoras y la del yo implícito, que se disfraza de personaje narrador. Los personajes, sus nombres, lenguajes, formas de actuar y pensar característicos, los espacios y tiempos narrativos y la imbricación realidad/ficción exponen una representación de como la sociedad brasileña es constituida en medio al aparente caos que la cultura, por estas tierras, produce. Las metáforas, tomadas por Canclini (2003b) como fundamentales en la traducción de los signos culturales, surgen, en este sentido, en la narrativa, como foco argumentativo, señalando las transformaciones por las que los personajes pasan. Además de eso, la obra drummondiana, al exponer rasgos culturales diferentes, contribuye para la constitución de un dispositivo discursivo fundamental en la formación de la unidad imaginaria de la identidad nacional y permite reflexiones, también, sobre la dimensión cultural de la identidad, exponiendo muestras de como la cultura brasileña se constituye en medio a la pluralidad. Otro elemento de destaque es lo que Roberto Drummond no usa el sistema denominativo solamente como recurso estilístico, sino, sobretudo, como recurso estético. Los nombres no sólo caracterizan a los personajes, como también los universaliza. El análisis todavía apunta, a partir de los personajes Buchanan's y la Gitana Carmen, la imbricación de los conceptos de hibridismo, entre-lugar e identidad. Después, observándose la distinción entre el otro/Otro, parte de la relación identitaria de Anunciata, Inácia y Catula para interpretar el olor de Dios como una metáfora del discurso del Otro. Todo ese recorrido encuentra al final la imagen de un rompecabeza, en que las piezas pueden ser organizadas de formas variadas y desde este punto se obtienen nuevas miradas, nuevas posibilidades de lectura para la obra.

PALABRAS-CLAVE: Literatura Brasileña. Estudios Culturales. Roberto Drummond. *El olor de Dios*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. UM CHEIRO DE VOZES EM <i>O CHEIRO DE DEUS</i>: NARRADOR(ES) E ENUNCIÇÃO	16
1.1 ENTRECORTANDO A NARRATIVA: UM CHEIRO DE VOZES	16
1.2 NARRANDO CHEIROS: MOBILIDADE DO NARRADOR E VOZ AUTORAL	32
1.3 UM OUTRO TEMPO, UM OUTRO ESPAÇO NAS HISTÓRIAS “DRUMMONDIANAS”	60
2. ENTRE CULTURAS, UM “CHEIRO DE DEUS”	70
2.1 UM CHEIRO PLURAL E HÍBRIDO	70
2.2 UNS CHEIROS E OUTRAS METÁFORAS	94
2.3 ENTRE CULTURAS E HÍBRIDOS, ALGUMAS IDENTIDADES	111
3. NAS/DAS MESCLAS CULTURAIS EM <i>O CHEIRO DE DEUS</i>: A INVENÇÃO DO POSSÍVEL	125
3.1 NO NOME DAS PERSONAGENS, O HIBRIDISMO CULTURAL	125
3.2 ENTRE(TANTOS), O “ENTRE-LUGAR” EM ALGUMAS PERSONAGENS	145
3.3 ENTRE(MENTES), ANUNCIATA, INÁCIA E CATULA: A INVENÇÃO DO POSSÍVEL	161
CONCLUSÃO	180
REFERÊNCIAS	185

INTRODUÇÃO

O encontro com a diferença é marca que se faz diária na vida de qualquer sujeito, mas também na constituição da sociedade humana. Observando-se as Américas, por exemplo, em virtude das determinações históricas de fundação desse Continente, ver-se-á o constante embate com a mistura, com a pluralidade, com o hibridismo cultural.

Pensar esse encontro com a pluralidade cultural, com o hibridismo, com o outro e com o mesmo tem sido fonte de inúmeros estudos em variadas áreas do conhecimento. Reverberam desse processo produções que, de uma forma ou de outra, procuram explicar, representar e/ou mostrar, para o humano, entendimentos sobre como esse processo ocorre, por que ocorre, de que forma ocorre, onde repercute, entre outras questões que serão expostas a partir disso por diversas áreas do saber, da Arte e da Literatura.

Na Literatura, de um modo especial, essas questões têm sido motivo de calorosas discussões/reflexões. E isso tem contribuído, e muito, para que diversos autores sejam citados e estudados pela crítica, por exemplo, entre outros variados aspectos e perspectivas teóricas, porque suas obras são representativas da cultura local. No Brasil, em especial, tem-se exemplos disso em *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e em *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. Todas, obras que, por seu caráter híbrido/plural, permitem e possibilitam, até hoje, estudos não apenas na Literatura, mas na Lingüística, Antropologia, Sociologia, História, entre outros campos do conhecimento.

Na trilha dessas obras que se prestam a muitas miradas está *O cheiro de Deus*, do escritor mineiro Roberto Drummond. Sua leitura, envolvente e densa, exige do leitor uma percepção apurada para compreender o amálgama constitutivo da

obra: a narrativa de uma família de sábios, loucos e incestuosos, os Drummond do Brasil. O livro, com seus 36 capítulos, quase duzentas personagens e variados espaços que servem de tela para a história, pode ser definido por uma imagem: uma encruzilhada na qual se encontram diversas personagens e culturas.

Fisgado por essa imagem e pelas possibilidades de ter, na Literatura, uma forma de pensar as questões relacionadas à cultura, este trabalho discute como no romance *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, se dão as relações de muitos estratos culturais, os quais expõem, entre outros aspectos, representações da sociedade e do povo brasileiros e permitem que se discuta, também, o processo de construção de identificações e identidades.

Para tanto, recorre aos estudos de natureza cultural que, principalmente a partir dos anos 80, na América Latina, eclodem na Literatura, fundados em trabalhos advindos da Antropologia e da Sociologia de base cultural. Nessa direção, destacam-se alguns críticos literários latino-americanos, tais como: Bosi (1992), Candido (1975), Pizarro (1993; 1994), Rama (2001a; 2001b; 1982). Desses críticos, este trabalho toma como base algumas categorias.

Em Bosi (1992), encontra-se o caminho para o pensar sobre as dimensões singular e plural da cultura brasileira. Para o crítico, no Brasil, a exemplo de toda a América Latina, é essencial o reconhecimento da pluralidade cultural, para melhor se compreender as muitas designações atribuídas ao termo cultura.

De Candido (1975), tem-se a reflexão sobre formação e sistema literário nacional. Para esse crítico, o conceito de literatura nacional pode ser entendido como um simulacro, uma vez que remonta ao pensamento europeu e às sedimentações históricas por que este passou. O projeto teórico de Candido (1975)

visa à definição do significado da nacionalidade, bem como o papel que escritor e cidadão nela devem exercer.

A estudiosa Pizarro (1993; 1994), por sua vez, influencia esta tese pela reflexão sobre o conceito de modernidade tardia na América Latina, um lugar cujas vanguardas construíram modelos literários e culturais peculiares, os quais possibilitaram a constituição de referências dentro de seus limites. A autora também fornece elementos para que se pense a descontinuidade e os deslocamentos identitários posteriores aos anos 60, assim como a diversidade, a emergência de novas textualidades e a transformação dos imaginários decorrentes dos processos da modernidade tardia.

Rama (2001a; 2001b; 1982) fornece a esta pesquisa o conceito de transculturação narrativa, por meio do qual ele busca explicar o modo como formas de modernidade européia se haviam adaptado à realidade latino-americana. Toma-se como referência, também, a análise que esse teórico faz acerca da característica de liberdade combinatória que permeia a narrativa da América Latina depois de 1940. Além disso, discute a relação entre Literatura e Cultura, ressaltando a independência, a originalidade e a representatividade das Letras latino-americanas frente às européias.

Com o intuito de aprofundar a análise de conceitos fundamentais a partir do que essas perspectivas teóricas suscitam, a discussão utiliza, também, a contribuição dos estudos culturais de Bhabha (2003), Canclini (2003a; 2003b) e Hall (2005; 2003).

Com esses teóricos, o trabalho realiza a conjunção de vários conceitos por eles abordados. De Bhabha (2003), extrai-se a noção de terceiro espaço, também denominada por ele como entre-lugar e espaço intersticial. O autor oferece o trilho

por onde se faz uma aproximação entre esse conceito, o hibridismo cultural e as noções de identidade e identificação. Estes dois termos, aliás, são tratados em Hall (2005; 2003), um dos mais proeminentes críticos da cultura, que alimenta o trabalho com suas discussões sobre diáspora e metáfora. De Canclini (2003a; 2003b), retira-se uma reflexão sobre o papel da metáfora para os estudos culturais, assim como acerca dos conceitos de culturas híbridas e globalização.

Como dos estratos culturais se esvai uma multiplicidade de possibilidades e intercâmbios teóricos, evocam-se estudos históricos (FAUSTO, 2001; SKIDMORE, 2000), para buscar informações sobre os fatos históricos expressos na narrativa drummondiana; literários (ISER, 2002; MELO, 2004; ROMARIZ, 1999), para fundamentar o tratamento dado à enunciação e à mobilidade do narrador, necessário ao capítulo um; estudos literários (BERND, 1999; 1992), sociológicos (ORTIZ, 1987; ORTIZ, 2003), filosóficos (MORA, 2001) e psicanalíticos (ROUDINESCO; PLON, 1998), para discutir as noções de identidade e identificação presentes nos capítulos dois e três; entre outros trabalhos que contribuem com fios para esta urdidura.

Usando a pesquisa bibliográfica e uma análise de natureza qualitativa o resultado de todo esse trabalho se encontra exposto a seguir em três capítulos. O primeiro discute as noções de autor/narrador, bem como a mobilidade do narrador no espaço e tempo da narrativa, a partir da história ficcionalizada dos Drummond no romance estudado.

A partir da discussão de trechos da obra analisada, o segundo capítulo reflete sobre culturas plurais e hibridismo, a importância das metáforas na constituição dos signos culturais e, tomando a análise do hibridismo como elemento de reflexão, inicia a discussão sobre a noção de identidade. O terceiro e último capítulo

aprofunda a conjunção do entre-lugar com o hibridismo cultural e destes com as noções de identidade e identificação. Isso é feito por meio da descrição e análise dos nomes de algumas personagens, do deslocamento destas na narrativa e da relação identificatória entre as personagens Anunciata, Inácia e Catula, elaborando-se, por fim, uma possibilidade metafórica para o que seja o cheiro de Deus.

1. UM CHEIRO DE VOZES EM *O CHEIRO DE DEUS*:

NARRADOR(ES) E ENUNCIÇÃO

[...] talvez seja por alguma destas razões que certos autores, entre os quais julgo dever incluir-me, privilegiem, nas histórias que contam, não a história que vivem ou viveram, mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Omniscientemente (SARAMAGO, 1998, p. 27).

1.1 Entrecortando a narrativa: um cheiro de vozes

Os homens e suas conquistas, dificuldades, costumes, valores culturais são caracterizados em muitas produções. A literatura, de um modo especial entre essas produções, apresenta-se como lugar de representação onde é possível conceber e expressar o diálogo de uma cultura com outra. Diálogo que o escritor constrói pela palavra e com o qual se permite representar o real¹, sem, no entanto, limitar-se às referências que este possibilita.

Para Iser (2002), o domínio desse saber pelo escritor é o que caracteriza o ato de narrar como ato de fingir, de transpor os limites, o que equivale a dizer que o escritor, ao narrar um fato, repete dados do real, mas atribui-lhe configurações do imaginário. E se assim o é, o fingimento narrativo materializa repetições necessárias à realidade vivencial desse mesmo texto. Afinal, no dizer do crítico, “[...] como

¹ Em virtude de esse termo ser usado em diversas áreas e acepções, ressalte-se que, aqui, ele é entendido como realidade vivida, pensada ou sentida pelo homem.

produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo” (ISER, 2000, p.960).

Uma ilustração disso pode ser visto em *O carteiro e o poeta*. Na obra, há, entre tantos outros, um significativo diálogo² da personagem Pablo Neruda com a do carteiro Mário acerca da palavra metáfora. Este, em sua singeleza e encantado com os versos do poeta, deseja saber qual a relação da palavra metáfora com os significados que lhe são atribuídos.

O diálogo faz pensar que Mário objetiva a compreensão não apenas da relação entre palavra/coisa, mas também a compreensão do fingir da palavra e qual o lugar dela para/e no humano, qual a relação de sentido de que é portadora e a relação entre o nome e a coisa que ele designa, discussão há muito empreendida pela Filosofia e, um tanto mais recentemente, pela Lingüística.

Na Grécia antiga, “[...] as palavras faziam parte do mundo das coisas e dos acontecimentos” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 7), e, como tal, valiam tanto pelo sentido manifesto no enunciado quanto como signo que se permite desvelar. Tome-se, por exemplo, a palavra do aedo³, portadora da *Alétheia* (verdade), repleta de sentidos que impulsionavam múltiplas e misteriosas decifrações. A *Alétheia* no mundo grego

² Como é, dom Pablo?!

Metáforas, homem!

Que são essas coisas?

O poeta colocou a mão sobre o ombro do rapaz.

Para esclarecer mais ou menos de maneira imprecisa, são modos de dizer uma coisa comparando-a com outra.

Dê-me um exemplo ...

Neruda olhou o relógio e suspirou.

Bem, quando você diz que o céu está chorando. O que é que você quer dizer com isto?

Ora, fácil! Que está chovendo, ué!

Bem, isso é uma metáfora.

E por que se chama tão complicado, se é uma coisa tão fácil?

Porque os nomes não têm nada a ver com a simplicidade ou a complexidade das coisas. Pela sua teoria, uma coisa pequena que voa não deveria ter um nome tão grande como *mariposa*. *Elefante* tem a mesma quantidade de letras que *mariposa*, é muito maior e não voa - concluiu Neruda, exausto [...] (SKÁRMETA, 1997, p. 20-1).

³ Diz-se daquele que, na Grécia antiga, contava em versos uma ação heróica (espécie de poeta).

era vista como possibilidade de abertura entre o ser e o pensar, entre a coisa e a palavra.

Em Aristóteles, por exemplo, se encontra o que poderia ser considerada uma verdadeira introdução à ciência da linguagem. Embrenhando-se em argumentos sofisticados, como os de que o homem é definido como o animal que possui a palavra, assevera que a linguagem não manifesta, mas significa as coisas, ou seja, afirma que o valor que as pessoas atribuem à palavra é tão somente fruto da suposição de que há, entre nomes e coisas, uma relação direta.

[...] como não é possível trazer à colocação as coisas em ato, e em vez delas temos de nos servir dos seus nomes como símbolos, supomos que o que se passa com os nomes se passa também com as coisas [...] Ora, entre nomes e objetos, não há semelhança total: os nomes são em número limitado, bem como a pluralidade das definições, mas as coisas são em número infinito. É portanto inevitável que vários objetos sejam significados tanto por uma definição como por um único e mesmo nome (ARISTÓTELES, 2004, p. 80)

Dessas elaborações, pode-se inferir que a palavra, em Aristóteles, “[...] é denominada símbolo e sua relação com a coisa não é por semelhança ou por imitação, mas por significação” (GARCIA-ROZA, 2001, p.72).

Em fins do século IV e início do século V, Santo Agostinho também dará uma significativa contribuição às elaborações já erigidas sobre a relação nome/coisa. Sob a óptica do cristianismo, sintetizará o pensamento filosófico grego e refutará a concepção platônica de palavra como ícone.

Para Agostinho (1984, p.318), em seu “De Magistro”:

Com as palavras não aprendemos senão palavras; antes, o som e o ruído das palavras, porque, se o que não é sinal não pode ser palavra, não sei também como possa ser palavra, aquilo que ouvi pronunciado como palavra enquanto não lhe conhecer o significado. Só depois de conhecer as coisas se consegue, portanto, o conhecimento completo das palavras.

Como se pode observar, para o autor de o *De Magistro*, o que se focaliza nessa discussão é que caminho tomar, como se chegará à verdade das palavras, uma vez que as significações destas formam um sistema fechado.

Dessas elaborações, o que se infere é que a *Alétheia* do aedo estava na palavra, fundando, desde então, uma reflexão sobre a relação palavra e verdade, que iria perpassar séculos e muitas ciências, entre as quais, a literatura (GARCIA-ROZA, 2001).

Seria, então, isso o que vêm buscando os escritores, especialmente os latino-americanos, ao longo dos tempos – permitir ao leitor o acesso ao mundo simbólico pela força criadora da palavra.

No terreno da crítica literária, por exemplo, os estudos de Ana Pizarro têm discutido essa característica dos escritores latino-americanos. Ela afirma que a constituição de um discurso literário que privilegie os aportes plurais e contraditórios da cultura apresenta-se, na maioria das vezes, como o problema central dos escritores na América Latina, cuja “Modernidade literária [...] expressa a multiplicidade simbólica, a pluralidade estética que brota de uma sociedade heterogênea no étnico e no social, fragmentado no acesso aos bens culturais” (PIZARRO, 1994, p. 122, tradução livre).

No dizer do crítico Ángel Rama (2001a), a relação entre Literatura e Cultura no que se refere às Letras latino-americanas terá como particularidades a independência, a originalidade e a representatividade resultantes de um processo em que estas Letras não aceitaram resignadamente suas origens hispano-ibéricas. A Literatura das terras colonizadas por Espanha e Portugal, constituída por tais particularidades, conviverá com o diferente e o semelhante, o estranho e o íntimo, a dominação e a submissão, o eu e o Outro, sendo produzida num limiar entre estes

elementos, ou, como dirá Bhabha (2003, p.69), no “[...] ‘inter’ – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar⁴ – que carrega o fardo do significado da cultura”.

Decorre daí que na América Latina “As obras literárias não estão fora das culturas, mas as coroam, e na medida em que essas culturas são invenções seculares e multitudinais, fazem do escritor [...] O genial tecelão, na vasta oficina histórica da sociedade americana” (RAMA, 2001a, p. 247).

Considerando, pois, a multiplicidade simbólica de que fala Pizarro (1994), as particularidades de que trata Rama (2001a) e a característica de entre-lugar ocupada pela literatura latino-americana, este trabalho discute como no romance *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, se dão as relações de muitos estratos culturais, os quais expõem, entre outros aspectos, representações da sociedade e do povo brasileiros e permitem que se discuta, também, o processo de construção de identificações e identidades.

Nesse romance, o autor ficcionaliza a história de um clã incendiado/habitado pela alucinação de seus próprios fantasmas – os Drummond do Brasil. Composto por 36 capítulos, nos quais se destaca a escrita de diários e cartas das personagens femininas, o romance narra, também, a história de um Brasil contemporâneo, em que cada fragmento parece compor uma grande invenção – a invenção de um possível “cheiro de Deus” em meio às loucuras, brigas e incestos⁵ que constituem os Drummond, cujos ancestrais vieram da Escócia, e de seu estabelecimento em Minas Gerais. Nas palavras de Vó Inácia, personagem central de *O cheiro de Deus*: “– Nós, os Drummond do Brasil, somos bravos e corajosos e fortes como nossos

⁴ Apesar de citar-se aqui o entre-lugar a partir de Bhabha (2003), deve-se observar que o conceito, originalmente, foi usado por Santiago (2000) e, depois, passou a ser empregado por diversos teóricos com variadas denominações.

⁵ Adiante, no capítulo dois, far-se-ão algumas considerações sobre a noção de incesto.

antepassados da velha e heróica Escócia, e conquistaremos a glória, porque estamos vivendo uma epopéia⁶” (DRUMMOND, 2001, p.167)⁷.

Nesse fragmento, por meio da voz da Vó Inácia, há a defesa de que a história dos Drummond, tecida nos meandros da ficção, é a história mesma de um povo forte, pinçado de muitas culturas, ora como herói ora como errante, sempre compelido a viver muitas aventuras. Dessa história, que as personagens julgam como “epopéia”, não poderiam escapar muitos incidentes e peripécias.

Desse modo, o romance é, pois, a criação de uma grande história cujo enredo já nasce sob o signo de um país múltiplo em aportes culturais e de tantos e variados heróis: o Brasil. Nessa perspectiva, vale recordar o dizer de Rama (2001b, p.62-3) quando afirma:

O romancista existe dentro de uma literatura; falando abstratamente, diríamos que ele nasce dentro dela, nela se forma e desenvolve, com ela faz sua criação. E por isso mesmo é herdeiro de uma tradição e criador de tradições. Pelo menos nos países onde existem literaturas nacionais.

Esse é o caso das terras brasileiras e do mineiro Roberto Drummond, autor de *O cheiro de Deus*, o qual faz eclodir das reentrâncias de seu texto representações do nascimento/(re)invenção de um Brasil dos anos 30 a 50, em que as suas personagens dialogam culturalmente com outras que lhes antecederam ou sucedem no tempo narrativo.

⁶ Narrativa feita, geralmente, em versos num longo poema que ressalta as qualidades grandiosas de um herói, protagonista de fatos históricos ou maravilhosos. Sua origem remonta ao mundo greco-romano, especificamente às obras *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, e *Eneida*, de Virgílio (MOISÉS, 1993). A analogia de *O cheiro de Deus* com a epopéia sustenta-se, e talvez ironicamente, no fato de algumas personagens do romance defenderem que as suas histórias são, de fato, eloqüentes, grandiosas, que os Drummond ficcionais são um povo forte e guerreiro. Outra analogia pode estar sugerida na própria elaboração/burilação do romance – que levou 12 anos para ser concluído –, o que leva a crer que o autor considera o ato de narrar ou, pelo menos, o dele próprio até concluir *O Cheiro de Deus*, um ato grandioso, “epopéico”.

⁷ Todas as referências que se fizer neste trabalho ao romance foram extraídas de: DRUMMOND, Roberto. **O Cheiro de Deus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Daqui por diante, indicar-se-á apenas o número de página.

Nesse universo de estranhamento e possibilidades, destaca-se a presença de Inácia Micaéla, uma mulher determinada, que ainda adolescente se casa com João Antônio Drummond Neto, seu tio, 19 anos mais velho que ela. João, influenciado pelos ideais do escocês William Wallace, mudou judicialmente o seu próprio nome para o do uísque escocês Old Parr, dando início a uma tradição na família Drummond.

Vô Old Parr não se chamava Old Parr, mas João Antônio Drummond Neto. Ainda jovem, ficou inflamado pela leitura dos fatos de William Wallace, o escocês que lutou contra o domínio inglês na Escócia e acabou condenado à morte. Vô Old Parr morava no Rio de Janeiro, onde estudava advocacia e queimava nos braços das polacas o dinheiro do pai, Vô João Antônio Drummond Filho, conhecido como o Barão do Café no Contestado, uma terra de ninguém na divisa de Minas com o Espírito Santo, uma das regiões mais violentas do Brasil. Era causa de espanto e de riso quando ia às festas no Rio de Janeiro usando um *kilt*, o saíote escocês. Uma noite, numa recepção ao Embaixador da Inglaterra no Brasil, compareceu de *kilt* e gritou: – Viva a Escócia Livre! Viva Wiliam Wallace! Foi chamado de arruaceiro e levado por policiais brasileiros. Passou uma noite atrás das grades [...] Decidiu então mudar de nome, através de um processo judicial complicado, e escolheu o nome do uísque escocês Old Parr, e, mais tarde, deu a todos os filhos nomes de uísque. A moda pegou entre os Drummond [...] (p.15-6).

Sempre disputando com o Coronel Bim Bim o comando político, religioso e econômico da região do Contestado, Inácia Micaéla, já viúva e cega, aos 65 anos, descobre que ainda precisa treinar a pontaria, continuar a defender a sua dinastia e apurar o olfato para sentir o cheiro de Deus, idéia que a consola: “Só os cegos poderão sentir o cheiro de Deus” (p.17).

A narrativa, tal qual um teatro voltado para as grandes representações de um mundo cujos limites estão no estranhamento que o texto pode causar, apresenta-se como uma grande invenção de casais incestuosos, guerrilhas políticas, fantasmas, lobisomens, anjos e demônios, na qual se destacam personagens como o coronel Bim Bim, inimigo de Vó Inácia, compadre Nico do Degredo e suas cinco filhas

(Dodô, Dadá, Dedéu, Darzinha e Dô), aliados da família Drummond, e os descendentes de Vó Inácia e Vô Old Parr, White Horse e Viridiana, Dolores, Red Label e Dimple, Rose e Johnnie Walker, Catula e Buchanan's⁸.

Em *O cheiro de Deus* há, pois, uma multiplicidade de personagens⁹, de vozes e, conseqüentemente, de cheiros que a personagem Vó Inácia Micaéla se especializa em sentir.

Vó Inácia acabou por descobrir que a felicidade cheirava, que o amor tinha um cheiro tão parecido com o cheiro do ódio a ponto de pensar que a neta Catula estava amando quando na verdade podia ser o Coronel Bim Bim chegando para cumprir a ameaça de levar sua cabeça para pendurar na parede do sobrado de 28 janelas em Cruz dos Homens. De tanto que apurou o olfato de cega, Vó Inácia sentia no ar o cheiro da chuva que só ia cair daí a dois dias (p.13-4).

Para dar vida a esses cheiros, o narrador, oscilando entre a terceira e a primeira pessoa do discurso, articula o texto colocando-se ao lado dos Drummond, tratando-os por Tio, Tia, Vó, etc. “Vó Inácia Micaéla era uma bela moça de olhos cor de musgo, e foram os olhos que encantaram Vô Old Parr” (p.16).

Esse deslizamento do narrador da terceira para a primeira pessoa é uma marca da mobilidade do narrador¹⁰. Nessa direção, Schwarz (1990), em um estudo sobre o narrador machadiano, faz relevantes observações acerca da relação que se estabelece entre a volubilidade ou mobilidade do narrador e a descontinuidade espaço-temporal¹¹.

⁸ No capítulo 3, mostrar-se-á a importância dos nomes. A hipótese é a de que os nomes das personagens são muito significativos porque motivados por estratos de culturas diversas representadas ao longo da narrativa.

⁹ A título de curiosidade, vale destacar que a obra apresenta perto de 200 personagens.

¹⁰ Mais adiante, tratar-se-á desse termo. As reflexões que serão erigidas tomam como ponto de partida a hipótese de que Roberto Drummond configura o narrador de *O cheiro de Deus* mobilizando-o consoante os estratos culturais dos quais se faz tradutor.

¹¹ Adiante, discorrer-se-á sobre a descontinuidade dos espaços e tempos na narrativa de *O cheiro de Deus*, ressaltando que ambos são frutos do deslocamento das personagens na região do Contestado e em Belo Horizonte, especificamente.

O crítico prefere o termo volubilidade e o associa ao movimento histórico que marca as relações entre as classes sociais brasileiras, cuja estabilidade vem sempre tematizada nos textos de Machado de Assis.

Considerando, pois, as asseverações de Schwarz (1990) a respeito do narrador machadiano, é possível observar que elas convergem para o que aqui se vem construindo sobre a mobilidade do narrador drummondiano, a qual se apresenta, por exemplo, nas trocas de vozes narradoras (Anunciata, Catula, Vó Micaéla, entre outros); nos vários lugares que servem de tela para a história (Contestado, Europa e Belo Horizonte, etc.); nas várias culturas que se entrecruzam no deslizar de falas (Inglês, português) e na forma *sui generis* de composição das personagens (Catula, cuja cor é branca ou negra, conforme os efeitos da natureza; Johnnie Walker, homem e lobisomen; Buchanan's, sempre na fronteira entre o masculino e o feminino; Cel. Bim Bim, com seus dois corações e sua voz de moça, etc).

Haveria em *O cheiro de Deus*, então, aquilo que Rama (2001c, p.155) descreve como característica de narrativas latino-americanas que nascem por volta de 1940, ou seja, uma

[...] liberdade combinatória [...] que se situa em uma livre estruturação de materiais, havendo superado a dicotomia “fantástico-realista” para construir um texto autônomo que se maneja autarquicamente, a serviço da comunicação de uma determinada mensagem e fazendo uso de distorções, invenções, fragmentos realistas, hipérbolos, elementos alheios, que são úteis a uma composição que pretende ser equivalente ao universo em sua estrutura e não na cópia de um lugar qualquer mediante um espelho ou distorção subjetiva.

Assim, o narrador conta a história de muitos Drummond e de seus relacionamentos e peripécias, os quais se desenrolam entre dois lugares mineiros,

principalmente. O Contestado, lugar mítico, ficcional, das dissimulações, dos segredos escondidos sob olhares indiretos ou, no dizer de Vó Inácia: “[...] quando tudo vai ficando ensimesmado; [...] quando ninguém olha nos olhos [...]” (p.29).

Em contraposição a esse lugar, havia Belo Horizonte, “[...] a cidade das tosses, dos fantasmas e da orgia [...]” (p.167). Nesses dois lugares, entre a dissimulação e a orgia, tudo era permitido, como o incesto socialmente consentido entre Inácia Micaéla e Old Parr para perpetuar o clã nas Minas Gerais.

É mais um incesto dos Drummond que eu vou abençoar – disse o Cardeal Leme, amigo da família, a Vó Old Parr e a Vó Inácia Micaéla durante a cerimônia do casamento no Rio de Janeiro. – Mas que vocês sejam muito felizes, meus filhos [...] (p.15).

Vale salientar que esse narrador móvel, que atua tanto como contador quanto como personagem, é quem permite ao leitor conhecer as tramas da narrativa. É por meio desse olhar de cúmplice dos fatos que o narrador conta a história dos Drummond, traçada no corpo do texto, como dito, nas paisagens dos dois lugares por onde a família transita: Cruz dos Homens, no Contestado, e Belo Horizonte.

Ressalte-se que nesse “entremeio” o narrador se acumplicia dos fatos narrados; coloca-se na posição de um “Drummond” e, como tal, participa da construção de uma história que ele (re)conta nas malhas da ficção sem, no entanto, confundir-se com a figura do autor Roberto Drummond.

Entende-se, então, que no enunciado¹² de *O cheiro de Deus*, por trás da voz do narrador, é possível vislumbrar a voz de um sujeito que enuncia os fatos (autor

¹² Vale lembrar a afirmação de Silva (2006) no que se refere aos conceitos de enunciado e enunciação quando relacionados ao ato de narrar. Para ele, “É necessário, porém, distinguir adequadamente entre o autor enquanto sujeito empírico e histórico, cujo nome civil figura em regra na capa e no frontispício das suas obras [...] e o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculto ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário” (SILVA, 2006, p.222).

implícito) e que se revela como máscara, fingimento (MELO, 2004) do autor real do romance *O cheiro de Deus*. Essa voz, no entanto, não se sobrepõe à do narrador; antes, porém, com ela dialoga. Ou, como dirá Iser (2002), materializará no ato de narrar as repetições de dados do real que são necessárias ao texto; isso, por sua vez, ratificará o ato de narrar como um ato de construir disfarces, máscaras, como um “ato de fingir”.

Considerando que “o narrador é aquele que faz o leitor conhecer a trama dos eventos” (SILVA, 2003, p. 43), é possível inferir que o narrador, que tem como característica a mistura de vozes em *O cheiro de Deus*, é quem permite o desnudamento das muitas histórias que entrecortam a história dos Drummond. Essa posição do narrador permite, ainda, diferentes travessias na mudança de enunciação.

Assim, o autor implícito dá liberdade de voz ao narrador, que, no processo de configuração da narrativa, vai revelando que o que diz está a serviço da voz daquele que se esconde por detrás do texto, uma vez que a voz do narrador e do protagonista é mera projeção ficcional de valores menos ou mais conscientes do próprio autor (MELO, 2004, p. 178).

Isso, mais uma vez, conduz às reflexões de Iser (2002), o qual afirma que narrar e enunciar são atos de fingir no sentido de que ambos desafiam e transgridem os limites da realidade vivencial repetida no texto. Tanto Melo (2004) quanto Iser (2002) tratam da importância da enunciação para o jogo de velar e desvelar verdades e fingimentos inerentes ao ato de narrar.

Considerando isso, pode-se observar que, por exemplo, no fragmento abaixo, que serve de início para o romance, o narrador enuncia uma escritura que ele sabe ser sua – ou seja, o narrador revela sua própria voz –, mas também de outras vozes

narrativas, como as de Catula e de Tia Anunciata, uma vez que estas também desempenham o papel de escribas/narradoras.

É de bom aviso prevenir que Vó Inácia Micaéla, uma mulher cega na vizinhança dos 65 anos, com um rifle a tiracolo com o qual conversa como se fosse gente, espera o ataque dos jagunços chefiados pelo Coronel Bim Bim, que prometeu levar sua cabeça para pendurar na parede do sobrado de 28 janelas em Cruz dos Homens (p.13).

Isso se confirma quando a narrativa expõe Catula como a autora do *Diário da Cidade das Tosses e da Orgia*; nesse Diário, ela conta que Anunciata está escrevendo um livro intitulado *O Cheiro de Deus*. A escritura de Catula faz emergirem outras vozes narrativas; estas desvelam, para o leitor, que são, antes de qualquer coisa, construções tão ficcionais quanto a figura do narrador implícito que se mostra como sendo um Drummond, como se pode ver no excerto abaixo:

Tia Anunciata esqueceu novamente no jardim do castelo, como de propósito, páginas de seu manuscrito e eu as encontrei e li as primeiras linhas de *O cheiro de Deus*: “É de bom aviso prevenir que Vó Inácia Micaéla, uma mulher cega na vizinhança dos 65 anos, com um rifle a tiracolo com o qual conversa como se fosse gente, espera o ataque dos jagunços chefiados pelo Coronel Bim Bim, que prometeu levar sua cabeça para pendurar na parede do sobrado de 28 janelas em Cruz dos Homens...” É um romance e estou morta de curiosidade para ler, ao que parece, todos nós do Clã de Vó Inácia, a começar por ela própria, somos personagens (p. 314).

Ressalte-se, ainda, que essa técnica de inserir na enunciação outras vozes, que puxam o fio de outras narrativas, atribui ao romance de Roberto Drummond um caráter metalingüístico, por meio do qual se legitima o jogo de vozes narradoras, entre as quais se destacam, especialmente, as das personagens femininas (Anunciata, Inácia e Catula) e a do eu implícito, que se inscreve no espaço ficcional, disfarçado, no entanto, de personagem-narrador do romance.

Desse modo, a comunicação que se estabelece, na enunciação, entre as vozes narrativas, é, de acordo com Fernandes (2003, p.119), “[...] de natureza metalingüística e metanarrativa. Enfatizam a caracterização do romance como um jogo de vozes que dialogam, problematizando o relacionamento entre verdade e verossimilhança, entre ficção e realidade”.

Quando isso ocorre, advertem Melo (2004) e Iser (2002), não se pode esquecer que esse eu implícito é, tão somente, uma construção artística que se constitui na escrita e cujos artifícios permitem exprimir verdades e/ou mentiras por meio da voz do narrador.

Assim, com essa narrativa de tantas vozes e de outras narrativas composta, o procedimento de Roberto Drummond parece ratificar o que aqui se vem discutindo acerca da oscilação da voz narrativa, que ora aparece na 3ª ora na 1ª pessoa do discurso. Além disso, tal procedimento atribui igualdade de importância tanto à voz daquele(s) que conta(m) a história quanto ao(s) assunto(s) de que ela trata.

A esse respeito, é interessante observar que, no já citado fragmento do diário de Catula, a personagem afirma que o manuscrito da tia Anunciata se intitula *O cheiro de Deus*; depois se apropria do discurso nele contido e o reproduz. Assim, ao legitimar o discurso e os assuntos de que trata a tia, Catula assume-o, numa identificação com o que a tia escreve.

Note-se ainda que há um entrecruzamento entre o excerto do diário de Catula, o qual cita o romance escrito por Anunciata, e o romance de Roberto Drummond. Eles têm o mesmo nome e o mesmo princípio e, conseqüentemente, as mesmas personagens, os mesmos fatos. Além disso, os narradores apresentam-se como personagens da história que contam; são mais uns entre tantos Drummond. Nesse sentido, poder-se-ia inferir que o autor impõe sua presença no ato de

escrever, revelando um certo grau de identificação com o narrador. Isso, por sua vez, reitera o que Iser (2002) considera ser caráter de fingimento no texto.

Considerando, ainda, o entrelaçamento de escrituras no romance *O cheiro de Deus*, deve-se observar, com Fernandes (2003), que enumerar fatos narrativos e/ou enfatizá-los é uma técnica recorrente na escritura de Roberto Drummond, pois isso o ajuda a manter a dinâmica de interação entre autor/narrador, leitor e personagem. Para essa estudiosa,

Contar o mesmo fato diversas vezes, sob outro ângulo – acrescido de novas informações ou na perspectiva de outros personagens –, é uma característica essencial na narrativa de [sic] drummondiana que se acentua [...] com a reduplicação, o desdobramento e a multiplicação de instâncias narrativas (FERNANDES, 2003, p. 117).

Dessa forma, no diário de Catula tem-se a assunção do manuscrito de Anunciata e, por extensão, do romance do escritor Roberto Drummond, *O cheiro de Deus*. Nos dois primeiros reverbera uma série de fatos que dão cor e forma à história contada no último. Nele, tudo é, pois, invenção, desdobramento, multiplicação.

Mas, afinal, quem está inventando quem nessa história? Quem ou o que se está desdobrando? O narrador que inicia o romance é Anunciata ou um outro “Drummond” criado por Roberto Drummond?

Essas são algumas das indagações que atravessam a narrativa como um fio de alta tensão, por meio das quais cresce um sentimento de diferença, de estrangeiridade que corresponde à existência de um “entre-lugar”¹³ das personagens diante “do idêntico e do Outro, estranhos que nem sempre entendemos e aceitamos e cujo código de linguagem por vezes ignoramos” (ROMARIZ, 1990, p. 12), bem como do “entre-lugar” do narrador e da própria narrativa, polifônica, metalingüística.

¹³ Ao longo deste trabalho, as expressões “entre-lugar”, Terceiro Espaço, espaço intersticial e espaço intervalar serão utilizados como sinônimos, tal qual utilizados por Bhabha (2003).

Essa narrativa de tantas vozes em seu significante textual, como se vem defendendo nesta pesquisa; tem significados culturais e históricos. Um dado que corrobora isso é o fato de essas vozes literárias materializarem muitos traços da cultura e de momentos históricos por que passou a sociedade brasileira, como, por exemplo, as referências à política das décadas de 30 a 50 e à mistura de raças.

Vale salientar que a natureza metalingüística da narrativa se faz sentir, especialmente, na forma como o(s) sujeito(s) narrador(es) de *O cheiro de Deus* inscreve(m) na e pela enunciação as instâncias narrativas, que se caracterizam por essa reiteração de motivos, (re)duplicação de personagens, multiplicação de vozes que “ênfatizam a caracterização do romance como um jogo de vozes que dialogam, problematizando o relacionamento entre verdade e verossimilhança, entre ficção e realidade” (FERNANDES, 2003, p. 119).

Na enunciação de *O cheiro de Deus* narrador(es) e personagens são postos na posição do entremeio, do entre-lugar, afinal, é desse lugar que ecoam as vozes do(s) narrador(es) e das personagens, as quais colocam o leitor, já nas primeiras linhas do romance, diante de Vó Inácia e suas reminiscências.

– Agora que sou uma cega – dizia Vó Inácia ao rifle a tiracolo –, eu sei: devia ter prestado mais atenção na chuva. Viver é simples, a gente é que complica. Olhar a chuva cair é viver e eu não sabia. Molhar na chuva é viver e eu não sabia. Andar descalça na chuva também é viver. Tive que ficar cega para saber.

[...]

– Eu sempre fui com muita sede ao pote, irmão rifle. A vida tem que ser bebida devagarinho, gole a gole, hoje eu sei que a vida tem que ser degustada como um bom vinho e não é feita apenas da guerra e dos grandes amores. A vida é feita da paz e dos pequenos amores. (p.14).

Cega e sentada à porta de sua casa-castelo em Belo Horizonte, a matriarca (re)faz, pela memória, os acontecimentos que fundam/nutrem a história de sua

família, tais como: a herança escocesa perpetuada nos nomes e nos casamentos incestuosos, as brigas envolvendo os partidários da União Democrática Nacional (UDN) e do Partido Social Democrático (PSD) no Contestado (ou melhor, os aliados dos Drummond e os do Cel. Bim Bim), as influências de Belo Horizonte, com todas as suas orgias, fantasmas, terreiros de umbanda e tosses advindas da tuberculose que vitimou a cidade.

Nas noites de insônia, temendo que as folhas secas arrastadas pelo vento fossem os jagunços do coronel chegando para levar sua cabeça e pendurar no sobrado de 28 janelas em Cruz dos Homens, Vó Inácia escutava as músicas tocadas pelas orquestras com seus ouvidos de cega cada vez mais apurados. Era a época do bolero e do baião. Havia festas todas as noites, como se o mundo fosse acabar amanhã, pois de tanto conviver com a morte, todos acreditavam em Belo Horizonte que tinham a vida breve das borboletas. Os bordéis ficavam lotados.[...] Vó Inácia ouvia, também, as tosses, nas noites de insônia (p. 219).

Das reminiscências, o narrador de *O cheiro de Deus* puxa, então, os muitos fios do tecido romanesco, e, ao fazer isso, instala, pois, no cerne da enunciação não só a mobilidade da(s) voz(es) que conta(m) a história dos Drummond, mas também a mobilidade dos espaços e tempos que servem de tela para essa mesma história, bem como a mobilidade das personagens, entrecortadas por signos culturais múltiplos, dos quais são fruto.

Daí ser possível articular que obras como *O cheiro de Deus* permitem “[...] abrir o caminho à conceitualização de uma cultura *intemacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura” (BHABHA,2003, p.69, ênfase no original). No romance em discussão isso se dá, particularmente, por meio do(s) narrador(es) e de sua(s) mobilidade(s), como se verá no tópico seguinte desta tese.

Vale lembrar o que se citou páginas atrás, para Bhabha (2003), essa cultura *intemacional* está relacionada ao entre-lugar e o prefixo *inter* expressa o peso que tem o significado da cultura¹⁴, entendida como “atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações” (BURKE, 2003, p. 16-7).

1.2 Narrando cheiros: mobilidade do narrador e voz autoral

Conforme Melo (2004, p. 182), “o eu que fala mediante a voz do narrador [...] não diz respeito ao autor, mas a esse eu fictício que é algo que se inventa semanticamente no processo da escrita”. Em *O cheiro de Deus*, esse eu-autor sabe que o eu-fictício não é senão uma máscara, um disfarce seu.

Iser (2004, p. 957) afirma que o “[...] componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário”. Disso se infere que o eu-autor também se sabe consciente de que o texto literário não se isenta, ao todo, de referências ao real; antes, porém, como realidade fingida, instiga o imaginário do leitor, por meio do narrador que, como dito, lhe permite, ao mesmo tempo, disfarces.

Assim, em *O cheiro de Deus*, há tanto por parte do eu-autor, quanto do narrador, ou narradores, um esforço de, com o leitor, estabelecer interlocuções. Seja pelo fato de o narrador dialogar com a voz do autor, ao se inscrever na história como “um Drummond” escrevendo a história de tantos “Drummond”, seja pelo fato de o narrador, ou sujeitos narradores, se acumpliciar(em) daquilo que narram e das personagens que os protagonizam.

¹⁴ O conceito de cultura será tratado adiante neste trabalho.

Logo, o que salta aos olhos no romance é que o limite entre as figuras do autor e do narrador eclode das frestas contidas nos enunciados. E isso permite ao leitor indagar-se: a quem pertence a voz que fala nesse romance – ao autor ou ao narrador?

A esse respeito, Melo (2004, p.182) afirma:

[...] é importante ressaltar que esse eu que exprime sua “verdade” e/ou sua mentira, mediante a voz do narrador não diz respeito ao autor, mas a esse eu ficcional que é um produto do artifício da arte. Logo, não devemos tomá-lo como um eu autobiográfico dentro do texto, mas como uma máscara (ou máscaras) que, por detrás do narrador, se desdobra e se constrói no ato da escrita.

Em *O cheiro de Deus* a relação autor/narrador se dá de forma tão inventiva e problematizada que o leitor, por vezes, imagina que autor e narrador são uma mesma entidade no texto; outras vezes, imagina estarem lhe impondo um jogo cujas regras são engodo, fingimento.

De acordo com Segre (1989a, p.46), esses fingimentos se materializam na narrativa porque o “[...] escritor arroga-se, numa palavra, o direito de instaurar mundos possíveis, atribui-se, sobre tais mundos, a onisciência e exerce [...] uma selecção de carácter funcional” e o narrador, por sua vez, é “um mentiroso autorizado”.

Um exemplo desse jogo entre as figuras do eu-autor e do eu-narrador pode ser observado na forma como se referenciam as personagens no romance. As masculinas, designadas por nomes de uísques escoceses (Old Parr, White Horse, Red Label, Dimple, Johnnie Walker, Buchanan’s); as femininas, pela repetição notória do sobrenome (Sotbhall y Cargill Drummond y Drummond), como é o caso do clã Drummond no Brasil. Ao que parece, nesse jogo em que tudo é disfarce,

engodo, fingimento, ironia, o eu-autor permite ocultar-se na voz do narrador, para permitir ao leitor sua participação no jogo ficcional.

Nessa direção, retomando indagações que podem inquietar um leitor de *O cheiro de Deus*, pode-se inferir que para elas as respostas podem não ser satisfatórias, porque haverá sempre respostas possíveis também; principalmente quando se está diante de um romance em que muitas vozes se misturam, (des)construindo o distanciamento, que alguns podem considerar entre voz autoral/voz narrativa. Afinal, essas vozes dão cor e vida às ações das personagens e aos muitos cheiros que convergem para “o cheiro de Deus”, o cheiro dos Drummond e de sua gente.

A relação que se estabelece entre a voz do autor e a do narrador nos textos ficcionais tem sido motivo de calorosas discussões nos estudos literários e entre muitos escritores. Em entrevista à Revista *Cult*, por exemplo, o escritor português José Saramago, quando interpelado sobre a temática, afirmou acreditar na onipresença do autor em toda obra, e que este está intimamente ligado ao narrador e vice-versa (SARAMAGO, 1998). Tal asseveração mostra-se consonante com as considerações de Iser (2002) e Melo (2004), os quais defendem que a voz autoral dialoga com a do narrador, visto que, como dito, este é fruto da invenção, da criatividade daquele e que, portanto, se constrói no artesanato da palavra.

Saramago (1998, p.27) defende que “[...] o autor está no livro, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor”. Para ele, o narrador é um dos recursos de que se vale o autor para expressar verdades que somente a ficção muitas vezes permite; que o narrador é, pois, “[...] uma personagem a mais de uma história que não é a sua” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Para Iser (2002), isso acontece

porque é do autor e das verdades e fingimentos que este cria para serem molas propulsores de suas histórias que surge o narrador.

Parafrazeando Saramago (1998), pode-se dizer que querer dissociar as entidades autor/narrador é cair nas armadilhas de um terreno escorregadio, de um campo minado de onde surgem muitas dúvidas e perplexidades. Afinal, um texto, seja ele um romance ou não, parece ser, antes de qualquer coisa, a expressão de uma pequena identidade social e humana: o autor. E este, tantas vezes, fala por intermédio do narrador, reitera a necessidade de se estabelecer estreitos vínculos entre a experiência pessoal do autor e a representação ficcional, num jogo de máscaras, cujas regras incitam, aguçam a percepção e a esperança do leitor.

Tal assertiva remete, pois, ao autor de *O cheiro de Deus*, Roberto Drummond, e ao(s) narrador(s) da história tecida com o calor e o sangue misturado dos Drummond que aportaram no Brasil, em uma terra, como dito pelo narrador, de todos e de ninguém, contestada pelos estados do Espírito Santo e Minas Gerais.

Sobre o autor, Roberto Drummond, algumas observações importantes merecem ser destacadas e lembradas sempre que se estiver discutindo nesta Tese as imbricadas relações entre autor e narrador, realidade e ficção. A primeira delas é a fixação de Drummond por cheiros, fato que se expressa, claramente, na forma como todos os seus livros usam/citam algo sobre esse sentido humano, como indica Duque (2004).

Dessa forma, em *Hilda Furacão*, por exemplo, o narrador que se denomina como Roberto Drummond, demonstrando mais uma vez como é tênue a linha que separa ficção de realidade/ autor de narrador, afirma:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo *Hilda Furacão*, eu trabalhava como repórter na *Folha de Minas* numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás

lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes que acabava sendo o perfume daqueles dias. Eu era um rapaz magro, fumava *se-me-dão*, sofria de três ou quatro doenças imaginárias, estava fichado no Dops e acreditava que ainda ia ter minha Sierra Maestra. Por esse tempo eu gostava muito de uns versos do poeta Joaquim Cardozo que diziam:

“Sou um homem marcado
num país ocupado
pelo estrangeiro...”. (DRUMMOND, 1991, p.11, ênfases no original).

Em *O cheiro de Deus* não é diferente, e a narrativa, além de ter no título o sentido olfativo como base, é construída tendo cheiros como mote. Conforme Pontes (2007), Drummond lhe informou, em entrevista pessoal, que estava escrevendo um livro que teria uma matriarca como personagem central e por título *A felicidade bate à sua porta*. Conversando com um amigo seu, o Frei Beto, este teria lhe dito: “O que as pessoas gostam de mim é o cheiro de Deus”. A partir daí, “Drummond se deu conta de que ele não só tinha encontrado a idéia para a motivação da existência de Inácia Micaéla. Ao mesmo tempo, por causa da força dessa inspiração, decidiu mudar o título do livro para *O cheiro de Deus*” (PONTES, 2007, p.3).

Além dessa obsessão por cheiros, destaque-se o interesse de Drummond por seu nome de família. Assim, em *Hilda Furacão*, como dito, o livro se inicia com um narrador de nome Roberto Drummond e, em *O cheiro de Deus*, todo o romance está formatado em torno dos Drummond. Em matéria produzida pelo jornalista Francisco de Moraes Mendes, quando do lançamento do livro, Drummond afirmou em tom de brincadeira: “[...] aprendi com Thomas Mann e Ivan Turguenevi que, se você tem uma família, não precisa inventar outra. [...] Coloquei todo o folclore, as lendas e as idéias fixas da família no livro” (MENDES, 2001, p.C-2).

Outra informação importante sobre o autor de *O cheiro de Deus*, que merece ser observada nessas considerações, é o fato de ele definir sua literatura como “guerra de guerrilha. [...] um ato [...] de rebelião. Rebelião na maneira antitradicional

de narrar. Rebelião na estrutura também antitradicional. Rebelião na linguagem e nas intenções antitradicionais” (DRUMMOND, 1998, p.2-3).

Drummond, que era jornalista nos anos 60, expressou bastante essa rebeldia no tom que deu as suas matérias publicadas em vários jornais mineiros, bem como em todos os seus livros e, especialmente, em *O cheiro de Deus*, obra em que, como se abordará adiante neste trabalho, o autor parece brincar com a possibilidade de a Literatura ficcionalizar a realidade e faz isso com mestria, misturando nomes de personalidades públicas famosas que habitam a história real do Brasil, como os ex-presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, com inúmeras personagens retiradas do folclore e história de Minas Gerais, personagens fantásticas, como os fantasmas que habitam o Castelo da família Drummond em Belo Horizonte, entre outras personagens.

Sobre algumas dessas personagens, disse Drummond em entrevista transcrita na matéria de Mendes (2001, p.C-2), “Era assim mesmo: o Dr. Hilton Rocha existiu, um coronel Bim Bim existiu, Barbacena vivia uma disputa que transpus para a fictícia Cruz dos Homens”. Por ser assim, então, segundo o trabalho de Pontes (2007, p. 4), *O cheiro de Deus* “[...] pode ser visto como uma autobiografia ficcional ou mesmo como uma espécie de narrativa genealógica, deixando ao leitor a indagação sobre o que é verdadeiro e sobre o que é imaginário”.

Na obra, a(s) voz(es) narrativa(s) imbrica(m)-se de tal modo à voz do autor que, a cada fato narrado, o leitor tem a impressão de estar vivendo, junto com as personagens, uma fascinante e grande história. Por isso mesmo, cheia de peripécias, de encontros e desencontros, como se pode observar no capítulo 7, que trata do cerco que o Cel. Bim Bim fez à casa de Vó Inácia, na fazenda do Rancho Fundo, em Cruz dos Homens, no Contestado.

Desde que começou o cerco do Coronel Bim Bim [...] Catula foi tomada pela febre do incesto. [...] Desde os nove anos, Catula e Buchanan's trocavam beijos e ficavam cheios de culpa. Mas nunca Catula deixou que Buchanan's a visse nua. Sofria da "Síndrome de Tia Anunciata" e só cedeu à febre do incesto, sua velha conhecida, porque acreditava que, tanto quanto Buchanan's, vivia a última noite de sua vida. [...] "Pobre de mim, eu já tinha preconcebido tudo" – escreveu Catula no "Diário do Cerco do Coronel". "Estava disposta a seduzir Tio Johnnie Walker e como não tive coragem, seduzi Buchanan's". Pela manhã, quando acordou, Catula teve a certeza da morte depois de dormir apenas três horas, pois o sono de todos que resistiam ao cerco do coronel, incluindo Vó Inácia e as 5 Irmãs, era obrigatório e controlado pela Anã Clô. Todos deviam dormir três horas por noite, nem mais, nem menos, e de maneira escalonada (p. 105-6).

Semelhante ao que acontece com as personagens das epopéias gregas, em a *Odisséia*, com Ulisses, por exemplo, as peripécias acontecem com os do clã dos Drummond, com os partidários do PSD e da UDN e até com os fantasmas que passeiam pelo romance e, por que não dizer, pela engenhosa criatividade do autor, este eu que tenta o tempo todo persuadir o leitor de que os fatos contados pelo narrador são verdadeiros naquilo que a verdade ficcional lhes permite ser. E o faz, porque intui, retomando aqui as considerações de Iser (2002) e as de Saramago (1998), que as referências ao mundo real na literatura serão sempre virtualidades, imaginário, disfarces, fingimentos.

Ratificando esses argumentos, Melo (2004, p. 185) lembra que, por isso mesmo, nunca se pode deter esse eu-autor, pois ele "[...] viaja e se disfarça uma e outra vez até o infinito [...], se revela como um lugar de dispersão ou recanto [...], de sonhos e devaneios, de realidade e idealidade".

Retomando, então, as muitas cores e formas de *O cheiro de Deus*, é válido, ainda, fixar o olhar no encontro de outras vozes que, além das do autor e do narrador, se imbuem das de "contadores" das aventuras e desventuras que envolvem a procura do cheiro de Deus e seu possível encontro: as vozes femininas de Vó Inácia, Catula e Tia Anunciata.

Essas três mulheres são representantes de um clã habitado por muitas histórias. E como representantes falam do interior dessas histórias, como quem tenta montar o mosaico de, pelo menos, três gerações: a de Tia Anunciata (ancestralidade) e a de Vó Inácia e Catula.

Como elas, também o narrador se apresenta como um Drummond e como um deles vai conduzindo a história de seu clã e criando possibilidades para que outras vozes, em especial a das três personagens femininas citadas, entrem em cena.

No excerto abaixo, o narrador situa, um pouco, a história dos Drummond brasileiros, ressaltando-lhes as características que os singulariza: a origem européia e a perpetuação de seu nome por meio do incesto. Esta última é apresentada como a que mais os inquietava; tanto que pensar em Anunciata significava pensar no vaticínio por ela legado; um vaticínio que aparece como um fantasma para os Drummond, apesar de não ser esclarecido, uma vez que há referências ao incesto cometido pela personagem, mas não se diz exatamente com quem, nem qual o grau de parentesco que a unia a outras personagens.

Observe-se, então, que o narrador começa a contar o fato em 3ª pessoa, tentando manter um certo distanciamento, o qual não se sustenta por muito tempo porque, na seqüência, ele se insere como cúmplice do fato narrado e, em 1ª pessoa, refere-se à Anunciata, representante da ancestralidade dos Drummond, como tia.

Os Drummond do Brasil, cujos ancestrais vieram da Escócia, depois de uma passagem pela Ilha da Madeira, são filhos de um incesto consentido e abençoado pelas autoridades eclesiásticas brasileiras. Tios casavam-se com sobrinhas, sobrinhos com tias, primos-irmãos com primas-irmãs e tanta mistura provocava a febre do incesto, os seus mil arrepios, e a fama de loucos que os Drummond do Brasil carregavam. Loucos mansos, loucos varridos, loucos de toda espécie. Havia ainda a maldição vivida por Tia Anunciata, que tinha a ver com o incesto e tirava o sono dos Drummond (p. 15).

Esse deslizamento lembra que o eu que se inventa no romance pode não ser nem o autor nem o narrador, mas ambos, pois os dois se põem em pé de igualdade. Esse eu parece, então, povoar todo o espaço ficcional, seja no ato de ler ou escrever; ele se reconhece como um Drummond e, por isso também, partícipe da história de sua gente, uma família que vive sob o signo da febre e da loucura do incesto, mas, além disso, uma família, como o povo brasileiro, misturada, de muitos traços feita.

Essa inter-relação entre as figuras do eu-autor com a do eu-narrador transcende os enunciados, como a lembrar que no espaço ficcional tudo é criação, máscara, fingimento do autor real, instituição de um mundo possível (SEGRE, 1989a).

Na perspectiva de Benjamin (1987, p. 198), não se pode dissociar a experiência humana da recriação desta na narrativa:

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas deste fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa [...] a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.

Isso nos remete, outra vez, às asseverações de Saramago (1998) que, em consonância com a crítica literária, defende haver entre autor e narrador uma relação de fingimento, um jogo de verdades e mentiras.

O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é, portanto, um mistificador: conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento [...] o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista (SARAMAGO, 1998, p. 26-7).

Para o escritor português, autor e narrador se mascaram de tal forma que conseguem, nos meandros do tecido ficcional, “[...] persuadir o leitor mediante o

‘efeito de real’, de que sua ‘mentira’ é ‘verdade’” (MELO, 2004, p. 187, ênfase no original).

À primeira vista, pode causar estranhamento o fato de o leitor buscar nas frestas dos enunciados fragmentos do autor, daquele que enuncia por intermédio da voz narradora. Não menos inesperado e estranho é, então, constatar o cruzamento das duas vozes – narrativa e autoral, o que se ousa declarar acontecer em *O cheiro de Deus*, por exemplo, pelo deslizamento da voz narrativa da 3ª para a 1ª pessoa do discurso.

Ricoeur (1997, p. 281), em seu ensaio *Tempo e Narrativa*, discute a função figurativa/significativa da narrativa ficcional, tomando-a como modelo para todos os atos narrativos. Nessa obra, o filósofo considera a presença de um narrador que “desordena as expectativas”, fazendo com que o leitor seja mergulhado em um mundo de incertezas em que a pergunta “onde ele pretende chegar?” coloca esse leitor preso à linha sedutora que o narrador lança em meio a esse aparente “desordenamento”. Ainda para Ricoeur (1997, p.282), “[...] o romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica social da moral convencional, quanto mais suspeito for o narrador”.

Para Titikian (2006, p.155),

Importam essas colocações porque é por esse processo de total desconstrução do romance tradicional e de desordenamento da narrativa que, ao mesmo tempo em que suscita, no leitor, o estranhamento, suscita também a identificação com o autor implicado e, conseqüentemente, esse leitor é tentado a responder a um chamamento ao jogo de participação e até de colaboração na atribuição de sentidos do texto, numa atitude de cumplicidade intrigada, o que é sempre sedutor, configurando, por parte deste narrador não confiável, o que Paul Ricoeur chama de “manobra de sedução” (1997, p. 302).

Isso posto, vale salientar que essa não dissociação entre autor/narrador, essas manobras de um “narrador não confiável” permite ao leitor acompanhar as personagens em sua relação com as culturas representadas, bem como passear pela diversidade sociohistórica que se manifesta no interior das culturas postas em relação no romance.

Nos capítulos 1 e 4 do romance, encontram-se dois momentos que ilustram o encontro com estratos culturais diferentes, cuja importância vai influenciar a forma como as personagens Vó Inácia Micaéla e seu filho Johnnie Walker compreendem os momentos históricos das sociedades em que vivem.

Quando fez 15 anos, sem ter nunca namorado rapaz algum, os pais, Vô Furst e Vó Maria Micaéla, levaram-na para conhecer o mundo e saber se queria mesmo ter o Tio Old Parr como marido. Foram à Escócia [...] Paris e Amsterdã e depois foram para Nova Iorque [...] (p. 16-7).

Tio Johnnie Walker falava inglês, francês e espanhol, línguas que aprendeu com a Anã Clô e estava aprendendo o tupi-guarani para seguir para a Amazônia chefiando uma expedição para localizar os índios liliputianos [...] (p. 61).

A aprendizagem de e com outras culturas é, pois, expressa na voz de um narrador que deixa fagulhas da voz do autor eclodirem dos enunciados, como a lembrar que ele, narrador, não passa de um papel, de uma construção, de um disfarce do autor.

Era preciso que Inácia Micaéla e Johnnie Walker conhecessem outros lugares, outros povos, sentissem seus costumes, seus idiomas, sua cultura, para que assim, no contato com o diferente, descobrissem a força de suas belezas e raízes e o orgulho de serem “[...] um Drummond, com tudo que isso tinha da febre do incesto e do medo da loucura e outros riscos” (p. 203).

Essa consciência de ser um Drummond impregna-se não apenas nas vozes do narrador e das personagens, mas também na voz do autor, cuja cumplicidade com os fatos narrados vem mediatizada pela voz do narrador. Para isso, este se movimenta ao sabor e ao ritmo que aquele vai impondo à história por ele (re)criada, num verdadeiro jogo de fingimentos, conforme lembra Melo (2004, p. 192):

É o jogo irônico do finjo que finjo, que finjo... E é sob a égide desse exercício lúdico e paradoxal que o autor implícito manipula as máscaras, mediante as quais o autor e narrador dissimulada e ironicamente se confundem. Por isso, essas criaturas/disfarces ora apontam para o autor, ora para o narrador, mas sempre sob o foco da representação e da ilusão da arte literária.

Nesse sentido, pode-se dizer que o cruzamento da voz autoral e narrativa em *O cheiro de Deus* ultrapassa o domínio de uma técnica de escrita que se limita à imitação de uma realidade ou à expressão de sentimentos; antes, é a invenção de um mundo capaz de criar elos entre autor/narrador e leitor, permitindo-lhes um encontro mediante o ato de leitura/escritura.

E nesse encontro, os disfarces que se interpõem entre autor e narrador no romance *O cheiro de Deus* apresentam-se como tentativas, possibilidades de alguém que sabe ser possível, pela escrita, reinventar o mundo real por meio da arte da representação, vivenciar o sonho, tocar a felicidade, o mistério, inclusive este: quem é esse narrador que ora conta a história dos Drummond, ora brinca de ser um deles? Vó Inácia? Catula? Anunciata? Johnnie Walker? Outro personagem? Ou o próprio autor do romance?

A inquirições como essas, Rama (2001b) lembra que para um escritor, particularmente para um romancista, em sua vocação para a escrita, em seu papel de senhor e demiurgo dos fatos, tudo o que escreve é literatura e carrega fagulhas de seu desejo de inserir-se na história que conta.

[...] a literatura é realidade, a sua, e portanto decreta-a para todos os demais homens; realidade justificante, a literatura é ele. Contra a fórmula depreciativa “e o resto é literatura”, afirma-se que esse resto é o próprio homem que escreve (RAMA, 2001b, p. 107, aspas no original).

Livres ou não dessa tentativa de descoberta que atormenta um leitor mais atento, talvez a invenção final dos Drummond e sua gente, do cheiro do (im)possível tornado realidade nos o(dor)es da vida e da morte, seja mesmo o encanto dessa narrativa que é *O cheiro de Deus*.

E o que importa(va) afinal, nisso tudo? No pensar de Vó Inácia, sentir “[...] o cheiro de Deus, que tinha a ver com a loucura no coração e com os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor” (p. 406).

A escritura, nas palavras de Iser (2002), se confessa como ato de fingir, uma vez que escrever é dar forma a dados do real, reiventando-os por meio da arte da representação. A leitura de *O cheiro de Deus* propicia ao leitor ver-se diante desse jogo de (de)formar verdades e mentiras, que se mostra, em especial, na forma como o(s) narrador(es) apresenta(m) os fatos narrados.

De fato, a mobilidade do narrador de/em *O cheiro de Deus* atravessa toda a narrativa instaurando, pela e na enunciação, um cheiro de vozes culturais que fazem com que a história dos Drummond d’além-mar (os antepassados de Vó Inácia) seja um pouco a história dos Drummond daqui (Brasil), ou seja, uma história formada/moldada no contato com o outro, com o diferente, com o que parece estranho, mas também tão semelhante, tão próximo.

Se se tomar a enunciação como “[...] a operação individual através da qual o autor se apropria não apenas da língua literária [...], mas do sistema semiótico literário, actualizando as suas virtualidades num enunciado ou numa seqüência de enunciados que conformam o texto literário [...]” (SILVA, 2006, p.220), considerar-se-

á, também, que essa enunciação contribui para a mobilidade do narrador de *O cheiro de Deus*.

E, mais do que isso, se entenderá a importância que tem a enunciação para os estudos culturais, visto que para estes “[...] é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no conceito e no momento da *enunciação*” (BHABHA, 2003, p.64, ênfase no original).

Daí se poder observar como a enunciação drummondiana é atravessada pela “*différance* da escrita” que, para Bhabha (2003), marca o ato de enunciação cultural, denotando que é na enunciação que o(s) narrador(es) expressa(m) os “entrelugares”, os “entremeios” que perpassam a história por ele(s) contada. Um exemplo disso é como o narrador descreve a personagem fronteira Cel. Bim Bim, inimigo de Vó Inácia, mas também um admirador desta.

O coronel tinha dois corações. Nasceu assim, um coração em cada lado do peito. Com o do lado esquerdo, que era de Deus, amava Vó Micaéla [...] Com o coração do lado direito, que era do Diabo, ele a odiava. [...] estava em guerra com o mundo, mas seu campo de batalha era seu próprio peito. Era lá que acontecia sua guerra – a guerra de seus dois corações. [...] Era pai de 48 filhos naturais e tudo nele assustava. A começar pela altura. Olhava do alto de 1,83m de altura, mas nunca olhava nos olhos, a não ser nos olhos de Vó Inácia e Tio Johnnie Walker [...] (p.30-1).

Interessante observar que, nesse excerto, pela voz do narrador, uma transgressão de conceitos culturalmente difundidos é exposta na descrição dos corações do Coronel: o esquerdo, o de Deus; e o direito, o do Diabo. Há uma aceitação, quase universal, em termos de linguagem, expressando o ideológico, de que o direito seja o lado de Deus ou do bem, e o esquerdo, o do Diabo ou do mal. Considerando-se o contexto histórico-político de meados do século XX, em especial no Brasil, recordar-se-á que uma idéia bastante difundida era a de que a esquerda,

representada principalmente pelos comunistas, era sinônimo de coisa má e assustadora. Na Bíblia Sagrada há, também, referências que corroboram a idéia de direita como o lado do bem. Uma delas é a crucificação de Cristo, na qual o ladrão que se arrepende é o que estava à direita.

Essa transgressão, como se disse antes, marca a literatura de Roberto Drummond, por ele denominada de “ato de rebelião”; neste momento, vale a pena destacar essa transgressão como mais uma forma de o entre-lugar ser expresso pelo narrador. Além dessa expressão, o(s) narrador(es) de *O cheiro de Deus* também se faz(em) cúmplice(s), porta-voz(es) da história que traça(m).

O tempo passou tão depressa no Contestado que um dia Vó Inácia Micaéla descobriu que era mãe de sete filhos, entre os quais três casais de gêmeos, avó de dois netos, Catula e Buchanan's, e madrinha de 68 afilhados, [...] Depois que ficou cega, Vó Inácia dizia ao rifle a tiracolo que se fosse viver novamente iria lutar contra a tirania do tempo, de tal forma que os acontecimentos felizes e os acontecimentos infelizes tivessem, pelo menos, a mesma duração (p. 47).

Nesse fragmento, pode-se observar como essa cumplicidade do narrador vem expressar-se na forma como ele enuncia os fatos. Tome-se, por exemplo, o vocábulo (a)vó que determina o nome da personagem central do romance.

No primeiro segmento do texto tem-se “[...] um dia Vó Inácia”; o segundo diz que ela havia descoberto “[...] que era avó”. Neste último, a relação sujeito/língua, revela um acontecimento de linguagem que temporaliza um distanciamento daquele que enuncia, enquanto que naquele, o enunciador/narrador se acumplicia do fato narrado, ocupando o lugar de “um Drummond” que fala, portanto, do interior de uma família da qual ele se faz/é pertencente.

Esse procedimento permite, então, pensar que o descentramento da voz narrativa inscreve na enunciação a mobilidade do narrador e, por extensão, a

mobilidade do tempo e do espaço¹⁵ onde acontece a história. Tem-se assim um narrador que está no “entre-lugar”, no entremeio dos fatos que se sucedem, e é desse lugar que ele enuncia.

Assim, pode-se afirmar que no excerto citado anteriormente o narrador expõe a história de “uma” Vó Inácia, que é personagem central de dois romances homônimos, de título *O cheiro de Deus*: o do escritor Roberto Drummond e o da personagem Anunciata, também uma Drummond e uma alteridade da Vó Inácia e de Catula. Além disso, ele narra a história de “uma/sua” Vó Inácia, a matriarca de um clã que ele, narrador e personagem da história, toma como referência/ascendência familiar.

É interessante observar que nessa segunda situação o narrador opera nas malhas do texto uma mudança, fazendo uma travessia entre as figuras do narrador e do autor, ou seja, permite que uma voz autoral invada o espaço ficcional e esta, investida de disfarce, de máscara de personagem-narrador do romance, ofereça ao leitor uma imagem ampliada dos acontecimentos que envolvem a história da qual se faz voz/intérprete.

E, ao fazer isso, essa voz coordena imagens, reflexões, vozes diversas que se apresentam unidas por um fio narrativo cujo foco desliza da 1ª para a 3ª pessoa, desconstruindo a primazia de um enunciador solitário. Para Melo (2004, p.182), esses deslizamentos de pessoa na voz narrativa impõem ao texto uma maior interação entre o autor e seu disfarce narrativo, visto que isso “ressalta o caráter de fingimento do texto literário”.

Desse modo, o que se vê em *O cheiro de Deus* é o recurso do diálogo com um outro que é, ao mesmo tempo, íntimo e distante, um diálogo da voz do autor

¹⁵ Sobre a contribuição do narrador para a mobilidade do tempo e do espaço na narrativa trataremos mais adiante.

implícito com a do narrador cuja performance acentua os disfarces daquele que o constrói. Logo, o espaço entre o enunciador de *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond, e os enunciativos que contam, pela escrita, outras/suas histórias no mesmo romance, constrói-se por meio desse diálogo, desse contato com um outro.

Daí a importância do deslizamento enunciativo do texto; por ele, o narrador captura vozes na narrativa; vozes que são suas, mas também das personagens que o ajudam a compor, na ficção, o retrato da família Drummond e sua trajetória entre a Europa e o Brasil; vozes que falam do interior das muitas culturas que se relacionam no romance; culturas essas que se entrecortam, que rompem fronteiras, que aproximam os Drummond de lá (Escócia) dos Drummond de cá (Brasil).

A propósito desse ultrapassar de fronteiras tão caras à narrativa latino-americana, nos volumes *América Latina – palavra, literatura e cultura*, organizado pela crítica chilena Ana Pizarro (1993), encontra-se uma reflexão bastante significativa acerca dos problemas comuns ao continente latino-americano, um território rico em formas, tempos e espaços culturais capazes de agregar a diversidade de signos e linguagens.

Para ela, a constituição dos discursos e a conseqüente multiplicidade de línguas e de textos muito contribuíram para a hibridização de tempos culturais diferentes, o que significa que a história da literatura latino-americana transcende a esfera do geográfico. E, por isso mesmo, sua perspectiva tem como eixo, como centro, a constante superação de fronteiras, para que, assim, privilegie as necessidades intrínsecas de seu objeto: o texto.

Em consonância com Pizarro (1993), Romariz (2004), revisitando o crítico Ángel Rama e sua contribuição sobre o pensar a produção narrativa na América Latina, assevera que, para ele, o que caracteriza um escritor como transculturador é

o fato de este representar “dialeticamente sua cultura”, dialogando, portanto, com suas diferentes faces. E para isso e por isso, o escritor assume uma posição de alguém que traduz, em seus textos, o diverso, o múltiplo existente na cultura a que pertence.

Essa diversidade de estratos culturais e a importância de (re)pensar as fronteiras na produção latino-americana de que falamos Rama, Pizarro e Romariz, ao que parece, é muito bem aproveitada por Roberto Drummond no romance sobre o qual aqui se lança um olhar.

Nele, o narrador se mobiliza à medida que caminha da primeira para a terceira pessoa do discurso e nas referências que faz às culturas diferentes que compõem a trajetória das personagens. Estes, por sua vez, são seres entrecortados por uma pluralidade de traços culturais que vão desde as referências à Europa (Escócia, Inglaterra, França), passando pela África, até o Brasil (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Amazônia)¹⁶.

Neste último país, especificamente, tem-se na fala de Vó Inácia a pontuação de traços pitorescos das variantes lingüísticas, um dos aspectos assinalados por Pizarro (1993) como elemento demarcador da diversidade cultural na América Latina.

Eu não perco este sotaque carioca que eu trouxe comigo do Rio de Janeiro. Saí de lá aos 16 anos e, fazendo as contas, tenho 50 anos de Minas na alma. Mas ainda falo puxando o “s” como uma carioca. Mas Minas está dentro de mim, irmão rifle. Os sinos das igrejas de Minas tocam dentro de mim e há procissão com beatas cantando desentoadas passando dentro de mim. Há sempre uma conspiração em curso, em Minas e em mim. Hoje, que sou cega, rifle, eu conspiro contra o tempo. Sou uma inconfidente mineira conspirando contra o maior de todos os tiranos: o tempo. (p. 124).

¹⁶ Vale recordar, como um exemplo dessa pluralidade, o nome dos filhos homens do casal Inácia Micaéla e Old Parr, todos Drummond, brasileiros e com nomes de uísques escoceses: White Horse, Red Label, Johnnie Walker e Dimple. Saliente-se que, adiante, os nomes e sua função no romance serão abordados neste trabalho.

Retomando a História, recordar-se-á que a Inconfidência Mineira, como aponta Chiavenato (2000; 1988), tem sua origem diretamente relacionada à cobrança de impostos e à produção de ouro nas Minas Gerais.

Embora com nuances libertárias, quase sempre por conta do visionarismo de Tiradentes, foi na verdade uma rebelião de gente rica que não queria pagar impostos extorsivos. Gente culta, fina, de punhos de renda, que estudou na Europa e aprendeu superficialmente o pensamento liberal da época, misturando Montesquieu e Diderot, Rousseau e Voltaire (CHIAVENATO, 1988, p.27).

Nessa direção, pode-se entender o comentário de Vó Inácia como relacionado ao fato de a matriarca, também rica, latifundiária e formada na Europa como os Inconfidentes, ter com estes uma outra semelhança: a capacidade de insurgir-se contra a tirania que, para os Inconfidentes, vinha de Portugal e os afetava financeiramente; para Vó Inácia a tirania era a do tempo, que a impedia, constantemente, de ser mais feliz.

– O tempo, irmão rifle, é o maior tirano que existe e nos impõe suas vontades. [...]
 – O tempo não gosta de ver ninguém feliz, irmão rifle. Quando Tio Old Parr ficou louco pela primeira vez, a crise durou uma eternidade. E, no entanto, durou menos, muito menos que as noites da lua-de-mel, quando tio Old Parr me ensinou como fazer amor, sentindo a febre do incesto. Hoje que eu sou uma cega, eu sei. No Contestado o tempo é um cavalo branco. Passa a galope (p.47-8).

Voltando o olhar ao fragmento citado na página anterior, pode-se ver a mobilidade do narrador na enunciação manifestando o entrelaçamento de estratos culturais que permitem aflorar outras vozes e desejos, outros relatos que se revezam na (des)ordenação das lembranças/reminiscências que atravessam a narrativa como um fio condutor.

No recorte, o narrador dá voz à Vó Inácia, e esta, por sua vez, recupera traços culturais e históricos que lhe são caros, que lhe constituem como uma Drummond, como brasileira, como um ser que vive a experiência de trazer consigo uma origem, mas também de incorporar valores e costumes da cultura com a qual se relaciona.

Note-se que mesmo após tantos anos em Minas, a personagem afirma preservar seu sotaque carioca (demarcação de uma outra identidade cultural); com isso parece dizer, também, o quanto preserva a memória de seus antepassados e que, como brasileira que é, carrega consigo a memória de muitos signos culturais. Signos tão múltiplos quanto a consciência de saber-se carioca, mineira, brasileira, escocesa.... De saber-se constituída tão singular e, ao mesmo tempo, tão diversa, tão misturada. Nas palavras de Bhabha (2003, p.65), ter-se-ia, então, um reconhecimento de que “[...] nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro”.

Dessa forma, o que se observa é que, ao autorizar a voz de Vó Inácia a falar de suas marcas culturais, o narrador mobiliza-se ao ritmo dessas marcas. Ora deixando que os fatos narrados fluam ao ritmo e ao sabor do diverso que representa a história do clã dos Drummond, ora segundo o tempo dos acontecimentos históricos que marcaram a sociedade brasileira e que aparecem entrecortando a narrativa, como as referências à Inconfidência Mineira, à Revolução de 30 e à ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Brasil; ao Golpe de 37 e ao Estado Novo; à ditadura, ao movimento liderado por Carlos Prestes, entre outros.

Durante a Revolução de 30, Vô Old Parr organizou, junto do Coronel Janjão Boca de Ouro, um grupo de voluntários que lutou ao lado das tropas de Minas Gerais e festejou a subida de Getúlio Vargas ao poder. Mas Vó Inácia Micaéla gostava mais de Getúlio do que Vô Old Parr gostava. Chegou 1937 e o Estado Novo. Era a ditadura Vargas

e os dois acolheram na fazenda do Rancho Fundo os fugitivos políticos, não apenas os Drummond, vindos na maioria do Rio de Janeiro, mas outros perseguidos (p. 50).

Protagonizar fatos correlatos a uma realidade histórica que entrecorta a narrativa ajuda a formar, no romance, um arabesco sinuoso de estranheza e familiaridade para o leitor, tanto dos Drummond quanto das demais personagens. Tome-se como exemplo as referências ao Brasil dos anos 30 a 50, às lideranças políticas (Getúlio Vargas, Brigadeiro Eduardo Gomes, Luís Carlos Prestes, entre outros) e aos partidos políticos da época, UDN e PSD.

Em se tratando dessas décadas, parece bem pertinente uma digressão relativa ao momento político por que o Brasil passou, e que Roberto Drummond toma como mote para explicar as disputas protagonizadas por Vó Inácia e seus aliados contra o Coronel Bim Bim e seus defensores na região do Contestado.

Um fato interessante, então, é que a narrativa é entrecortada por muitas referências à política vigente no País. As décadas de 30 a 50 foram períodos marcados pelo domínio de Getúlio Vargas, chefe do governo provisório após a Revolução de 30, eleito presidente pela constituinte de 34, e cuja ascensão ao poder instaura no Brasil o processo de industrialização e mais adiante a ditadura do Estado Novo. Líder dos partidos PSD-PTB, Vargas se manteve à frente do país até 1945, quando foi deposto, para retornar à presidência em 51, pelo voto popular, e ficar lá até 1954, quando se suicida (SKIDMORE, 2000).

Mas a formação dos dois partidos mencionados em *O cheiro de Deus*, UDN e PSD, no entanto, somente se consolidou após a queda do Estado Novo. A União Democrática Nacional (UDN), ainda que representasse os mesmos setores sociais que o PSD, teve sua fundação e atuação marcadas pela oposição a Vargas e ao seu legado, embora, ideologicamente, fosse considerada, também, de direita. Era

representada pelas oligarquias derrotadas na Revolução de 1930, pelas correntes liberais e pelas correntes de esquerda. À época, mobilizou a opinião pública de idéias liberais e a classe média urbana, e apresentou, duas vezes, a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes à Presidência da República, porém foi derrotada pelas forças getulistas.

Como resposta à UDN e seus partidários, a reação política de Getúlio Vargas foi a fundação do PSD (Partido Social Democrático) e PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). Assim, o PSD teve sua origem diretamente ligada às lideranças políticas de Vargas e do Estado Novo e seu objetivo maior era opor-se à UDN. O PSD, partido de centro-direita, representava políticos e burocratas que se beneficiaram da Era Vargas (1930-1945) e os latifundiários e industriais que prosperaram nessa Era (SKIDMORE, 2000).

Outro fato relevante na narrativa, além do entrecruzamento desses fatos da história do país, é a referência às guerrilhas pelo domínio da faixa de terra entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais, o Contestado.

Como se sabe, a disputa pela posse e manutenção da terra sempre foi uma constante no Brasil, desde a sua formação. E a história registra, no início do século XX, pelo menos dois relevantes fatos de luta pela posse da terra: a Guerra do Contestado, na região entre Minas e Espírito Santo, e a Guerra de peludos e pelados, no planalto de Santa Catarina (FAUSTO, 2001; CALDEIRA, 1997).

O primeiro diz respeito à luta pela posse de terra e definição dos limites entre os municípios de Mantena, antiga Vila de São João do Manteninha, em Minas, e Barra de São Francisco, no Espírito Santo. Dessa disputa surgiu a zona do Contestado, uma região onde inúmeros agricultores e policiais morreram.

O segundo, que provavelmente serviu de inspiração ao primeiro, ocorreu em Taquaruçu, em Curitiba/Santa Catarina, e nos campos de Irani, território contestado e sob administração paranaense. Seu início, no entanto, está ligado, primeiramente, à figura do curandeiro José Maria, que liderava, com idéias monárquicas, um grupo de sertanejos (MACHADO, 2004).

A região do Contestado, portanto, de acordo com a narrativa de Drummond, é “[...] uma terra de ninguém na divisa de Minas com o Espírito Santo, uma das regiões mais violentas do Brasil” (p. 16).

Desse modo, não é de se estranhar que, indo morar em tal região logo após casar-se com o tio, Vó Inácia se envolvesse nos conflitos do lugar. E já em sua chegada, arrisca a própria vida para evitar uma tragédia entre dois irmãos gêmeos: Cel. Bim Bim e seu irmão; este último, mais tarde, tornou-se o Beato dos Santos Anjos; aquele, no entanto, o mais ferrenho inimigo de Vó Inácia, com quem dividiria o comando da região, a simpatia de seus moradores e a liderança dos partidos UDN e PSD.

Nessa época, Cruz dos Homens, como foi dito, era uma cidade dividida em duas, por causa da guerra política entre o PSD e a UDN. Cada lado da cidade, nas margens do Rio Doce, seguia uma facção. O lado direito, de onde o vento soprava, era dominado pelo PSD e seguia o comando de Vó Inácia Micaéla. Já o lado esquerdo, onde a lua nascia, obedecia à UDN, vale dizer, obedecia ao Coronel Bim Bim (p.43-4).

Retomando as considerações sobre a mobilidade do narrador na enunciação, algo que se pode depreender da inter-relação dos fatos do romance com os fatos históricos do Brasil de 30 a 50 é que, na enunciação, o narrador mobiliza-se para dar mais voz e mais ação às personagens, ao tempo e ao espaço da narrativa.

A partir das articulações de Pizarro (1993), deve-se considerar que, para a autora, a América Latina, e conseqüentemente o Brasil, é um lugar que, em virtude

de suas determinações históricas e culturais, é capaz de agregar e articular áreas diversas, de promover a inter-relação constante do local com o global, do estranho com o íntimo, do “novo” com o velho. Em meio a essa pluralidade, destaca-se o valor do entre-lugar no enunciado, tal como demarcado anteriormente por Santiago (2000) e utilizado por Bhabha (2003) para quem o conceito é tomado como o Terceiro Espaço ou espaço intersticial. Para esse teórico da cultura, “[...] ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 2003, p.69).

Considerando essas articulações, pode-se entender que o(s) narrador(es) de *O cheiro de Deus* mobilizam-se e colocam-se nesse Terceiro Espaço por diversas vezes, escapando dessa forma de uma polaridade que poderia ocorrer, por exemplo, numa comparação/relação entre Escócia e Brasil, Capital (Belo Horizonte) e Interior (Contestado), PSD e UDN, Vó Inácia e Cel. Bim Bim.

Denote-se, então, que o fragmento de *O cheiro de Deus* antes citado é representativo das dissensões que marcam a narrativa, sem, no entanto, cindi-la. Ao contrário, é desse “entre-lugar” que ecoa a voz do idêntico¹⁷, mas também a voz do estranho; por exemplo, a voz do narrador que se mobiliza e assume as peculiaridades daquele que conta a história, mas também daquele que se sabe personagem e, portanto, é também cindido, atravessado, entrecortado pelo contato com o outro.

Nas palavras de Bhabha (2003, p.35),

Privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são freqüentemente opostas espacialmente. Essas

¹⁷ A noção de idêntico é basilar para a discussão do conceito de identidade, o qual será mote de algumas das discussões do capítulo seguinte desta tese.

esferas da vida são ligadas através de uma temporalidade intervalar que toma a medida de habitar em casa, ao mesmo tempo em que produz uma imagem do mundo da história. Este é o momento de distância estética que dá à narrativa uma dupla face que, [...] representa um hibridismo, uma diferença “interior”, um sujeito que habita a borda de uma realidade “intervalar” (aspas no original).

Assim, a mobilidade do narrador na enunciação materializa o esforço imenso de manter uma relação com o outro em meio a tantos limites que a região do Contestado, histórica e politicamente dividida por partidários do PSD e da UDN, impõe.

Apesar desses tantos limites que distanciavam a aproximação entre as personagens, o próprio nome do lugar que serve de tela aos fatos narrados, Contestado, sugere possibilidade(s) de transgressão, de rompimento, de contestação, de indagação.

Embora houvesse no Contestado uma série de leis, sabe-se, também, que tantos os partidários de Vó Inácia quanto os do Coronel Bim Bim, mesmo receosos da punição que poderiam receber, encontravam, vez por outra, formas de transgredir essas mesmas leis, como arriscarem olhar nos olhos uns dos outros, ato que funciona, a um só tempo, como atenuador e intensificador do desejo de perder-se de si mesmo para encontrar o outro. Ou, quem sabe, do desejo de encontrar o outro para perder-se a si mesmo:

O clima político estava tão tenso antes de nevar em Cruz dos Homens que os tiros eram ouvidos de um lado e do outro do Rio Doce [...] Mas o momento mais emocionante dos dias em que nevou em Cruz dos Homens [...] Aconteceu na praça da igreja quando o Coronel Bim Bim e Vó Inácia Micaéla ficaram frente a frente, a dois metros de distância, olhando-se nos olhos, não apenas porque desrespeitavam a Lei do Contestado, mas porque a neve que polvilhava o chapéu e o paletó do coronel e a boina vermelha que Vó Inácia usava e seu casaco argentino decretava uma nova lei em Cruz dos Homens (p. 122-3).

E nesse limiar entre si mesmo e o outro, entre Vó Inácia e o Cel. Bim Bim, entre respeitar ou não as “Leis” do Contestado, na enunciação, o narrador insere, inscreve a possibilidade da contestação. E por mais que isso signifique pagar um preço muito alto, questionar, transgredir a “Lei” do e no Contestado é uma escolha que já vem impingida no próprio nome da região.

Observe-se, no excerto acima, que mesmo os líderes do lugar também contestavam, transgrediam aquilo que haviam tomado como modelo de vida para si e para seus seguidores. Logo, o nome “Contestado” carrega uma insídia: a “Lei” precisa, de quando em vez, ser contestada, ser transgredida. Contestar é, então, fazer jus ao nome da região; é violar, infringir, postergar leis para, quem sabe, instituir outras.

Romariz (1990, p.12), sustentada pelo pensamento de Julia Kristeva, afirma que “[...] o homem contemporâneo vive a contradição de ser sem origem e ter o desejo das origens, mantendo, penosamente, uma identificação no jogo de alteridade que constitui a sociedade e a cultura contemporâneas”.

Isso faz pensar que, na necessidade de estabelecer e de ultrapassar fronteiras, está também o reconhecimento de si mesmo e de um outro, faces de uma identidade que busca capturar as diferenças que se manifestam na contestação de “uma lei” que se apresenta como “a Lei” do/no Contestado, na polissemia contida no vocábulo “Contestado”, na necessidade que tinham as personagens de viverem sempre armadas, na voz de moça do Cel. Bim Bim, na língua de Vó Inácia acentuadamente marcada pelo “s”, nos hábitos tão outros dos Drummond, como os de se atribuírem nomes de uísque e se casarem entre si para se perpetuarem, além do fato de morarem em um castelo, em Belo Horizonte, com direito a torre, anões e

fantasmas, epopéia que, segundo Viridiana, constitui cada um dos Drummond de *O cheiro de Deus*.

A epopéia que nós, os Drummond, estamos vivendo mundo afora não deixa de ser epopéia por causa de um monstro verde – continuou referindo-se ao episódio que resultou na cegueira de Vó Inácia Micaéla. Tia Viridiana sabia da existência de um castelo em Belo Horizonte, e propôs ao Conselho de Família que o comprasse [...] Era um castelo como os castelos dos Contos de Fadas. Nas noites de lua, com suas paredes levemente pintadas de azul, ganhava um toque de magia. Parecia pertencer a um mundo de faz-de-conta [...] (p. 176).

A criação dessa história “quase epopéica” defendida pelo narrador/personagem pode sinalizar tanto uma ironia que o eu fictício incrusta na voz do narrador e, por extensão, também na voz de algumas personagens, quanto uma abolição de fronteiras, pois, na enunciação, encontram-se o questionamento e a (des)construção da realidade narrada e da natureza daquilo que se supõe mundo real, o que permite retomar Rama (2001b, p.92) ao asseverar:

Apropriar-se do mundo é apropriar-se da realidade, porém, antes de nada, é descobri-la. O romancista é um aventureiro, um explorador da realidade: não a recebe consolidada e explicada, não a recebe interpretada; cabe a ele encontrá-la, e a encontra nos lugares menos divulgados, muitas vezes nos mais esquivos. E encontrá-la é o mesmo que explicá-la, ambas as funções correm paralelas, e elas, por sua vez, devem se entroncar com raízes subjetivas. Busca-se o que se há de encontrar.

Ao reiterar, então, que a história dos Drummond é uma epopéia, Viridiana, de fato, deseja legitimar a história de sua família como se uma epopéia fosse. E o faz porque vê nos Drummond não apenas uma família brasileira com traços escoceses, mas a representação de um povo bravo, lutador, heróico.

Na enunciação, o narrador, que se mobiliza consoante os valores e o ritmo das personagens, em especial os daquelas que também assumem uma voz

narrativa, absorve traços culturais os mais diversos possíveis, impregnando os enunciados de cheiros, possíveis cheiros de Deus na história dos Drummond.

Afinal, como bem assera Romariz (1999, p. 122), “O narrador móvel [...] é também o correlato do mundo cultural; como este é complexo, constituído de movimentos de tensão externa e interna, o ritmo enunciativo se modifica em conformidade com os fatos culturais que representa”.

E modificando-se, o ritmo enunciativo mobiliza o narrador e o mundo por ele representado. Desse modo, no romance aqui discutido, os deslizamentos da 1ª para a 3ª pessoa do discurso são imprescindíveis para os movimentos do narrador, que ora assume a óptica daquele que conta fatos sobre a história dos Drummond, mantendo um certo distanciamento, ora se deixa impregnar por esses mesmos fatos, acumpliciando-se deles.

Note-se também que esses deslizamentos da 1ª para a 3ª pessoa narrativa impõe a presença do autor, embora esta não se confunda com a presença do narrador. Como dirá Iser (2002), pode-se perceber a presença do autor em todo o ato de escrever, embora este seja mais um artifício, um fingimento inerente ao mesmo ato de escrever.

Assim, os deslizamentos de voz(es) narrativa(s) em *O Cheiro de Deus*, de modo a permitir ao narrador em 1ª pessoa até assumir os “trejeitos” de algumas personagens, conforme estas se mobilizam nos espaços da narrativa – a fazenda do Rancho Fundo e Cruz dos Homens, no Contestado, e Belo Horizonte –, são sinalizadores de que entre a 1ª e a 3ª pessoa reside um aprofundamento do caráter de fingimento do texto narrativo (ISER, 2002)

Um exemplo disso pode ser visto na perspectiva como é expressado o primeiro encontro de Vó Inácia com o Cel. Bim Bim, representantes de dois

significativos aportes culturais brasileiros: ela, a cultura citadina, cosmopolita, e, portanto, impregnada de subsídios da cultura eurocêntrica; ele, a cultura campesina, de base oral, interiorana; logo, sem a contaminação do olhar que já impregnara a moça do Rio de Janeiro, a qual já viajara o mundo antes de casar com o próprio tio, que já conhecera outras culturas antes de mudar para o Contestado.

– Vosmicê, moça, num se avecha se um arigó do brejo que nem ieu pidí permissão mode beija a mão de vosmicê?
 – Alto lá! Dobra a tua língua quando falares comigo – gritou Vó Inácia Micaéla, mas, mesmo falando assim, estendeu a mão direita e sentiu um calafrio. – Eu não sou uma moça! Sou uma senhora casada e exijo respeito! (p. 21).

Tanto Vó Inácia quanto o Cel. Bim Bim são representantes de encontros culturais no romance. Eles atravessarão a narrativa como representantes de “experiências diaspóricas”, uma “sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento” (HALL, 2003, p. 27).

Note-se, então, que é essa sensação de sujeitos deslocados que permitirá às personagens e ao(s) narrador(es) de *O cheiro de Deus* a possibilidade de movimentação e, também, de transgressão da própria estrutura dos enunciados. Portanto, narrar os fatos num “entremeio” entre a 1ª ou 3ª pessoa, viver, ocupar um “entremeio” que é o Contestado e Belo Horizonte são, pois, características da mobilidade do narrador de uma história que é móvel e diaspórica: a história dos Drummond e daqueles que os cercam no tempo e no espaço.

1.3 Um outro tempo, um outro espaço nas histórias “drummondianas”

Em um primeiro momento, tem-se, no romance, uma narrativa que se anuncia linear, cronológica e dinâmica, como se espera de toda boa narrativa tradicional.

Num segundo, ascende à cena um ecoar de vozes que, pelo artifício quase sempre da memória, atualizam a história de Vó Inácia, personagem central da narrativa, e de seus descendentes. Para tanto, essas vozes trazem à cena, também, os muitos lugares onde a história da família Drummond acontece. E tudo isso mediado por um eu-autor que não desconhece o caráter ficcional do que escreve; apenas parece transferir a responsabilidade dos relatos ao narrador.

Nas palavras de Rama (2001b, p. 108), isso é possível porque esse eu-autor, escritor, especialmente o de romance,

[...] tem feito, habilmente, sua própria publicidade; ninguém o superou na tarefa de autodecretar para si um altíssimo *status*, que não correspondia à realidade, e só ele podia fazer isso por muito tempo porque justamente tinha a chave do tempo, da permanência da palavra acima da curta vida do indivíduo.

Logo, em *O cheiro de Deus*, ao narrador e a algumas personagens, como Catula, Anunciata e Viridiana, coube, pois, a responsabilidade de contar a história do clã Drummond e do estabelecimento deste na região do Contestado e em Belo Horizonte, após a cegueira de sua matriarca, bem como a responsabilidade de atualizar, no texto, traços culturais que caracterizam o povo brasileiro, metaforizado na imagem de uma família.

Note-se que essa preocupação em atualizar as raízes culturais tem sido, ao longo de anos, algo freqüente na história da literatura. No Brasil, de um modo especial, essa preocupação se fortaleceu com o movimento modernista e com a contribuição de escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros, que fizeram das raízes brasileiras tema de obras, como *Macunaíma*, e de manifestos, como *Pau-Brasil* e *Antropófago* (ROMARIZ, 1999).

Desde então, outros escritores seguiram essa trilha. Poetizar, valorizar e valorar os costumes, as tradições e os traços culturais tornou-se um exercício deveras aprazível. Assim, especialmente na década de 70, período bastante conturbado na política do Brasil, novamente vê-se recrudescida a verve para a representação de momentos culturais por que o país passava.

Centrada entre as décadas de 60 e 70, a produção literária de Roberto Drummond, no dizer, de Fernandes (2003), está, assim como a de outros escritores contemporâneos, como Inácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo, marcada por esse contexto, que propiciou, de alguma forma, o surgimento de motivos que alimentariam a produção literária do período.

[...] mostra-se intensamente marcada pelo contexto da ditadura militar, com seu projeto de extermínio dos grupos de contestação, que incluía seqüestros, tortura e assassinato. Se tal contexto não condiciona, pelo menos propicia ambiente favorável para a proliferação das principais tendências literárias da época (FERNANDES, 2003, p. 112).

Desse modo, quer nas referências a dados históricos, quer na representação de traços formadores da cultura brasileira, é possível ouvir a voz das personagens de Roberto Drummond dialogando com subsídios da própria cultura e com subsídios de culturas diversas, expressa na multiplicidade de espaços e tempos que compõem os relatos narrados em *O cheiro de Deus*.

Ángel Rama e Ana Pizarro, dois estudiosos das relações entre cultura e literatura na América Latina, iluminam as reflexões sobre a diversidade e a multiplicidade de formas, tempos e espaços que a caracterizam. O primeiro defende que é papel dos escritores latino-americanos serem tradutores, captadores da dialética que se manifesta no interior de sua cultura. Para a segunda, debruçar-se sobre o diálogo intercultural, observando a multiplicidade e a descontinuidade das

formas do imaginário nele contidas, é algo a que o escritor latino-americano não pode se furtar.

Pizarro (1993) assinala, ainda, que o olhar lançado sobre a diversidade e multiplicidade cultural na América Latina vem contribuindo para a constituição de um *corpus* no qual se evidenciam sistemas que exprimem tempos culturais diferentes e, em alguns momentos, opostos. Esses tempos, segundo a pesquisadora, rompem com a tradição literária ao desviarem-se da concepção linear e monocultural, criando, então, relações culturais mais complexas, com “Jogos de hegemonias e subalternidades, paralelismos, descontinuidades, recusas e integração, que influenciarão as formas do imaginário e as distintas concepções estéticas” (PIZARRO, 1993, p. 29, tradução livre).

Considerando que a contribuição de ambos os estudiosos baliza a reflexão que aqui se erige, entre outros aspectos, sobre a descontinuidade espaço-temporal em *O Cheiro de Deus*, mister se faz dizer que em tal romance a multiplicidade de espaços e tempos puxa os muitos fios culturais que se manifestam e subsidiam os fatos narrados, ora em 3ª ora em 1ª pessoa do discurso.

É o que se verifica, por exemplo, no trecho abaixo, em que, cuidadosamente, o narrador adota uma atitude investigativa, como quem busca reconstruir a história dos Drummond. Nessa atitude, mesclam-se invasões da 1ª pessoa do discurso dialogando com outras vozes, principalmente com a de algumas personagens e destas com a do leitor.

Naquela hora, Viridiana, quando todos ouviram sua voz rouca, [...] você entendeu que a alegria e a dor travam uma guerra em nosso coração, entendeu mais, Viridiana, entendeu que a alegria é invenção de Deus, tal qual a felicidade, e que a dor é invenção de Satanás, tal qual a tristeza, [...] e como se adivinhasse que Vó Inácia Micaéla ia ficar cega, e trocar o Contestado por Belo Horizonte, você pensou em comprar um castelo abandonado, habitado por morcegos

e fantasmas, e transformá-lo num castelo dos Contos de Fadas, onde a dor ia ficar proibida de entrar [...] (p. 150-1).

É de se notar, no excerto acima, que o narrador, referindo-se ao episódio que culminou na morte de Vô Old Parr, após um cerco do Coronel Bim Bim à fazenda de Vó Inácia, imagina um diálogo com Viridiana. Para tanto, faz uso de um vocativo “Viridiana” e, como quem procura distanciar-se dos fatos narrados, não antepõe ao nome da personagem o determinante “tia”, em oposição ao que faz com a mãe desta, Vó Inácia.

O fragmento ainda revela a convivência de tempos e espaços promovida pelo narrador. A esse respeito, assevera Segre (1989b, p. 64), sabe-se que, nas narrativas, o tempo está “profundamente afectado pelas deslocções próprias da intriga”, bem como pelo espaço dedicado aos acontecimentos narrados.

Na tentativa, então, de preencher os vazios da história, o narrador mostra que enquanto o pai estava caído ao chão, vítima das balas dos jagunços do coronel Bim Bim, Viridiana sonhava em habitar, com a família, um castelo semelhante aos dos Contos de Fadas, em Belo Horizonte, sonhava um novo sentido para a vida, e isso, para ela, só seria possível longe do Contestado.

A intuição de que algo aconteceria à sua mãe, porém, fá-la-á inserir um outro tempo no que estava vivendo, e para o qual os Drummond pareciam destinados: o da cegueira de Vó Inácia. Esse outro tempo, que de fato acontece na narrativa, trará consigo a convivência com os morcegos e os fantasmas de Cruz dos Homens, no Contestado, e, portanto, trará uma Vó Inácia fragilizada pela perda da visão e a apurar o olfato para não perder o cheiro e a memória das coisas, inclusive o cheiro de Deus.

Logo, essa coexistência de tempos opõe-se àquilo que Viridiana almeja, porque aos Drummond, assim como às outras personagens, há uma impossibilidade

de banir as dores do mundo. Nesse sentido, a voz do narrador, pontua Segre (1989b), “[...] exprime as suas reflexões sobre o assunto e [...], por vezes, sugere ligações e antecipa acontecimentos, ou até mesmo o desfecho da intriga”. Ela já vem imbuída de pistas para que o leitor desvele o que está escondido, na entrelinha, na história que conta.

O que poderia, então, configurar-se na busca para que sua família pudesse, enfim, viver o que Viridiana imaginava ser um Conto de fadas, acaba, de fato, revelando um Conto de fadas bem ao estilo dos Drummond, e com todas as peripécias a que podiam ter direito.

A primeira, manter viva a memória dos tempos em que moraram em uma região cujo nome é Contestado, especificamente, em Cruz dos Homens, na fazenda do Rancho Fundo, onde correm as águas do Rio Doce, e depois, em Belo Horizonte, em um castelo por onde perambulavam anões, fantasmas ingleses, inclusive o fantasma bêbado de Tia Anunciata.

Depois que ficou cega e trocou o Contestado por Belo Horizonte, Vó Inácia passou a morar num castelo, idéia fixa de Tia Viridiana, desde que visitou o castelo dos Drummond na Escócia.[...] Quando ficou decidido que Vó Inácia não ia voltar mais ao Contestado mas morar em Belo Horizonte, foi criado no Clã dos Drummond um órgão clandestino de cuja existência ela jamais teve conhecimento, o Conselho de Família, e Tia Viridiana foi eleita presidente por unanimidade. Ao Conselho de Família cabia decidir o que os Drummond deveriam fazer diante das tragédias [...] (p. 175).

Seguindo os passos do narrador, vê-se que de suas tentativas de dialogar com algumas personagens nasce a cumplicidade deste com os eventos por ele narrados e a invocação da imaginação como possibilidade, talvez a única, para que se possa decifrar o emaranhado tecido que é a história dos Drummond.

Observe-se, ainda, que nesse possível deciframento da história dos Drummond resta ao leitor tentar seguir o percurso desses caminhantes que

transitam por tempos e espaços tão inusitados e distintos, como o fato de que, quando estavam em Cruz dos Homens, no Contestado, deviam respeitar a linha imaginária e a ponte sobre o rio que dividia a cidade em duas, separando, assim, parentes, amigos, idéias e concepções políticas, e, principalmente, descentrando a noção que os sujeitos tinham do que era o seu lugar, o seu tempo.

Tio Johnnie Walker cultivava amizades estranhas e amores estranhos. Um dos seus maiores amigos, a quem, é verdade, nunca contou os pecados, estava a serviço de Deus e do Coronel Bim Bim. Era Padre Zé Lopão. Jogavam partidas de xadrez em território neutro, no meio da ponte de madeira sobre o Rio Doce, e os dois varavam a noite jogando [...] Era uma amizade feita de grandes silêncios, mas quando Tio Johnnie Walker viajava para fora do Brasil, trazia um pequeno sino para a coleção de Padre Zé Lopão, [...] De tempos em tempos, padre Zé Lopão recebia a visita de Tio Johnnie Walker, pois até o coronel o recebia [...] (p. 68).

Bhabha (1996, p.14) afirma que esse descentramento do sujeito e as “temporalidades ambivalentes do espaço-nação” apresentam-se, nas narrativas, em especial naquelas que tratam da relação povo/nação, como as mais significativas problemáticas da modernidade. Segundo ele, o fato de “a linguagem da cultura e da comunidade equilibrar-se nas fissuras” (BHABHA, 1996, p. 14) do tempo, permite ver, por intermédio deste, os fragmentos culturais e as incertezas do sujeito e das sociedades modernas.

Essas considerações fazem crer que a relação tempo-espaço descentrados, descontínuos irrompe, na narrativa de *O cheiro de Deus*, como a lembrar que é ela quem confere autoridade aos traços culturais protagonizados pelas personagens.

Assim, no fragmento acima, no diálogo cultural que se estabelece entre Johnnie Walker e o Padre Zé Lopão, em Cruz dos Homens, o narrador entrecruza e legitima as contribuições espaço-temporais das personagens. Aquele, cuja ancestralidade remete à cultura européia, já correu o mundo, conheceu outros povos

e seus costumes; este, encontra-se limitado à Cruz dos Homens e às ordens do Coronel Bim Bim. Mas ambos trazem/guardam consigo referências culturais diversas que se expressam e se mobilizam, mesmo quando estão limitadas pela Lei do Contestado.

Note-se, no entanto, que, embora possa parecer, o espaço e o tempo em que se dão os encontros não são neutros; antes, porém, são carregados de significações, porque neles, entre outros elementos que compõem a cena, os silêncios e os olhares sugerem que os habitantes de Cruz dos Homens, do Contestado, são sub-reptícios, a tudo espiam, espreitam.

Dessa forma, os encontros de Johnnie Walker com Padre Zé Lopão sempre acontecem à noite, no meio da ponte sobre o Rio Doce, e são de muitos silêncios feitos –, mas, mesmo assim, visa ao entendimento com as vozes culturais que formaram/moldaram as personagens, pequena representação da cultura brasileira.

A escolha das condições para a concretização do encontro também aponta para a necessidade que os sujeitos têm de constantemente transpor fronteiras. Mesmo sabedores da Lei que a tudo e todos regula, normatiza no Contestado, Johnnie Walker e Padre Zé Lopão, assim como o coronel Bim Bim e Vó Inácia, transgridem-na.

Esse sentimento de transgressão, de transposição de fronteiras parece vir acompanhado do sentimento e da vontade de participar de uma “variedade cultural” mais ampla e da qual somos, inegavelmente, parte; por isso mesmo, impossível negá-la ao todo (CANDIDO, 1975).

Por outro lado, essa necessidade de transpor fronteiras, antes considerada pouco expressiva no diálogo cultural no mundo representado, ganha uma outra conotação nos estudos sobre as inter-relações da literatura e outras ciências de

base cultural, como a Sociologia e a Antropologia, uma vez que eles apontam para a atualização da diversidade e da descontinuidade espaço-temporal que constituiu a história da América Latina, nas produções literárias. Acrescente-se a isso o fato de os escritores virem trabalhando a questão com acuidade no tecido romanesco.

Em *Uma literatura nos trópicos*, em artigo intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago (2000) discute o lugar do discurso latino-americano em sua relação com o europeu e destaca que tal encontro se deu em um clima de muita tensão, de confronto, especialmente porque estava impregnado pela concepção de que a diferença entre ambos estava no fato de um ser o civilizado e o outro bárbaro.

Santiago (2000) afirma, ainda, que essa concepção fincou raízes profundas na produção literária, mas que a América Latina conseguiu revertê-la a partir da descoberta e valorização de seus traços e formas descontínuos, o que lhe permitiu dar uma rica contribuição à cultura ocidental. “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Em *O cheiro de Deus*, as referências a espacialidades e temporalidades heterogêneas, descontínuas convergem para as considerações de Santiago (2000), quando este afirma que há no romance latino-americano um esforço para legitimar o discurso da literatura que é produzida por aqui, sem, no entanto, negar a contribuição do discurso que o subsidiou.

Além disso, há a valorização/valoração do que antes era considerado impuro: a multiplicidade de formas, a descontinuidade de tempos e espaços, por meio dos quais o autor vai revelando as experiências de vida de suas personagens e permitindo aos leitores acompanharem o percurso destas em suas relações com

estratos das diferentes culturas representadas que as constituíram: a européia, mas também a africana e a brasileira.

Note-se, ainda, no fragmento anteriormente citado, que Johnnie Walker, assim como sua mãe, Inácia Micaéla, participa dessa síntese cultural porque lhe foi permitido conhecer as terras d'além-mar e as terras brasileiras que se estendem além das fronteiras Espírito Santo/Contestado/Minas Gerais.

Ambos são, portanto, uma pequena mostra de brasileiros cujos traços são tão múltiplos quanto o tempo e o espaço que dão forma à narrativa de *O cheiro de Deus*. Esses traços são marcas de uma identidade que se mostra, seguindo o pensamento de Bhabha (2003), intrinsecamente atrelada ao processo identificatório. Na identificação, para o autor, o que se tem não é uma identidade dada a priori, mas uma imagem de identidade, seguida de uma transformação do sujeito que assume essa imagem.

Nessa perspectiva, *O cheiro de Deus* se mostra como uma tela em que identidades e culturas plurais são representadas como imagens caleidoscópicas. Por essa razão, o próximo capítulo buscará oferecer uma interpretação para algumas dessas imagens.

2. ENTRE CULTURAS, UM “CHEIRO DE DEUS”

O segredo de uma interpretação do Brasil jaz na possibilidade de estudar aquilo que está *entre* duas coisas [...] o estilo brasileiro se define a partir de um “&”, um elo que permita balizar duas identidades e que, simultaneamente, inventa seu próprio espaço (DAMATTA, 1985, p.21).

2.1 Um cheiro plural e híbrido

A pluralidade cultural que identifica os brasileiros como tais impõe, para muitos, a necessidade de se pensar sobre o “&” que se coloca “*entre* duas coisas” e faz os sujeitos inventarem “seu próprio espaço”, como assenta Damatta (1985, p. 21) no texto que epigrafa este capítulo.

Várias áreas do saber têm se dedicado a discutir esse “&” de que fala o antropólogo. Na literatura, essas discussões têm sido motivo de várias reflexões, as quais têm contribuído, e muito, para que diversos autores sejam citados e estudados pela crítica, por exemplo, entre outros variados aspectos e perspectivas teóricas, porque suas obras são representativas da cultura local. Mas,

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 2003, p. 20-1, ênfase no original).

Pensar a pluralidade cultural que constitui um povo é admitir um diálogo consigo mesmo e com o outro. Há algum tempo a Literatura vem se permitindo esse exercício. Para tanto, tem buscado interlocuções com outros campos do saber, como a História, a Sociologia e a Antropologia de base cultural.

Entre essas contribuições destaca-se, de um modo especial, a formação e consolidação do conceito de “transculturização” elaborado por Rama (2001a), que buscou expressar sua visão sobre os processos culturais na América Latina valendo-se do termo, anteriormente usado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz para explicar o impacto das trocas culturais e econômicas com a chegada dos colonizadores à América.

O neologismo criado por Ortiz (1987) propunha-se substituir termos como aculturação e desculturação, cujos sentidos valorativos, morais e normativos minimizavam a compreensão das relações culturais, especialmente entre os afro-cubanos.

Entendemos que o vocábulo *transculturização* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em substituir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica o velho vocábulo anglo-americano *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma desculturação parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação* (ORTIZ, 1987, p. 96, ênfases em itálico no original).

Segundo o sociólogo cubano, o termo transculturização melhor expressaria esse encontro de culturas ocorrido durante o empreendimento colonial, que foi caracterizado ora por situações de aproximação e diálogo, ora por situações de profundo desencontro, das quais resultaria algo “novo”, original. Um exemplo disso, para ele, eram as trocas culturais entre afro-cubanos durante os processos de produção de tabaco e de açúcar, trocas que o pesquisador considera determinantes para a organização sociopolítica e econômica de seu país.

Assim, desse primeiro olhar lançado por Ortiz (1987) sobre o jogo entre culturas postas em relação, Rama (2001a) erigirá sua reflexão, no terreno da

Literatura, sobre questões da América Latina, mais especificamente, acerca de como formas da modernidade européia, por um processo de transculturação, se haviam adaptado à realidade latino-americana, vista como servil.

Em outras palavras, o crítico uruguaio dá início ao estudo da “transculturação” nas narrativas, a partir das observações do fenômeno de apropriação de termos e/ou expressões estrangeiras pela literatura latino-americana. Depois, outros estudiosos, em diversas áreas, seguiram a trilha deixada por ele.

Ao dedicar-se ao estudo do gênero romance com a finalidade de discutir a absorção de impulsos de regiões mais modernizadas, mais centrais, por regiões internas, mais periféricas, Rama (2001a) observa, no entanto, que tal processo não se trata apenas de uma simples adaptação do referente latino a um modelo europeu, mas um entrelace de pólos diferentes, cuja consequência é o surgimento de um outro modelo de romance.

Por isso, para ele, então, o conceito de transculturação, aplicado à Literatura,

[...] por um lado registra que a cultura presente da comunidade latino-americana [...] é composta de valores idiossincrásicos, cuja atenção, desde épocas remotas, pode ser reconhecida; por outro lado, corrobora a energia criadora que a move, tornando-a muito diferente de um simples conjunto de normas, comportamentos, crenças e objetos culturais, pois trata-se de uma força que age com desenvoltura tanto sobre sua herança particular, segundo as situações próprias de seu desenvolvimento, como sobre as contribuições provenientes de fora (RAMA, 2001a, p.260).

Para o teórico, as culturas interioranas podem receber a influência de grandes centros externos, porém, o mais comum é que estas culturas recebam o influxo de suas próprias capitais nacionais. Quando alguma região interiorana, por questões diversas, se moderniza mais do que a capital, os pensadores do interior questionarão os da capital.

No entanto, é mais freqüente que o interior receba os impulsos das regiões mais modernizadas, de tal modo que se dão dois processos transculturadores sucessivos: o desenvolvido pela capital, aproveitando seus melhores recursos, ou, principalmente, o porto, onde a influência externa ganha suas melhores batalhas, e o segundo, que é realizado pela cultura regional do interior, respondendo ao impacto da transculturação que a capital lhe transfere (RAMA, 2001a, p. 36).

O crítico considerava, como dito, a aplicação do conceito de transculturação à análise literária a base de sua reflexão sobre a literatura latino-americana. Por isso mesmo, para ele, a utilização inventiva da língua, a estruturação narrativa, de modo a incorporar traços do imaginário popular, e a cosmovisão são apontadas como fundamento do processo transculturador, ou seja, como fundamento das operações feitas pelo romance no intuito de superar os vestígios que moldaram a condição de países caudatários dos países colonizadores, entre os quais figura o Brasil.

E foi como estudioso e crítico que lançou, com acuidade, um olhar sobre a produção literária brasileira. De um modo especial, para ele, Guimarães Rosa apresenta-se como um dos exemplos mais significativos de escritores transculturadores, porque conseguiu, em *Grande Sertão: Veredas*, mediar, com mestria, fazendo com que dialogassem, aspectos tradicionais e impulsos de modernização na sociedade e culturas brasileiras. Assim, vêm-se, nessa obra, figuras campesinas, como vaqueiros e jagunços, dialogando com figuras urbanas, letradas, representadas pelo narrador.

E nesse diálogo configuram-se, pois, culturas diversas que se permeiam, seja no nível lingüístico, seja no nível de estruturação da narrativa, o que torna a obra de Guimarães Rosa um espaço onde é possível se observarem constantes relações entre o tradicional e o moderno, o campo e a cidade, o oral e o escrito, o popular e o erudito.

O que eclode, então, dessas observações de Rama (2001a) sobre operações transculturadoras na obra de Rosa é que o crítico uruguaio usa o conceito de transculturação para pensar as relações da América Latina com seus traços europeus, universais, regionais e, assim, contribuir para as reflexões sobre a singularidade que caracteriza a inserção de sua cultura, em nível de igualdade e graças ao empenho de seus escritores, no sistema cultural do mundo.

Isso posto, vale salientar, ainda, que os conceitos de sistema literário e de formação propostos por Antonio Candido (1975), em *Formação da Literatura Brasileira*, ancoraram as formulações de Ángel Rama sobre a transculturação nas narrativas produzidas na América Latina, pois, afinal, para esse crítico, a totalidade da obra literária é, em si mesma, transculturadora.

De sua concepção de que os sistemas literários latino-americanos se edificam, se organizam ancorados na relação entre universalidade e particularidade, cuja dialética aponta para a relação entre processo de modernização e resgate de culturais locais, muitas vezes marginalizadas e/ou excluídas, outros estudos se seguiram, entre os quais se destacam os de Canclini (2003a) e Pizarro (1993;1994).

Todos eles reconhecem, como dito anteriormente, a necessidade de buscar interlocuções com outras Ciências, para então melhor pensar questões em torno da definição de identidade, de alteridade e de cultura diante das multiplicidades que constituem a cultura latino-americana e que têm sido o grande desafio dos estudos da cultura.

Isso leva, então, a ampliar a compreensão de que os estudos literários recebem, inegavelmente, o efeito das transformações culturais que a sociedade latino-americana sofre ao longo de sua história, especialmente a partir dos anos

sessenta, quando, para alguns desses estudiosos, tal sociedade sente, mesmo que tardiamente, os impactos da modernidade.

A esse respeito, destacam-se as reflexões de Pizarro (2000) sobre as atribuições da crítica literária que, sob o efeito de tais transformações, repensará seu recorte epistemológico e efetivará interlocuções. E é a partir dessas interlocuções da crítica literária com outras Ciências que, de fato, o exercício de pensar as questões culturais e identitárias na América Latina se fortalece, se enriquece.

Estudos sobre essas temáticas se expandem por estas terras e, se por um lado inventam um modo peculiar de fazer literário, por outro, criam, em e para essa produção, o enorme desafio de conjugar em uma linguagem que lhe foi emprestada um conteúdo capaz de dar conta de um contexto sociopolítico não unificado, de um contexto que se percebe diverso, múltiplo e, por isso mesmo, tão rico em valores, costumes, manifestações religiosas, gastronômicas, culturais, lingüísticas, entre outras.

Deitado em berço esplêndido, em sua imensa extensão territorial, mestiço e plural por natureza, o Brasil se encontra isolado de seus vizinhos americanos de expressão hispânica e inglesa por sua marca identitária¹⁸ lingüística. A literatura brasileira é marca dessa diferença. Ela se faz brasileira, ao contrário da língua que se mantém portuguesa, apesar das inúmeras diferenças com a língua de Portugal.

De fato, para Oliveira (2000), a língua é o critério fundamental para se fazer a delimitação de um universo literário, mas quando se pensa em América Latina, o Brasil, cuja língua oficial é o português, encontra-se, apesar de sua diversidade de formas, um tanto descentrado dos demais países.

No caso brasileiro, especificamente, conforme Rama (2001b, p.65),

¹⁸ Tratar-se-á de questões de identidade no item a seguir. Deve-se ressaltar, no entanto, que a língua é um dos elementos utilizados para demarcar a identidade de uma nação.

O fato de praticamente ser um continente à parte, de dispor de uma língua própria, somado à longa decadência de Portugal, à miscigenação racial original do país, contribuiriam fortemente para desenvolver os traços nacionais, instaurando uma literatura das mais diferenciáveis, autônomas, “nacionais” que o continente já produziu. (aspas no original).

Isso, no entanto, só veio a se consolidar, de fato, depois da Independência do Brasil, proclamada em setembro de 1822, ou seja, mais de três séculos depois da “descoberta” por Portugal. Até fins do século XVIII, conforme aponta Araújo (2006, p.70), “os habitantes do Brasil Colonial conviviam com uma situação lingüística bastante diversa. Como na Babel bíblica, misturavam-se a língua geral, várias línguas indígenas, a Língua Portuguesa e a Língua Portuguesa do Brasil, entre outras”.

Vale salientar que nessa “Babel”, existia, nas relações comunicativas entre índios e colonizadores e destes entre si, um domínio da língua geral, a qual, de acordo com Borges (2001), resultou da colonização jesuítica, sendo constituída como uma mistura de línguas do traço tupi com influências da articulação fonética do português.

Essa língua era usada pela quase totalidade dos grupos sociais que habitavam o Brasil, encontrando alguma resistência apenas nos espaços públicos, onde a língua portuguesa era utilizada nos documentos oficiais; estes, no entanto, eram comunicados em língua geral para a população, a fim de que pudessem ser entendidos (ARAÚJO, 2006). Preocupada com esse domínio da língua geral e com o que isso significava em termos de domínio econômico, a Corte Portuguesa intervém sobre a política lingüística do Brasil, conseguindo, por meio de vários processos¹⁹,

¹⁹ Um desses processos é o chamado Diretório dos Índios, instituído em 1757, o qual impõe a língua portuguesa como língua a ser usada e ensinada no Brasil. Uma discussão ampla sobre esse processo de imposição e sobre o Documento de 1757 pode ser encontrada em Araújo (2006).

impor a língua portuguesa “[...] como língua de cultura, como língua que tem história [...]” (MARIANI, 1996, p.100).

Contribui para isso a multiplicação, no século XIX, das Academias Literárias, pequenos grupos/clubes de intelectuais, constituídos, quase sempre, de sacerdotes, militares, funcionários e um ou outro comerciante, os quais passaram a defender a língua portuguesa como a língua oficial dos espaços acadêmicos e literários. Esse pensamento disseminou-se até início do século XX no Brasil, quando, enfim, o movimento modernista propôs uma ruptura com a linearidade da linguagem, uma quebra do purismo lingüístico e a conseqüente valorização da língua portuguesa tal qual se realiza no Brasil.

Em *Grande Sertão*, de Guimarães Rosa, por exemplo, “[...] o que encontramos realmente é uma profunda interiorização nacional, tanto pelos temas como pelas formas narrativas e, sobretudo, [...] por sua sabedoria lingüística e sua ação de revitalização da fala popular, elevada a estruturas cultas” (RAMA, 2001b, p.65).

Atitudes como essas permitiram a Guimarães Rosa e outros escritores, como João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros, entre outros, universalizar a língua portuguesa do Brasil. Esses escritores, com suas habilidades inventivas, universalizaram não só a língua, mas também os valores de comunidades brasileiras mais descentradas dos grandes centros. Para eles, a palavra é estímulo, movimento, é o que lhes permite realizar “[...] uma síntese, aproveitando as múltiplas aportações culturais, as tensões resultantes desses encontros conflitivos, as experiências anteriores num desejo de aprofundamento e de experimentação” (SAGUIER, 1979, p.23).

Em *O cheiro de Deus*, objeto deste estudo, Drummond pode ser compreendido como um desses escritores ao incluir, por exemplo, vários grupos considerados marginais na narrativa, surgindo, no romance, personagem com nanismo, ruas repletas de homossexuais, prostitutas e afins, e a amizade de uma de suas personagens centrais com esses grupos. Afinal, “Era [Catula] amiga de loucos, poetas, travestis, pederastas ativos e passivos, suicidas, comunistas, mães-de-santo, pais-de-santo, umbandistas, videntes, sambistas e das almas do outro mundo [...]” (p.87).

No romance, a síntese de múltiplas etnias e suas culturas aparece na história dos Drummond do Brasil, uma família de híbridos e que, por isso, podem ser interpretados como representação do povo brasileiro, também híbrido, misturado, como se tem na descrição da personagem Catula.

– Catula é um campo de batalha [...] onde o Bem e o Mal estão em guerra [...] Catula tem uma alma branca, refém do sentimento do pecado herdado dos portugueses, e uma alma negra, herdada da Mãe África, para a qual não existe pecado [...] Catula é a pátria brasileira! (p.88-9).

De fato, observando-se as afirmações de Bosi (2000, p.7), ver-se-á que:

Da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade mestra.
[...]
Ocorre, porém, que não existe *uma* cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço (aspas e itálico no original).

E, nessa perspectiva, o romance de Roberto Drummond, por meio de todo o jogo narrativo entre espaço, tempo, personagens e narrador(es), expressa a cultura

brasileira como esse “efeito de sentido” de que trata Bosi (2000). Catula é uma mostra de como a pátria brasileira é capaz de produzir seres tão híbridos; nesse sentido, a personagem é apresentada como sempre marcada pelo duplo: duas personalidades, duas cores de pele, duas etnias, o duplo vaticínio de Vó Inácia e da Cigana Carmen.

A presença e o papel do duplo na personagem fazem lembrar que essa temática de muito acompanha a Literatura e remete, diretamente, à questão do outro, da alteridade e de sua relação com o eu (FINKLER, 2000; MELLO, 2000) e, por esse prisma, com a identidade e a identificação, temáticas sobre as quais se discutirá adiante. Por ora, pensando do ponto de vista de Bhabha (2003, p.162-3), entende-se esse duplo como uma marca do hibridismo que “expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação”. Catula seria, então, dupla, posto que é híbrida e, por exemplo, se submete/revolta à(com) cultura que a discrimina como negra e a reconhece como branca pertencente ao latifúndio mineiro.

No dizer de Geertz (1989, p.37-8),

[...] a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. [...] Assim como a cultura nos modelou como espécie única – e sem dúvida ainda nos está modelando – assim também ela nos modela como indivíduos separados. É isso o que temos realmente em comum.

Seguindo essa interpretação de cultura, observa-se que, como ser único e híbrido, a personagem Catula, de Roberto Drummond, não fica imune às características culturais do povo brasileiro e destas ela recebe inúmeras influências

que a fazem tornar-se Catula. Essa personagem, no entanto, por sua hibridez, parece sempre se mostrar em guerra com todos os “padrões culturais”, com a própria cultura brasileira que, de tão plural, chega a produzir, no dizer de Bosi (2000, p.8), “[...] às vezes, aparências de caos”.

Essa aparência, a narrativa drummondiana expressa com mestria na forma como personagens, tempo e espaço narrativos são constituídos e unidos, formando o todo que lemos como *O cheiro de Deus*. Ou seja, a obra, suas quase duzentas personagens com seus nomes, linguagens, formas de agir e pensar característicos, os espaços e tempos narrativos, a imbricação realidade/ficção expõem uma representação de como a sociedade brasileira é constituída em meio a esse aparente caos que a cultura, por estas terras, produz.

Deve-se lembrar que se pode entender cultura como “[...] comportamentos, instituições, ideologias e mitos que compõem quadros de referência e cujo conjunto, coerente ou não, caracteriza uma sociedade como diferente das outras” (CERTEAU, 1995, p.194). Daí se poder assestar que *O cheiro de Deus* se mostra como um grande receptáculo de mitos, ideologias, instituições e crenças que se misturam numa representação da formação do povo brasileiro.

[...] Tio Johnnie Walker contou a Catula, a Tio Red Label e a Padre Luiz, longe dos ouvidos de cega de Vó Inácia, que Padre João de Deus denunciava em tupi-guarani um complô de Satanás, de Exu, e do Partido Comunista contra Deus e a Igreja Católica Apostólica Romana, liderado por Catula. Era sinal de que Padre João de Deus e também a polícia, mais exatamente o Dops, sabiam do que estava sendo articulado nas reuniões clandestinas no laboratório de Tio Red Label (p.292).

Como se observa nesse excerto, dialogam na narrativa diversas Instituições como a Igreja Católica e o Estado, representado pelo seu órgão de repressão, o Dops, bem como diferentes vozes culturais, quais sejam: a indígena, representada

pelo sermão um tanto insólito do Padre João de Deus, e a africana, representada por Exu. Além disso, há a citação acerca da cegueira de Vó Inácia, o que lembra mais um grupo marginal, aquele dos portadores de necessidades especiais; o espaço do branco de cultura europeia representado pelo local onde as reuniões aconteciam, o laboratório de um Drummond, e pelos Tios Red Label e Johnnie Walker, com seus excêntricos nomes²⁰.

Essas observações fazem lembrar a articulação de Ianni (1995, p.9) acerca da constituição da cultura latina, afirmando que a “[...] idéia de América Latina sintetiza diversos temas, distintas perspectivas explicativas, diferentes visões da história. É uma síntese de multiplicidade e contrapontos”. De fato, para Candido (1975), não é possível falar em encontro cultural negando as contribuições e influências advindas do contato de culturas postas em relação. Ele considera que o fato de o indivíduo se perceber parte de uma cultura mais ampla é um bom sinal para desmistificar a utopia de que as sociedades são isoladas, imparciais à contribuição de outras.

Dirigindo essa assertiva a países latino-americanos, como o Brasil, ver-se-á que as influências resultantes do contato com outras culturas sobre a organização da sociedade é bem presente, mas também esse processo é repleto de idas e vindas, impasses e acertos, na visão de Ianni (1995). Para esse sociólogo,

A ocidentalização da América Latina não é um processo único, unilinear, homogêneo, tranquilo. Ao contrário, é múltiplo e contraditório, atravessado por avanços e recuos, reorientações e impasses. Parece um caleidoscópio de surpreendentes espelhismos (IANNI, 1995, p.122).

²⁰ Os nomes e seu papel na narrativa de *O cheiro de Deus* serão discutidos no capítulo seguinte.

Desse caleidoscópio emergem diversas imagens que, na perspectiva adotada neste trabalho, irão ser fundamentais na construção simbólica da identidade, lembrando que, como afirma Ortiz (2003, p.8), “[...] não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.”

Relacionando-se, então, Candido (1975); Ianni (1995) e Ortiz (2003), pode-se pensar, em termos de Brasil, que esta terra se constitui “caleidoscopicamente” sob o signo de diversas culturas, as quais se mesclam constituindo identidades plurais dependentes dos grupos sociais e dos momentos históricos, para se mostrarem como tais. Resulta daí que, como se discutirá adiante, tratar de uma identidade nacional nos países latino-americanos é uma utopia. Nesses países, quando muito, o que se terão são representações de identidades plurais, por excelência. Mostras dessas representações a Literatura expressa em várias de suas produções.

Em *O cheiro de Deus*, Catula, que a narrativa já define como “a pátria brasileira”, representa a síntese de diversas culturas expressas, por exemplo, em seu próprio nome: “Antônia Maria Micaéla da Anunciação de Sotbhall y Cargill Drummond y Drummond” (p.85).

Ela traz em seu nome o clã materno dos Drummond – o Avô, que se chamava João Antônio antes de mudar para Old Parr, a Bisavó Maria Micaéla, a Vó Inácia Micaéla, a Tia Anunciata –, além da linhagem europeia (Sotbhall y Cargill), os Drummond de lá “y” os Drummond de cá.

Para Nasio (1993, p.52), “[...] nem todo nome é capaz, por si só, de instituir a existência. É preciso, ainda, que esse nome se repita e se inscreva numa

estrutura”²¹. A repetição notória é Drummond y Drummond, mas além dessa se tem a repetição dos nomes próprios dos antepassados Drummond no nome de seus descendentes, como o é Catula. Essa é uma característica entre os nomes da família Drummond, como se verá no capítulo três desta Tese. Deve-se observar, por ora, porém, que se destacam, na narrativa, efeitos dessa repetição na personagem. O principal deles é que ela caminhará por toda a trama como que condenada a fugir/cumprir o que esse nome lhe havia impingido, fazendo-a vagar “entre-lugares”, amedrontada, também, por um vaticínio duplo: o de Vó Inácia e o da Cigana Carmen. O entre-lugar, motivo de análise de tópico posterior deste trabalho, se mostrará em diversas personagens, além da própria Catula, destacando-se entre estes, como se verá, Buchanan’s e a Cigana Carmen.

Segundo Bhabha (2003, p. 20), “entre-lugares” são “[...] momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”, são espaços que se localizam entre o ver e o interpretar, ou seja, o Terceiro Espaço, o interstício entre significante e significado por meio do qual, e levando-se em conta o contexto sociohistórico e ideológico do usuário da linguagem, é possível ter uma visão mais ampla do hibridismo.

A origem da palavra híbrido, como indica Coser (2005), é confusa e absorve conotações negativas, tais como: destempero, excesso e bastardo. Fundada na idéia do cruzamento de espécies, bastante presente nas pesquisas botânicas do século XIX, o conceito traz em si a noção da mistura, visando à formação de um

²¹ O termo estrutura é tomado por Nasio (1993, p.56), a partir da análise do aforismo lacaniano de que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”. “[...] a linguagem correspondia aos critérios que regem uma estrutura, que se tornou o arquétipo de todas as estruturas. Foi precisamente nessa perspectiva eminentemente formal da lingüística que Lacan elevou o conceito de inconsciente à categoria de uma linguagem, isto é, de uma estrutura cuja unidade era o elemento significante. O inconsciente, portanto, satisfaz as exigências que definem qualquer estrutura”.

outro ser ao mesmo tempo semelhante e diferente daqueles que lhe serviram de base.

Na introdução a seu livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, Canclini (2003a, p.XIX), analisando se híbrido é uma palavra adequada aos estudos socioculturais, afirma que ao ser transferida da Biologia para esses estudos a palavra “[...] ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade”. De fato, no transcorrer da história, a expressão híbrido adquiriu o sentido de ultraje, mistura, ultrapassar de fronteiras. Dessa etimologia pode-se pensar que todas as culturas são híbridas, que essas misturas estão na origem do homem e, portanto, na constituição de sua identidade cultural.

Gruzinski (2001, p.26), citando a dificuldade de definição precisa para o termo, assume uma perspectiva fenomenológica: “[...] aceitar em sua globalidade a realidade mesclada que temos diante dos olhos é um primeiro passo”. Para ele, não há como evitar a ambigüidade e a ambivalência da mestiçagem, que são atributos próprios dos híbridos; sendo assim, considera que o possível em relação à questão do hibridismo seja a descrição da mestiçagem, e não sua explicação.

De acordo com Schüler (1995), o que acentua o caráter híbrido é o fato de ele florescer no interior de culturas que estão à margem ou são para a margem empurradas, em que se misturam estilos, crenças, costumes, valores e línguas. Para o Autor, o híbrido é, pois, esse pinçar/ misturar de cores e idéias que coexistem sem se anularem ou se neutralizarem.

Canclini (2003a) lembra que pensar o híbrido é pensar e falar sobre o todo que constitui uma cultura, com suas diferenças, desigualdades, contradições, conflitos, fusões. Para ele, estudar esses traços nas narrativas possibilita pensar que estes não são fixos e que a(s) identidade(s) de um povo forma(m)-se do diálogo de

estratos culturais diversos que se inter-relacionam, que se misturam. Em virtude disso, segundo o pensar do estudioso argentino, a hibridação implica "[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2003a, p.XIX).

Disso se pode inferir que o conceito de hibridação é, de fato, relevante para a compreensão do encontro entre as culturas; e o “efeito” da globalização no mundo é algo a ser considerado, afinal, ele força um contato maior entre culturas nacionais e contribui para que se minimize a cisão rígida entre o que é local e o que é global. O que, na perspectiva de Hall (2003, p.45, destaque no original), significa que “[...] hoje em dia, o ‘meramente’ local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro”.

Hibridar, nessa óptica, é uma capacidade para absorver o que é do outro com um olhar próprio, capaz de (re)elaborar criativamente as influências. Drummond faz uso dessa hibridação em suas construções na narrativa de *O cheiro de Deus* como, por exemplo, quando descreve o encontro de Vó Inácia e Tio Old Parr.

Mas foi andando de barco em Amsterdã que Vó Inácia teve certeza que amava o Tio Old Parr. Moça do Rio de Janeiro, Vó Inácia Micaela tinha, entre seus orgulhos, ser sobrinha-neta do Barão de Drummond, o inventor do Jogo do Bicho no Brasil, e ter vencido o Prêmio Chopin de Piano, no Teatro Municipal, aos 14 anos. Por essa época, sonhava ser uma pianista de fama mundial, mas abriu mão dos sonhos para se casar com Vô Old Parr. Uma semana depois do casamento, Vó Inácia foi levada por Vô Old Parr para o Contestado e foram viver na fazenda do Rancho Fundo, vizinha de Cruz dos Homens (p.17).

A descrição acima é um exemplo de como as personagens de *O cheiro de Deus* são marcados pela hibridação que pode resultar, por exemplo, do jogo

constante entre o local e o global; de um país/ um continente; uma cidade/ um Estado; capital e interior; cultura erudita e cultura popular.

Em se tratando dessa última relação, entre o erudito e o popular, deve-se observar que enquanto este é identificado como pertencente às camadas mais pobres da sociedade, aquele surge, essencialmente, entre as classes altas e médias, ampliando-se com o sistema escolar (BOSI, 1992).

O popular, na acepção de Canclini (2003a, p.261), “[...] não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, no que gosta, no que merece sua adesão ou usa com freqüência”. Para Bosi (1992, p.330), por sua vez, diante do popular o erudito adota atitudes distintas:

[...] ou ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está, em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital, em suma, diverso e oposto à frieza, secura e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. A cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem.

Hall (2003), em um artigo intitulado “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, propõe uma leitura crítica do que é o “popular”. Esse termo, para o crítico jamaicano, não pode ser definido apenas por meio do que considera uma “[...] definição de mercado”, a qual considera como “popular” tudo o que é consumido pelas massas; nem tampouco apenas por meio de uma definição descritiva, que afirma ser “popular” tudo o que o povo faz ou fez. Em sua concepção, uma definição de cultura popular deve incluir o que a visão descritiva de popular tem de valor, “[...] mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de

relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (HALL, 2003, p.257, destaques no original).

O cheiro de Deus expõe algo que é comum na sociedade brasileira: a forte presença da cultura popular, entendida tal qual Hall (2003) afirma, e, por esse prisma, sempre em tensão com a cultura dominante. Resultado disso é que facilmente se encontra na obra a referência, ao mesmo tempo, a elementos da cultura popular, como o carnaval do Rio de Janeiro (p.14), cantigas de ninar (p.15) e as serenatas de Ouro Preto (p.62); e elementos da cultura erudita, como o Prêmio Chopin de Piano (p.17), o poliglotismo de algumas personagens como Johnnie Walker (p.61), e a formação universitária dos membros da família Drummond (p.62).

Da mesma forma, é possível observar personagens, como o tio-avô de Vó Inácia, que, em sua hibridez, detém um título de nobreza, Barão, e tem a ele atribuída a invenção de uma atividade bastante popular no Brasil, qual seja o Jogo do Bicho. Além disso, pode-se tomar a relação de paixão e ódio, fascínio e desencanto de Vó Inácia e o Cel. Bim Bim como outra demonstração de como o erudito e o popular se mesclam em *O cheiro de Deus*. Ela, descendente da nobreza européia, residente em Castelos, viajou pelo mundo e usa perfumes finos; ele, nascido no interior do Brasil, latifundiário, pouco letrado e rude. Ambos, no entanto, são constantemente atraídos um para o outro, apesar de todas as diferenças. Como se pode constatar no diálogo abaixo transcrito:

- Vosmicê, moça, num se avecha se um arigó do brejo que nem ieu pidí permissão mode beijá a mão de vosmicê?
- Alto lá! Dobra a tua língua quando falares comigo – gritou Vó Inácia Micaéla, mas, mesmo falando assim, estendeu a mão direita e sentiu um calafrio. – Eu não sou uma moça! Sou uma senhora casada e exijo respeito!
- Vosmicê adisculpe, senhora dona, num quis ofendê nem desrespeitá. (p.21).

Esse jogo com as diferenças mostrado no romance remete, mais uma vez, ao conceito de entre-lugar, retomado por Bhabha (2003, p.20), o qual afirma ser dos “interstícios”, “deslocamento” ou “sobreposição” de diferenças, que se negociam as experiências intersubjetivas e/ou coletivas. Um exemplo disso pode ser visto, também, na forma como a narrativa descreve a personagem Catula e sua “diferença” constitutiva, como se pode ver no excerto:

– Quando vem uma frente fria da Argentina, rifle velho de guerra, e Catula vira uma negra, a alegria triunfa sobre a tristeza, e o sentimento de culpa desaparece como um exército batendo em retirada.

Vó Inácia acariciava o rifle a tiracolo e acrescentava:

– Ah, irmão rifle, Catula é a guerra que a África e Portugal travam no coração do Brasil. É a guerra entre a culpa e a alegria, e, assim como Catula, o Brasil só será feliz quando a África negra derrotar o Portugal branco... (p.87).

Frantz Fanon (*apud* BHABHA, 2003, p.70), escritor e psiquiatra caribenho, é considerado um dos primeiros autores a descrever o processo de identificação e sua relação com a identidade racial. Estudando as sociedades coloniais, ele questiona a existência de fronteiras fixas e incomunicáveis entre negros e brancos, posto que, para ele, “O negro não é. Nem tampouco o branco”.

Conforme Bhabha (2003, p.70), a partir de Fanon, “Aquele alinhamento familiar de sujeitos coloniais – Negro/Branco, Eu/Outro – é perturbado por meio de uma breve pausa e as bases tradicionais da identidade racial são dispersadas [...]”. Seguindo essa linha de pensamento, tornar-se Branco ou Negro, tal como Catula, pode ser visto como uma mostra dessa dispersão, por isso ela é descrita no romance como uma personagem fronteiriça: Negra/Branca; brasileira/européia; erudita/popular. Pode-se observar isso, por exemplo, em um dos trechos da narrativa em que se descreve a personagem:

Quando se transformava numa negra, os olhos seguiam sendo verdes, mas tudo o mais mudava em Catula. Tudo era dança. Tudo era festa. Tudo era alegria. Tudo era dengo. Tudo era canto. Tudo era sexo. Tudo era riso. Tudo era samba. Surgia então a Catula lãnsã, que não acreditava no pecado nem na culpa, amava dançar e cantar, ria por um nada, ao contrário da Catula branca (p.87).

Uma tal descrição faz lembrar Hall (2003, p.33) e seu conceito de diáspora que “[...] se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora”.

Catula conviverá com toda espécie de racismo e preconceito, por ser Negra/Branca, bonita e sedutora, amiga de grupos excluídos ou marginais, etc. Aliado a isso, a personagem ainda é atravessada por dois vaticínios. Primeiramente, a Vó Inácia prenuncia em seu batismo: “[...] você vai ser chamada de Catula e fazer por mim tudo que eu não fiz na vida, com medo de me transformar numa segunda Tia Anunciata” (p.85).

Transcorridos sete anos desse fato, a Cigana Carmen²², numa passagem por Cruz dos Homens, irá predizer a segunda parte do destino de Catula, anunciando que ela “[...] só será feliz se tiver coragem para desencantar o lobisomem do Contestado [...]” (p.196).

Os dois anúncios se entrecruzam trazendo para Catula a mácula drummondiana do incesto, pois o lobisomem, aos poucos desvendado nos fios da narrativa, será Johnnie Walker, irmão gêmeo de sua mãe Rose, e, portanto, seu tio. Conhecida como uma das “Malditas”, desde a predição da Cigana, Catula precisará,

²² Vale salientar que, como todo Cigano, Carmem também pode ser considerada uma figura diaspórica, posto que nômade, vaga sempre entre-lugares, sem encontrar reconhecimento e pertencimento, como se pode observar na descrição que a personagem faz de si mesma para Johnnie Walker: “[...] usted me vê y piensa, por supuesto, que tengo 27 años, pero no, [...] yo tengo 137 años e três meses e dois dias, yo soy espanhola e catalã e brasileña [...]” (p.64). Adiante, a Cigana Carmen será motivo de análise neste trabalho.

ao longo da narrativa, assumir essa mácula para ascender ao mundo dos bem “ditos”, os Drummond do Brasil, família de sábios e loucos, anjos e demônios.

Ressalte-se que vaticínios, incestos e maldições são traços identitários que também colocam a família Drummond no que Bhabha (2003, p.22) chama de espaço intersticial, “[...] possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença”. Nesse sentido, pode-se afirmar que todas as personagens de *O cheiro de Deus* estão marcadas por esse hibridismo.

Considerando-se o papel que o incesto assume na narrativa e as diversas situações em que esse conceito já foi relacionado neste trabalho, a partir do que as personagens vivem, entende-se que se deve situar o referencial que se tem para pensar o incesto. Deve-se ressaltar, de pronto, que não é objetivo desta tese analisar aprofundadamente essa temática; como dito, a intenção é estudar a relação dos estratos culturais no romance. O incesto, então, surge como mais um elemento da cultura que constitui os Drummond do Brasil.

Do ponto de vista psicanalítico, Roudinesco e Plon (1998, p.372), definem o incesto como

[...] uma relação sexual, sem coerção nem violação, entre parentes consangüíneos ou afins adultos (que tenham atingido a maioridade legal), no grau proibido pela lei que caracteriza cada sociedade: em geral, entre mãe e filho, pai e filha, irmão e irmã. Por extensão, a proibição pode estender-se às relações sexuais entre tio e sobrinha, tia e sobrinho, padrasto e enteada, madrasta e enteado, sogra e genro, sogro e nora.

Derrida (*apud* SANTIAGO, 2000, p. 210-11), afirma, filosoficamente, que o incesto se apresenta nas sociedades como “o nome guardado”, o nome que carrega consigo traços da natureza e da cultura, ou seja, traços de origem e de diferença. Esses traços, por sua vez, conforme assevera Santiago (2000), embora permaneçam à margem, por conta de sua associação com o escândalo, com o

monstruoso, abrem e fecham frestas que permitem aos sujeitos não deixarem, de todo, amortecer tal nome.

Conforme Roudinesco e Plon (1998, p.29),

A partir de 1949, sobretudo em *As estruturas elementares do parentesco*, Lévi-Strauss deu à famosa questão da proibição do incesto um novo esclarecimento. Em vez de buscar a gênese da cultura numa hipotética renúncia dos homens à prática do incesto, como tinham feito Freud e seus herdeiros, ou, ao contrário, de opor a essa origem o florilégio da diversidade cultural (desde Malinowski até os culturalistas), ele contornou essa bipolarização para mostrar que a proibição realizava a passagem da natureza à cultura.

Pensando por esse trilha, pode-se dizer que os Drummond de *O cheiro de Deus* sabem da proibição cultural do incesto, temem as conseqüências de desrespeitar essa lei da cultura, mas se vêem destinados a ele. Dessa forma, tal qual na tragédia grega, Vó Inácia e Vô Old Parr, Catula e Johnnie Walker não conseguem fugir de seus destinos incestuosos. Por mais que tentem, estão vaticinados e cumprem a predição. E a memória/fantasma de Tia Anunciata apresenta-se, então, como a fresta aberta que não permite a nenhum Drummond esquecer para sempre o incesto que tanto temem. Aqueles que tentam escapar a esse destino recebem na narrativa uma espécie de castigo, pois são descritos como seres loucos ou infelizes, como o é, por exemplo, Tia Rose, a mãe de Catula.

Tia Rose era uma mulher muito bonita, mas não precisava chegar diante do espelho mágico e perguntar para saber que, como branca ou como negra, Catula era a mulher mais bela jamais vista. Cansada de quebrar os espelhos, mesmo que ficassem mudos e não dissessem o que diziam à madrastra de Branca de Neve, Tia Rose começou a engordar. A solidão e o amor incestuoso pelo irmão Johnnie Walker levaram-na a ficar viciada em bombom de cereja (p.92).

De acordo com Roudinesco e Plon (1998, p. 373), “[...] se a proibição do incesto é uma necessidade estrutural inerente à passagem da natureza para a cultura, ela também é, do ponto de vista freudiano, a expressão necessária da culpa do homem por um desejo incestuoso recalcado”. Nessa direção, a sucumbência ao incesto entre alguns dos Drummond, em *O cheiro de Deus*, revela-se como uma vitória do desejo sobre a culpa.

Visto como um tabu na maior parte das sociedades, com raras exceções tais como na África, no Egito e no Havaí, o incesto recebeu severas punições e foi depois proibido. Em virtude disso, tantas vezes foi obliterado e percebido como trágico pelos que a ele sucumbem (ROUDINESCO; PLON, 1998). Em um comportamento semelhante ao de integrantes da maior parte das sociedades, os “bem ditos” Drummond transgridem, ignoram tabus, regras que proíbem o casamento ou relacionamento sexual entre parentes próximos. Para eles, importa a perpetuação da linhagem e a concretude de seus desejos. Logo, nesse universo não há espaço para que a culpa cristã seja sempre a protagonista dos fatos.

Vó Inácia é quem explica, numa de suas conversas com seu rifle, de onde viria a culpa e por que é melhor esquecê-la:

– Não é pecado ser feliz, irmão rifle. O que estraga tudo e este sentimento judaico-cristão da culpa. Culpa por estar alegre. Culpa por estar feliz. Culpa por amar. A alegria, a felicidade e o amor, irmão rifle, são invenções de Deus. Mas eu sempre agi como se fossem invenção do Diabo. É a maneira branca de ver a vida que fez isso comigo, irmão rifle. Quando Catula vira uma negra, perde o sentimento do pecado. Uma vez, em Cruz dos Homens, Catula ficou negra 13 dias e 13 noites e nunca eu a vi tão feliz. Ser triste é que é pecado. Se eu fosse viver de novo sabendo o que eu sei hoje, ia dançar e rir e amar (p. 367).

Recorde-se que é a cultura judaico-cristã que irá universalizar a noção de culpa, alinhando a esta as noções de sofrimento e punição. É base para isso a

versão bíblica de que, ao quebrarem a proibição a eles imposta por Deus, Adão e Eva levariam do Paraíso, onde tinham tudo, o castigo por seu pecado²³ (BÍBLIA, 2004, Gen.). Esse castigo seria infligido a toda a sua geração, que perpetuaria a culpa pelo pecado do casal primevo: o homem tiraria do seu suor o sustento e a mulher sofreria as dores do parto. Corrobora essa idéia Romariz (1999, p.63), ao asseverar que:

[...] a tradição judaico-cristã do pecado vem, de forma determinista, permanentemente atrelada ao ser humano desde sua origem, como uma espécie de primeiro ato necessário ao espetáculo da Redenção, de que Jesus Cristo será o mediador/salvador. Não é sem sentido que, no Gênesis, a figura de Adão já vem integrada à imagem de queda e conseqüentemente perda do paraíso celeste; a queda humana, pois, alimenta e ilumina a grandeza divina.

A Igreja Católica, por exemplo, utiliza esse texto bíblico para fundamentar a indissolubilidade dos seus sacramentos, em especial a do matrimônio. Esse, por sua vez, não é permitido entre pares consangüíneos, fato que caracteriza o incesto. Também se apropria, no dizer de Romariz (1999), do que desse texto reverbera, como a idéia de queda, imputada ao homem e a toda a sua descendência, e a idéia de que dela só é possível livrar-se mediante a crença em um salvador.

Note-se, porém, que daí se pode extrair mais um entrecruzamento com os motivos narrativos trabalhados por Drummond. Assim, como “o salvador” da humanidade da queda herdada após a transgressão no jardim primevo, os Drummond têm de se auto-imolar para salvarem-se a si mesmos. Eles também vivem sob o peso de uma predição. Buscam a felicidade, mas para que isso aconteça devem passar pela queda, sucumbência ao incesto, como critério para ascender ao mundo dos “bem ditos/benditos”, dos iluminados. Caso contrário,

²³ Deve-se ressaltar que o pecado bíblico é o fato de o homem sucumbir à interdição feita em relação ao fruto do conhecimento, e não ao sexo.

sucumbem, como dito, à culpa e ao autoflagelo. Exemplo disso é o caminho traçado na narrativa para outra filha de Vó Inácia, Tia Viridiana:

Tia Viridiana nunca esqueceu a noite em que viu o irmão gêmeo White Horse nu na cama com uma negra na fazenda de Vó Inácia. Tinha 13 anos e decidiu dedicar seus melhores dias a lutar contra as tentações entre os Drummond. Entendeu que não bastava rezar, era preciso esconder a própria beleza, e deu a si mesma a penitência de engordar, como se fosse culpada pelos pecados do irmão gêmeo, de maneira que perdeu a guerra pelos namorados com as irmãs, Tia Rose e Tia Dolores, conhecida como Tia Dô (p.53).

Por outro lado, o incesto praticado por Johnnie Walker e Catula, na visão de Pontes (2007), exerce na narrativa a função de cura para as “anomalias” que acometem as personagens, respectivamente lobisomem e um ser capaz de ser Branco e Negro, ao sabor do tempo. Além disso, considera-se que a essas personagens resta aceitar o vaticínio que lhes foi impingido, passar as provações do incesto e a ele sucumbir, para permitir que “o cheiro de Deus” anunciado no nome do romance seja, enfim, libertado e absorvido por aquela que, em nome de um clã, passa toda a narrativa construindo metáforas para esse cheiro.

2.2 Uns cheiros e outras metáforas

Lucas (1976, p.16) afirma que a obra de arte não tem o compromisso de oferecer respostas cabais aos questionamentos e reflexões que dela eclodem, mas ampliar e promover o refinamento da sensibilidade de quem a aprecia. Para ele, na literatura, mais do que em outras artes, é possível encontrar, “além do valor artístico, desígnios voluntários de exprimir as contingências históricas do autor, por intermédio de artifícios explícitos ou implícitos”.

Considerando, então, a obra como arte, como espaço de possibilidades de estetização de um real, filtrado pelo olhar e pela sensibilidade do autor, este item erige uma reflexão sobre a relevância dos estratos culturais que, pela linguagem, estão metaforizados em *O Cheiro de Deus*.

Segue-se, nessa perspectiva, as articulações de Hall (2003, p.211) acerca dos avanços decorrentes do encontro da teoria cultural com o “trabalho estruturalista, semiótico e pós-estruturalista”, observando nesse avanço o necessário reconhecimento da “importância crucial da linguagem e da metáfora lingüística para *qualquer* estudo da cultura” (itálico no original). Por isso mesmo, o crítico jamaicano da cultura aponta a necessidade “de se pensar questões da cultura através das metáforas da linguagem e da textualidade”.

Na mesma linha de pensamento afirma Canclini (2003b, p.48):

[...] narrar histórias em tempos globalizados, mesmo que seja a própria, a do lugar em que se nasceu ou se vive, é falar para outros, não apenas contar o que existe mas também imaginá-lo fora de si. Também por isso ganham importância as metáforas que explicam o significado das coisas por comparação com o diferente. Contamos histórias e empregamos metáforas porque, ao falar do que temos, queremos nos referir a outra coisa; [...].

De acordo com Filipak (1983, p.152), “[...] modernamente denominamos metáfora somente as figuras de significado que se estribam na analogia ou na relação de similaridade”. Nesse sentido, se espraiam pela narrativa drummondiana diversos cheiros, substituições metafóricas de tramas e dramas pelos quais as personagens passam/vivem.

O cheiro de Deus, que dá nome à obra, é um livro que está sendo escrito dentro da narrativa e também o desejo mais esperado por Vó Inácia, que anseia senti-lo antes de encontrar a morte. Apurando o olfato, aliás, essa personagem reaprende a sentir a vida depois que fica cega.

Nos primeiros tempos como cega, Vó Inácia não sabia quando era dia, nem quando era noite, mas descobriu que o dia tinha um cheiro próprio, diferente da noite, e o cheiro da noite era diferente do cheiro de orvalho do dia nascendo, assim como o sábado à noite em Belo Horizonte cheirava ao suor dos amantes (p.13).

Pode-se perceber, nesse excerto, que a diferença de cheiros entre dia e noite, relacionada ao “cheiro de orvalho do dia nascendo” remete ao que Ramos (1974, p.106) define por sinestesia, ou seja, “[...] uma das mais interessantes modalidades de metáfora, por constituir-se na transposição de reações sensoriais de natureza heterogênea, provocando na mente do leitor um todo homogêneo e complexo”. Para a autora, o que de fato caracteriza o processo sinestésico é o fato de os vocábulos se referirem aos sentidos. É o que acontece em “cheiro de orvalho (olfato) do dia nascendo” (visão); além disso, culturalmente, a metáfora sinestésica expressada no excerto em análise permite ao leitor tecer relações entre o campo e a cidade e a forma como estes lugares funcionam; um mais vivo com o dia, o outro atuante também à noite e, em especial, aos sábados, quando muitas pessoas saem para se divertir e encontrar namorados e/ou amantes.

Deve-se destacar, também, que a verdadeira obsessão da personagem de Vó Inácia por sentir o cheiro de Deus, elemento este que perpassa toda a narrativa, pode ser tomada também como um efeito sinestésico, afinal, segundo uma previsão da Cigana Carmen, Vó Inácia havia vindo ao mundo para ficar cega e assim sentir o cheiro de Deus (p. 72).

Em um mundo em que o diferente se faz presente, mas dificilmente é incluído ter como personagem central uma cega, que enxerga por meio dos cheiros, pode ser tomado como uma inversão dos valores predominantes na sociedade, permitindo uma relação da metáfora sinestésica, tal qual ela se apresenta em *O cheiro de Deus*, com o que Hall (2003) denomina por metáfora de transformação.

Para o Autor, esse tipo de metáfora possibilita que se vislumbre “[...] o que aconteceria se os valores culturais predominantes fossem questionados e transformados [...], e novos significados e valores, novas configurações socioculturais, começassem a surgir” (HALL, 2003, p. 219).

Na narrativa isso se dá, na perspectiva aqui adotada, por meio da inversão do valor atribuído ao sentido mais utilizado tradicionalmente na sociedade, a visão, e a conseqüente assunção de outro sentido (o olfato) que permite a Vó Inácia entrar em contato com elementos da natureza, sensações e sentimentos, muitas vezes invisíveis a muitos seres humanos, não porque a estes lhes falte a capacidade visual, mas porque eles não se dedicam a, de fato, ver o que está bem diante de seus olhos. Dessa forma, por toda a narrativa a personagem “enxergará” amores, ódios, ameaças, alegrias, tristezas por meio dos cheiros que a acompanham.

– Vocês falam da vida como se todos os problemas tivessem acabado sobre a face da terra. Falam como se não existisse mais a dor do mundo.

Olhando para todos do Clã dos Drummond, como se os visse, fazendo crescer a suspeita de Tia Viridiana de que estava enxergando, Vó Inácia continuou:

– Eu sinto no ar o cheiro da dor do mundo. Sinto o mesmo cheiro da pobreza de antes. O mesmo cheiro da fome. O mesmo cheiro dos humilhados e ofendidos, quando o vento sopra no fim da tarde. E quando a noite chega, sinto o vago perfume das ilusões perdidas. Tudo, como antes de ficar cega (p. 226).

Nesse excerto destaca-se, mais uma vez, o uso de metáforas para que Vó Inácia, do alto de sua cegueira, demonstre como “enxerga/cheira” a sociedade que a cerca e a insensibilidade de muitos diante de tantos problemas sociais existentes desde antes de ela se tornar uma cega.

Essa constatação faz lembrar, mais uma vez, a articulação de Hall (2003, p.220) sobre as metáforas de transformação e a afirmação de que estas devem ter um “[...] valor analítico. Devem fornecer meios de pensarmos as relações entre os

domínios social e simbólico nesse processo de transformação”. Não por acaso as personagens que estão em torno de Vó Inácia chegam a suspeitar que ela voltou a enxergar, diante das verdades que esta enuncia.

Desde a primeira página do romance, quando se desvela a descoberta de Vó Inácia de que “[...] a felicidade cheirava, que o amor tinha um cheiro tão parecido com o cheiro do ódio [...]” (p.13), até a última página quando ela “[...] acariciou o rifle a tiracolo e pela primeira vez sentiu o cheiro de Deus, que tinha a ver com a loucura no coração e com os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor” (p.406), os cheiros costuram a trama metaforizando, entre outros elementos aqui já apontados, a própria história dos Drummond no Brasil, fazendo-os se redescobrir, se questionar constantemente, inclusive a tudo que os cerca.

Exemplo disso é a própria relação da família com a Lei do Contestado. Vó Inácia desrespeita essa Lei e sofre as conseqüências. Afinal, na narrativa, a cegueira da personagem é assim explicada:

– Querem mesmo saber por que eu fiquei cega?

[...]

– Eu desrespeitei as leis do Contestado...

[...]

O Contestado é quando ninguém olha nos olhos; lá, nem os amantes olham nos olhos porque o olhar pode denunciar um segredo: um amor clandestino, um pecado, uma tocaia, então todos olham de banda, olham pro chão, desconfiados, e quem ousa desafiar a Lei do Contestado é punido (p.29).

No romance, apenas Vó Inácia, Catula, Johnnie Walker, o Coronel Bim Bim e o pistoleiro Juvêncio Dias desrespeitam essa Lei. Mas, para os Drummond, há também o desrespeito à Lei da cultura que proíbe o incesto. Nessa direção, Vó Inácia é descrita como aquela Drummond que é reverenciada por ter tido a coragem de sucumbir ao incesto, desrespeitar a Lei do Contestado, amar dois homens (Vô

Old Parr e o Coronel Bim Bim) e, mesmo cega, enxergar o mundo de uma maneira forte, determinada, mas sensível.

Ela é a metáfora do Drummond ideal que, mesmo diante dos sofrimentos e adversidades da vida, se mantém íntegro, forte e fiel as suas convicções.

Vó Inácia era uma resposta a medos e fobias, a neuroses e loucuras, uma resposta, enfim, aos que queriam reduzir os Drummond do Brasil a filhos do incesto e a loucos de toda espécie. Pois aquela mulher, com seu rifle a tiracolo, que mandava no Contestado, onde só os homens mandavam, dizia ao inquieto coração dos Drummond: – Nós, os Drummond do Brasil, somos bravos e corajosos e fortes como nossos antepassados da velha e heróica Escócia, e conquistaremos a glória, porque estamos vivendo uma epopéia (p.166-7).

Denote-se a atualidade dessa passagem da obra se a ela se relacionar a campanha do Governo Federal brasileiro levada à mídia nos idos de 2005 e 2006, que caracterizava o povo brasileiro como aquele que não desiste nunca. Vó Inácia seria também, nessa linha de pensamento, uma metáfora do brasileiro.

Ressalte-se, ainda, nesse excerto, a figura do rifle, sempre presente ao lado de Vó Inácia desde que esta ficou cega. Acompanhando a personagem, o rifle pode ser tomado como uma metáfora do que o homem, cultural e socialmente, representa na sociedade patriarcal tradicional: aquele que dá suporte, apoio e segurança à mulher, que, por sua vez, assume o papel de “rainha do lar”.

Corroborar essa visão o fato de a narrativa descrever uma Vó Inácia, desde cedo, protegida por seus pais, Vô Furst e Vó Maria Micaéla, e que, por ter problemas na visão e para decidir se quer mesmo se casar com o tio, é levada a viajar pela Europa. Do cuidado dos pais, aos dezesseis anos, passa a ser a esposa do Tio João Antônio, que depois muda de nome para Old Parr. A felicidade incestuosa da

personagem dura até que este morre metralhado no cerco que o Cel. Bim Bim faz ao Rancho Fundo.

Saliente-se, no entanto, que Vó Inácia, apesar de ter tido o apoio dos pais e do marido, não é descrita como uma mulher submissa, preocupada apenas em manter sua casa em ordem e cumprir seus deveres matrimoniais. Indiscutivelmente, ela aprendeu muito com o marido, como se vê no trecho a seguir.

Uma vez, Vô Old Parr disse:

– Seja como uma puta na cama, Sobrinha Inácia Micaéla.

Após uma noite sem dormir, Vó Inácia perguntou como as putas faziam amor e Vô Old Parr deu uma lição sobre o que aprendeu com as polacas no Rio de Janeiro e durante uma semana ela ardeu em febre (p.17-8).

Apesar de todos os ensinamentos, Vó Inácia e as mulheres do romance, como Catula, Tia Viridiana e as irmãs Dadá, Dodô, Dêdeu, Darzinha e Dô não são descritas como figuras submissas ou dependentes. Como aponta Pontes (2007, p.6), no romance, “[...] as mulheres representam a força, o poder e o ponto de convergência da família”.

Vó Inácia, objeto deste ponto da análise, depois de outro ensinamento, o manejo de armas de fogo (p.18), é levada para conhecer Cruz dos Homens. Assim que chega ao lugar, a personagem se põe a dissolver um duelo que estava por acontecer entre o Cel. Bim Bim e o irmão. Desse enfrentamento em diante ela será conhecida por uma lenda, aquela “[...] que manejava as armas de fogo com a perícia com que tocava Chopin ao piano” (p.21).

Talvez por essa lenda, pois a narrativa não detalha como, Vó Inácia se torna uma líder política na região, em detrimento da figura masculina de seu marido, e irá rivalizar o controle de Cruz dos Homens, do Contestado, com o Cel. Bim Bim, que havia conhecido no duelo do início da narrativa e, mais adiante, será o algoz de Old

Parr. Depois da morte deste, sozinha, com sete filhos e dois netos para ainda dar assistência, a cegueira atinge a personagem.

O rifle, então, surge na narrativa como o companheiro inseparável que Vô Inácia mantém sempre armado à espera de outro ataque do Cel. Bim Bim. Mas, acima disso, o armamento passa a ser o suporte, tal qual seus pais e depois Vô Old Parr foram, que ela usa, junto com seu próprio jeito de ser, firme e destemido, para enfrentar as adversidades de sua vida de mulher, viúva e cega, numa terra de homens, mas controlada, em parte, por mulheres.

Dirigindo o olhar, novamente, para a metáfora, que Moraes (2001, p.112) define como um “componente intrínseco da linguagem”, ressaltando a multiplicidade de caminhos possíveis para a abordagem desse componente, tem-se o trabalho de Filipak (1983) como uma objetiva compilação dessa multiplicidade.

O Autor destaca a distinção que se vai construindo ao longo do tratamento que os teóricos foram dando ao tema, a partir das funções aristotélicas: a função retórica e a função poética da metáfora. Para ele, as concepções de metáfora que sucedem à aristotélica, nada mais são do que complementos, explicações e/ou elucidações daquilo que o filósofo havia formulado.

Moraes (2001, p.116), considerando isso, retomará duas correntes da metáfora a fim de articular sua análise: “[...] a lógico-lingüística e a lógico-filosófica, em que a primeira prioriza o campo paradigmático e a segunda o campo sintagmático”.

Na corrente lógico-lingüística, encontra-se a metáfora-semiótica ou metáfora-palavra, na qual a mudança de sentido atinge apenas a palavra e não o discurso. Drummond usa esse tipo de construções, como se pode entrever nos excertos abaixo:

E1 - [...] o Contestado é quando tudo vai ficando ensimesmado; [...] (p.29).

E2 - Quando abriu os olhos [Vó Inácia], era noite no mundo. Estava cega (p.167).

E3 - A canção das tosses está diminuindo [...] (p.243).

Em E1, vê-se o Contestado caracterizado como um lugar onde “tudo” (pessoas, objetos, animais, etc.) adquire o traço introvertido, absorto, concentrado de seus habitantes. “Ensimesmado” é, nesse sentido, também uma metáfora do mineiro que, no país, é conhecido como um povo tímido, desconfiado, mas também uma metáfora do homem simples, do campo, do interior, que, culturalmente, apresenta essa característica de falar olhando para baixo, muitas vezes, mexendo com as mãos ou em algum objeto, como o chapéu (quando são homens) ou o vestido (se forem mulheres). Isso se torna mais forte ainda quando a E1 se alia a “Lei do Contestado”, já comentada anteriormente, por meio da qual não se deve olhar nos olhos.

E2 é um trecho da descrição do que Vó Inácia percebeu quando ficou cega. A imagem utilizada para tanto é a da noite, uma imagem recorrente nos ditos populares e, por isso, caracterizada como metáfora paradigmática ou metáfora-palavra. De acordo com Moraes (2001, p.117), essas metáforas “[...] são construções geralmente já consagradas na literatura e na cultura popular [...]”.

No excerto E3, tem-se outra representação desse tipo de metáfora ao se observar uma imagem corriqueira para caracterizar a Tuberculose, doença que assolou o país, foi erradicada e, como o livro de Drummond prediz, está de volta, agora, ao Brasil²⁴. Nessa linha paradigmática, encontram-se expressões como “tosse de pastor alemão” ou “tosse de cachorro magro”.

²⁴ Sabe-se que o Ministério da Saúde do Brasil, no ano de 2004, voltou a classificar a Tuberculose como uma doença não-erradicada, em virtude do grande número de casos que tem surgido.

Ainda segundo Moraes (2001), além dessa perspectiva lógico-lingüística, há a perspectiva lógico-filosófica, na qual o foco não está numa palavra que faz metáfora, mas no enunciado, fazendo surgir a metáfora-enunciado ou sintagmática.

E4 – Catula, a vida da gente é um rio, não vai em linha reta, faz curvas, pára nos remansos, corre na correnteza (p.334).

E5 - Uma noite, Vó Inácia Micaéla disse ao rifle a tiracolo que Deus enxerga pelos olhos dos cegos, porque os cegos escutam as canções e o pranto e os gritos e os sussurros e os ais e as dores e a esperança que o vento do mundo carrega (p.385).

Em E4, a percepção intelectual que Frei Pedro, amigo de Catula, tem da vida é manifestada por meio da imagem de que a vida é semelhante a um rio, cuja razão está em enfrentar as sinuosidades de seu curso. Para isso, precisa tantas vezes repousar, aquietar-se ou arrebentar-se na fúria das águas, no ímpeto da correnteza.

A assertiva de Frei Pedro legitima, então, a idéia de que a vida é feita de momentos agradáveis e de momentos de profunda dor e sofrimento, mas que cabe a cada pessoa a decisão de torná-la mais ou menos aprazível, o que ratifica a idéia de que há no enunciado uma metáfora filosófica.

Observe-se, ainda, que a percepção do religioso remete à de Heráclito, filósofo grego que teorizou sobre a relação metafórica que se estabelece entre o curso das águas de um rio e as mudanças que atravessam a vida humana.

Em E5, o grupo de palavras é organizado de maneira que expresse a máxima do enunciado: a sensibilidade maior que tem o cego para sentir as coisas e interpretá-las com a própria alma. O que se vê, então, é que, ao legitimar a cegueira de sua personagem central, o autor mantém com ela uma relação de cumplicidade muito forte. Não por acaso, Vó Inácia será a matriarca do clã Drummond no Brasil, a metáfora do ideal desejado para a família, como dito anteriormente.

Em relação ao uso da sabedoria dos cegos em narrativas, recorde-se o cego Tirésias, espécie de filósofo e oráculo da Mitologia Grega, que em suas previsões, por vezes, usava de metáforas e outras figuras de linguagem para apresentar sua “visão” do mundo, das pessoas e de seus destinos. Fato semelhante acontece em suas aparições na peça sofocliana *Antígona*²⁵, na qual as palavras ditas por ele, muitas vezes, são marcas da metáfora lógico-filosófica.

Analisando a peça, Rosenfield (2000, p.297) assesta que a essência das participações de Tirésias:

[...] é o fato que elas suspendem a lógica argumentativa e conceitual dos protagonistas recorrendo a uma dimensão mais abrangente na qual os enunciados, os gestos e as ações dos protagonistas encontram-se igualizados, surgindo a sensação de que eles poderiam agenciar-se segundo uma outra relação do que aquela que aparecia nos diálogos anteriores.

Essa consideração permite a retomada de Hall (2003, p. 219) e suas reflexões sobre como a metáfora se articula com os estudos culturais. Para ele,

Existem muitos tipos de metáforas pelas quais pensamos a mudança cultural. Essas metáforas também mudam. Aquelas que se apoderam de nossa imaginação e, por algum tempo, governam nosso pensamento acerca dos cenários e possibilidades da transformação cultural cedem lugar às novas metáforas, que nos fazem pensar essas difíceis questões em outros termos.

Em *o Cheiro de Deus*, as metáforas de Vó Inácia, apesar de se realizarem em uma narrativa, têm uma natureza argumentativa, gerando, portanto, um efeito

²⁵ Em *Antígona*, por exemplo, há um diálogo em que o adivinho, por meio de metáforas, expõe sua percepção acerca das atitudes de Creonte, Rei de Tebas: “Tu, por tua vez, sabe que não verás muito tempo o sol cumprir seu giro diurno antes de pagar por esse morto o preço de outro morto do teu próprio sangue [...] Pouco tempo falta, em tua própria casa hão de uivar de dor os homens e as mulheres. Contra ti, clamando, hão de erguer-se as cidades cujos mortos só cães e feras souberam enterrar, ou a ave que levou aos lares seu bocado vil de carniça insepulta. Toma! São as flechas que, arqueiro irritado, arremesso, certas, ao teu coração: não evitarás seu ardor infalível” (SÓFOCLES, 1993, p.96).

semelhante àquele descrito por Hall (2003). Isso acontece, por exemplo, no capítulo 33 da obra, quando Vó Inácia apura o olfato de cega e descobre que os filhos estavam lhe omitindo algo:

Naqueles dias o olfato de cega de Vó Inácia estava tão apurado que ela descobriu o cheiro da mentira. Houve tanto pânico entre os Drummond que Tia Viridiana declarou o Conselho de Família em reunião permanente. Tio White Horse propôs o jogo da verdade. Era a hora de acabar com as mentiras de uma vez para sempre (p. 373).

Por vezes, os cheiros metaforizados por Vó Inácia atuarão na narrativa como a palavra oracular, desviando as personagens de seus caminhos, desvelando suas farsas, medos e paixões. Nessa perspectiva, a metáfora pode ser entendida, mais uma vez, a partir da denominação de Hall (2003), como de transformação, posto que possibilita aos personagens rever muitos de seus valores e imaginarem, inclusive, a formação de caminhos diferentes para suas ações e vidas.

Quando Catula perguntou como era o cheiro da mentira, Vó Inácia explicou que era um cheiro enganador.
– A mentira, Catula, tem seus perfumes, se é que meu olfato de cega não está me traindo. E eu sinto o cheiro da mentira quando todos vocês chegam perto. O que está escondendo de mim, Catula? (p.373).

Na narrativa, a verdade aos poucos aparecerá, pois Johnnie Walker, que todos acreditavam morto, retorna ao convívio dos Drummond e o cheiro dessa mentira, que por certo tempo move a trama, se dissipa.

Retornando a uma discussão sobre a metáfora clássica, há que se observar a existência, ainda, na linha classificatória das metáforas, da metáfora poética, na qual as palavras “[...] representam duas realidades ontologicamente distintas e independentes uma da outra” (FILIPAK, 1983, p.106). Segundo Moraes (2001, p.120), o que une essas realidades “[...] é a percepção subjetiva do poeta, que estabelece analogias, às vezes estribadas em relações ideológicas, alógicas, a não

ser no contexto do poema [...]”. Em *O cheiro de Deus* isso pode ser visto, por exemplo, nos excertos seguintes:

E6 - As estrelas apagaram-se no céu, os olhos dos gatos cederam lugar a seus vultos cinzas ou cor de laranja e a pálida lua virou apenas uma casca de lua em forma de foice (p.65).

E7 – Se eu voltasse a enxergar, irmão rifle, [...] eu não ia deixar a alegria voar como um beija-flor (p.124).

E8 – Ah, meu irmão rifle: que Deus tenha piedade das moças sul-americanas que sonham com a felicidade. Senti o cheiro da vontade de ser feliz da América do Sul diante dos dois *rendez-vous*, onde reinam as argentinas e as paraguaias (p.233).

O excerto E6 expõe uma representação da noite de amor vivida por Tio Johnnie Walker com a Cigana Carmen. A febre do incesto os ataca nessa noite, pois, segundo palavras da Cigana, eles eram irmãos na divindade e imortalidade de seus poderes de Cigana e Lobisomem. Em meio aos delírios da febre de Tio Johnnie Walker, o narrador descreve a paisagem ao redor dos amantes.

Essa descrição é classificada, segundo Filipak (1983, p.106), como sendo uma metáfora referencial ou poética “[...] que se fundamenta nas relações ideológicas no campo das imagens estruturadas em analogias puramente subjetivas”. Exemplo disso é a imagem da “pálida lua” que se transforma em “casca de lua em forma de foice”.

Em E7, Vó Inácia relembra o período em que a neve caiu sobre o Contestado e a alegria que as brincadeiras infantis com essa neve, especialmente, trouxeram para a região. No excerto, ao sentir o cheiro da neve, a personagem deseja reter a alegria, impedindo que esta se esvaia como o beija-flor em seu vô: rápido e fugaz, pulando de flor em flor. Além disso, a personificação da alegria, atribuindo-lhe a capacidade de voar, comparando esta, por sua vez, ao beija-flor são elementos que compõem a metáfora de que os sentimentos humanos fenecem.

Em E8, a plasticidade da metáfora reside no agrupamento do cheiro da vontade de ser feliz com o cheiro da alegria das moças diante dos prostíbulos de Cruz dos Homens. Vê-se aí, também, referências sensoriais no entrecruzamento dos sentidos olfato e visão, quais sejam: os cheiros de vontade e de alegria, este último visualizado nos rostos dos presentes aos *rendez-vous*.

No trecho E8, destaca-se, ainda, a relação entre a América do Sul e o cheiro da vontade de esta ser feliz. Nesse caso, a linguagem da metáfora pode ser alinhada à imagem que muitos teóricos da cultura vão construir quando tratam da América Latina, área em que se localiza a América do Sul. Ou seja, a imagem de que por estes lados, sob efeito da colonização, a modernidade se dá de forma tardia e se tem povos híbridos que nos fazem lembrar “[...] daquele embate crucial entre máscara e identidade, imagem e identificação, do qual vem a tensão duradoura de nossa liberdade e a impressão duradoura de nós mesmos como outros” (BHABHA, 2003, p.102).

Dizendo de outro modo, tem-se via metáfora a imagem de uma América do Sul que busca a felicidade, a qual se interpreta, aqui, por meio da leitura cultural de Bhabha (2003), como a busca de uma identidade, de um reconhecimento como um continente híbrido, que se pode fazer um entre outros.

Além desses cheiros, resta, ainda, observar que a grande referência sensorial metafórica está, como dito, no título do romance. O cheiro de Deus, como o principal fio da tessitura da obra, aparecerá em todos os capítulos assumindo as mais variadas facetas, entre as quais algumas são destacadas a seguir.

E9 – Irmão rifle, o cheiro de Deus está é no que é humano. É nos homens e nas mulheres e seus sonhos. Não é no perfume das flores que eu vou encontrar o cheiro de Deus. É no cheiro das pessoas. É no cheiro da amizade e no cheiro do amor. A amizade é como o pão e o vinho. É como a água na hora da sede (p.305).

E10 Vó Inácia Micaéla cheirava os envelopes e a carta de Giorgy e disse à Anã Clô:

– Sinto o cheiro do amor e da esperança e o cheiro do medo e da morte, sinto o cheiro da guerra e o cheiro da paz, sinto o cheiro da solidariedade humana e da fé dos homens, afinal, a carta de Giorgy demorou 36 anos a chegar, mas chegou. [...]

– Sabe Clô, sinto o cheiro de Deus nesses cheiros todos da carta de Giorgy (p. 349-50).

E11 – [...] o cheiro de Deus podia ser também o cheiro dos loucos e dos pássaros e dos humilhados e ofendidos e dos poetas e das prostitutas e dos desempregados e dos suicidas e o cheiro dos trabalhadores do mundo e dos trabalhadores do Brasil, e dos aflitos e dos desesperados e de tudo o que é Deus, borboletas, andorinhas, formigas, cobras, elefantes, leões, homens, mulheres, e os aviões que passam no céu e a alegria, o amor, a amizade, a solidariedade, a fé e a esperança (p.374-5).

Recorde-se que “[...] como já ocorreu tantas vezes na história, a metaforização do inapreensível, quando se refere a alterações muito rápidas e violentas de identidades habituais, às vezes constrói imagens conciliadoras. Em outros casos, pensa em monstros” (CANCLINI, 2003b, p.48). Os cheiros do cheiro de Deus, como se vê nos excertos, guardam entre si uma unidade temático-semântica imbuída da concepção judaico-cristã de que Deus existe e se manifesta em todas as coisas. O que, no dizer de Canclini (2003b), seriam as “imagens conciliadoras” das criações divinas, como pessoas, animais, flores, etc. Nessa perspectiva, diversos fundamentos cristãos aparecem metaforizados pelo cheiro de Deus, que pode ser o cheiro da amizade comparada ao pão e ao vinho (E9); o cheiro da solidariedade humana e da fé (E10) ou o cheiro de tudo que é considerado criação divina (E11).

Além disso, destaque-se em E9 o uso da metáfora-enunciado presente na comparação que dá à amizade a imagem de sentimento que completa o homem, que aplaca suas dores, confortando-o e/ou apoiando-o nos diversos momentos da vida.

Em E10, por sua vez, destacam-se as “imagens monstruosas” de que trata Canclini (2003b), ressaltando-se a imagem antitética (guerra e paz) na composição metafórica do trecho, assim como as relações de contigüidade entre amor e esperança; medo e morte e solidariedade e fé. No último recorte, E11, sobressai-se o uso da enumeração, também presente em E10, na iteração do *e*, assim como pela utilização das vírgulas que separam os animais racionais e irracionais, bem como as coisas inanimadas, que são listadas como possuidoras de cheiros possíveis para o cheiro de Deus.

Além dessas análises mais clássicas acerca das metáforas expostas nesses trechos pode-se denotar, seguindo o conceito de Bhabha (2003, p. 199), que a metáfora, “como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado” de Deus para a sua criação, o homem, e as ações dele decorrentes. Dessa forma, tem-se o reconhecimento de que o cheiro de Deus “está é no que é humano” (E9); em sentimentos ou sensações humanas, como a amizade, o amor, a esperança, o medo, a fé e a solidariedade (E9, E10 e E11). Ressalta-se, também, em E11, a metaforização do cheiro de Deus como o de camadas marginalizadas da sociedade, como os loucos, as prostitutas e os desempregados.

Esse último fato, aliás, pode ser explicado por um entrecruzamento entre autor/personagem posto que, segundo palavras de Roberto Drummond, em um texto em que procura responder a pergunta “por que escrevo”, ele afirma: “Pelos humilhados e ofendidos – eu escrevo. Pelos deserdados da terra (e os deserdados do Brasil, em especial) – eu escrevo. Pelos suicidas, pelos loucos, pelos presos, pelos condenados à morte em vida – eu escrevo.” (DRUMMOND, 1998, p.3).

À parte isso, há que se dizer que Vó Inácia, como dito, passará toda a obra a imaginar cheiros como possibilidades para o de Deus e, quando o sente, ao final do

livro, afirma que ele “tinha a ver com a loucura no coração e com os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor” (p.406). Mas a narrativa ainda faz pensar algo mais a partir de uma questão metalingüística²⁶: quem inventa quem nessa narrativa de tantos “inventores”?

O romance de Roberto Drummond, denominado *O cheiro de Deus*, como tem sido exposto, descreve uma matriarca que, cega, se mantém viva na esperança de sentir o cheiro de Deus e salvar sua neta, Catula, da maldição do incesto, assim como o mundo das guerras e desgraças que o cerca. A personagem Catula, como parte da narrativa, encontra o manuscrito de Tia Anunciata – uma personagem fantasma que aterroriza a família Drummond ao representar aquela que obedece à Lei do desejo, apenas – intitulado *O cheiro de Deus*.

Uma noite, Catula descobriu o esconderijo de Tia Anunciata no castelo de Vó Inácia e encontrou os manuscritos de *O Cheiro de Deus* e leu sem parar, varando a noite. [...] Catula ficou sabendo que iria a Cruz dos Homens, disposta a correr o risco de morte para beijar o lobisomem [...] Os manuscritos de *O Cheiro de Deus* faziam três perguntas: 1 – Catula terá coragem de beijar o lobisomem? 2 – O lobisomem vai atacar Catula? 3 – Se não atacá-la e se ela o beijar, que homem surgirá diante de Catula quando o lobisomem for desencantado? O livro de Tia Anastácia²⁷ [sic] estava inacabado e terminava aí (p.403).

Catula irá a Cruz dos Homens e beijará o lobisomem, vendo surgir diante de seus olhos Tio Johnnie Walker e

Em vez de cair de joelhos diante do corpo nu de Catula e rezar, como todos os homens faziam, Tio Johnnie Walker amou-a até o dia nascer [...] tomados pela febre do incesto [...] foram surpreendidos

²⁶ Como discutido no capítulo anterior, a metalinguagem é, segundo Fernandes (2003), uma característica da narrativa drummondiana. Uma forma de o Autor narrar o fato diversas vezes sob variadas perspectivas.

²⁷ Não nos cabe aqui questionar o porquê de o autor escrever, agora, Tia Anastácia e não Tia Anunciata. Terá sido um lapso, erro tipográfico ou algo proposital? Ou ainda, uma marca da intertextualidade com, por exemplo, a Tia Anastácia, contadora de histórias, personagem de Monteiro Lobato? Mais um dos aspectos fantásticos utilizados por Roberto Drummond? A análise foi feita considerando “Anastácia” como mais um nome de Anunciata, a exemplo de Antônia Maria Micaéla da Anunciação de Sotbhall y Cargill Drummond y Drummond.

[...] por uma frente fria que vinha da Argentina. Catula espirrou três vezes e virou uma negra que não acreditava em pecado (p.404).

Livres da maldição que os atormentava, Johnnie Walker e Catula Drummond irão defender o castelo do Clã contra o último ataque do coronel Bim Bim. A invenção final de Catula, libertar o sangue africano dos Drummond, permite, enfim, como se verá no capítulo três, que Vó Inácia sinta o Cheiro de Deus, o cheiro do impossível tornado real nos o(dor)es da vida e da morte.

Em meio a tantas metáforas, de Deus, da vida, do amor, do ódio, encontram-se imagens, que, como substituições metafóricas, permitem um acesso não-aparente à identidade.

2.3 Entre culturas e híbridos, algumas identidades

Falar do conceito de identidade é, necessariamente, falar da constituição de um eu, diante de si e do outro. Essa é uma afirmação que há muito acompanha a discussão sobre esse conceito. Pode-se observar isso, por exemplo, em Platão (2004, p.52, itálico no original) quando este define que “o não-ser seria o *outro*, a alteridade que sempre complementa o *mesmo*, a identidade. Cada existente surge assim como um jogo, em variadas proporções, do mesmo (o que ele é) com o *outro* (o que ele não é, os demais existentes)”.

De Platão até os dias atuais tratar do conceito de identidade é algo que instiga o interesse de diversos campos do saber. Afinal, como bem mostra Nóbrega (2000, p.199), “[...] a procura de um significado para sua existência e a busca da própria identidade são tão antigas quanto o próprio homem”. O que está em jogo nessa procura da identidade pelo homem é uma tentativa de dar conta daquilo que caracterizaria a diferença entre o “eu” e o “outro”.

Assim construída, desde a Antigüidade, a reflexão sobre a identidade se funda em bases ontológicas, sendo bastante complexa a sua discussão e atualização na modernidade, período em que o debate teórico concentra-se, por exemplo, no caráter paradoxal das fronteiras em tempos de globalização, em identidades plurais “ou, ainda, de identificações, que teriam o caráter provisório porque em constante devir” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p.189).

Hall (2005, p.87), por exemplo, em seu *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* conclui que:

[...] a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas (Ênfases no original).

Talvez, como conseqüência disso, apesar de o conceito de identidade, como dito, acompanhar desde muito a história do homem, e ter sempre gerado muitos estudos, como aponta Bernd (1992, p. 13), é “[...] sobretudo a partir dos anos 60, quando se passa do conceito de identidade individual ao de identidade cultural (coletiva)” que o conceito se torna mais operante. Nos estudos literários, em especial, ele surge cada vez mais quando “as literaturas minorizadas no interior dos campos literários hegemônicos recusam a classificação de literaturas periféricas, conexas e marginais e reivindicam um estatuto autônomo no interior do campo instituído” (BERND, 1992, p.13).

A literatura de Roberto Drummond, por ele mesmo nomeada de sua “guerra de guerrilha”, em virtude de incorporar estrutura, linguagem e intenções antitradicionais de narrar (DRUMMOND, 1998), é aqui tomada como uma literatura

que escaparia, por isso, aos ditames do cânone. Essa literatura tem em *O cheiro de Deus*, na perspectiva desta tese, o seu ápice beligerante, possibilitando, em especial, refletir sobre a relação entre a literatura e a construção da identidade. Segue-se, nessa perspectiva, a visão de Bernd (1992, p.17) de que “[...] a construção da identidade é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura”.

Conforme a Autora, a partir de Glissant, a construção identitária de um sujeito ou grupo de sujeitos pode levar à caracterização de duas funções da literatura: a sacralização ou a dessacralização. Na primeira, a literatura toma para si a missão de unificar a comunidade a partir de seus mitos e memória coletiva, aproxima-se, por isso, de um monologismo, do mesmo. Na segunda, a literatura assume uma função dialética e desmistificadora do que está posto; é aberta ao diverso, ao relacionamento com outras culturas.

Para Bernd (1992, p.18),

A formação da literatura brasileira caracterizou-se [...] por uma espécie de errância, por movimentos alternados de predominâncias ora de forças sacralizantes, ora de forças dessacralizantes, favorecendo a *Relação*, isto é, a construção identitária concebida sem *excluir o outro* (Itálico no original).

Este trabalho considera que *O cheiro de Deus*, tantas vezes aqui caracterizado como híbrido, é exemplo de literatura dessacralizadora sendo, por isso, excelente terreno para que se reflita sobre o conceito de identidade. E, além disso, de acordo com o que aponta Hall (2005, p.12-3), a partir de meados do século XX, com a constituição do sujeito pós-moderno “[...] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa”, o que se observa é que “[...] dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

Colaboram para esse deslocamento, entre outros, “[...] elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe social, de posição política e religiosa” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p.191), os quais possibilitam a criação de determinantes para o conceito de identidade, fazendo surgir, por exemplo, os conceitos de identidade cultural e identidade nacional, os quais também podem ser discutidos/observados a partir da narrativa de *O cheiro de Deus*.

Deve-se destacar que essas formas de identidade têm entre si, além de distinções, também semelhanças. Elas se distinguem na medida em que a identidade cultural é reclamada “[...] quando se quer referir a grupos que não se apóiam em um Estado-Nação, mas que reivindicam a pertença a uma cultura comum” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p.200); enquanto que a identidade nacional tem como base a determinação de um povo a partir da pertença a uma Nação.

Como semelhanças há que se observar que as identidades cultural e nacional são coletivas e seus processos de construção têm como base um elemento: o reconhecimento, embora este se dê de formas distintas. Afinal, conforme Figueiredo e Noronha (2005, p. 204), a partir de Taylor, “necessidade e exigência de reconhecimento estabelecem uma diferença fundamental entre os conceitos de identidade nacional e identidade cultural [...]”.

A necessidade de reconhecimento, característica da identidade nacional, traz para esta análise o debate que se trava há muito no cenário intelectual brasileiro sobre o que seria, em termos de Brasil, a chamada identidade nacional; pensa-se que essa “[...] é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda

enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam” (ORTIZ, 2003, p.138).

Por ser dessa forma, o estudo da identidade nacional é sempre algo fugaz, dependente do momento histórico e social em que vivemos. Não por acaso, ao longo da história brasileira, remontada pelos intelectuais e literatos, encontram-se tentativas de descrever e/ou definir a brasilidade por meio da caracterização do brasileiro.

Da bondade e ingenuidade do nativo brasileiro, em José de Alencar, ao homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda, passando pela preguiça e malandragem de Macunaíma, em Mário de Andrade, ou pela sensualidade do brasileiro expressa em Aluisio Azevedo. O exemplo mais recente dessa tentativa de descrição é a propaganda do Governo Lula a qual afirma que “O brasileiro é aquele que não desiste nunca”. Surge mais uma característica para compor, então, os chamados traços identitários que caracterizariam o brasileiro como diferente diante dos demais povos.

Para o sociólogo e antropólogo brasileiro Renato Ortiz (2003), a identidade tem duas dimensões: uma externa, pois ela é diferença; e outra interna, porque não é suficiente dizer que somos diferentes; é preciso demarcar o que é essa diferença. É nesse sentido que é consenso a afirmação de que o brasileiro é diferente de outros povos, mas não se consegue esse consenso na descrição, definição e afirmação dessas diferenças, em termos do que seria, enfim, a identidade nacional brasileira.

Por isso, ainda conforme Ortiz (2003, p.8), “[...] toda identidade é uma construção simbólica [...] não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos

históricos”. Exemplo disso são as várias caracterizações do brasileiro citadas anteriormente.

Concordando com o Autor, entende-se que, ao se tratar a identidade como uma “construção simbólica”, necessariamente, a isso se impõe a noção de mediação, pois se, de um lado, encontra-se a pluralidade do coletivo, de outro se tem a necessidade da unidade que vem com a idéia de nacional. Disso decorre que o processo de construção identitária tem como fundamento principal a interpretação. E são os intelectuais, como indicam Rama (2001a) e Candido (1975), além do próprio Ortiz (2003, p.139), que atuam como “mediadores simbólicos” entre as dimensões plural e nacional da identidade.

Retome-se, nessa linha de pensamento, a afirmação de Bhabha (2003, p. 85) de que “[...] para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é sempre o processo problemático de acesso a uma imagem de totalidade”.

Nesse sentido, a Literatura, pode-se afirmar, exerce essa função mediadora de acesso a uma imagem identitária, indicando as dimensões da identidade e contribuindo, assim, no processo de construção da identidade nacional ao oferecer à nação brasileira uma memória nacional.

Em se tratando de uma dessas dimensões, a cultural, pode-se fazer semelhante análise em relação ao papel dos “mediadores simbólicos”, visto que nesse tipo de identidade o que se tem em jogo é, como dito, a “exigência de reconhecimento” por parte de determinado grupo, o qual é definido “[...] em consonância com o conceito mais amplo de cultura ou, mais restrito de raça, etnia ou sexo” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p.204). Para tanto, necessariamente, será preciso definir e disseminar os traços que caracterizariam o grupo ainda não

reconhecido pela cultura hegemônica, bem como refletir e questionar essa cultura sobre essa não inclusão.

Em *O cheiro de Deus*, encontram-se retratados personagens, lugares, situações que servem de base para a construção do que Hall (2005, p.61-2) denomina por um “dispositivo discursivo”. Para esse autor, “[...] em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (Itálico no original).

Da realidade histórico-social e cultural em que a narrativa se desenrola, então, se tem marcas que a ficção retoma/recorda, colaborando, por isso, com a formação do citado dispositivo discursivo. Além disso, também são descritos/citados grupos minoritários, sempre em busca de reconhecimento, e isso serve de tela para que se reflita sobre a dimensão cultural da identidade.

No romance de Roberto Drummond, a língua, um dos traços de caracterização da identidade nacional, como indica Ortiz (2003), tem especial destaque; ela faz parte da caracterização de muitas das personagens, conferindo-lhes especificidades regionais e/ou sociais importantes para a construção da narrativa.

Ressalta-se, nesse sentido, a forma como a variante carioca da língua portuguesa é representada pela personagem Vó Inácia, que é responsável também por expressar na narrativa um uso mais escorrito da língua portuguesa, como se pode observar no excerto abaixo, que descreve o primeiro encontro da personagem com o Cel. Bim Bim e o irmão gêmeo deste.

Parada entre os dois, gritou com a voz rouca e o sotaque de moça do Rio de Janeiro:
– Tu e teu irmão: me entreguem teus revólveres!

Aos ouvidos de filhos de Minas Gerais dos dois irmãos, desacostumados ao falar de uma moça do Rio de Janeiro, puxando os “s” — e nisso havia uma música —, o sotaque carioca, se os encantou, como que os humilhou (p.18).

Recorde-se que, como aponta Hall (2005, p.59), “[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional”. Essa busca, no entanto, não se converte em uma anulação ou subordinação da diferença cultural em nome de uma identidade nacional, posto que “[...] uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2005, p.59).

Vó Inácia, bem como o Cel. Bim Bim e o irmão, são identificados na narrativa como brasileiros e, por isso, são semelhantes, mas também são diferentes em suas especificidades culturais. Esse fato demonstra o caráter fugaz e duplo da identidade e corrobora o dizer de Hall (2005) acerca de um “dispositivo discursivo” responsável pela constituição da diferença como identidade.

No excerto em análise de *O cheiro de Deus* se tem um exemplo de como esse dispositivo discursivo funciona possibilitando que uma língua, a portuguesa que se realiza entre os falantes do Brasil, seja, paradoxalmente, uma língua portuguesa com várias realizações e, ao mesmo tempo, elemento de união e de diferença social e cultural, encante e humilhe seus falantes.

Em outros momentos da narrativa, têm-se mostras de como uma obra literária contribui para esse “dispositivo discursivo”, simbolizando o que se pode caracterizar como um falar regional e pouco letrado de alguns brasileiros representado, por exemplo, nos diálogos do Compadre Nico do Degredo:

– Nas ordis di Deus, Joni Uóqui – seguiu falando o Compadre Nico do Degredo –, era uma vez um galo pedrês qui vivia arrastano a asa pra tudo quanto é galinha no terrero. Gostei de vê aquilo não, Joni Uóqui, peguei a cartucheira – e apontou para a cartucheira pendurada na parede da varanda – peguei a cartucheira, ripito, mirei bem e puxei o gatio, nas ordis di Deus. Era uma vez um galo pedrês, Joni Uóqui, vosmicê qui me conte outra vez... (p.67).

Como se denota, então, ao expor traços culturais diferentes a obra drummondiana, paradoxalmente, contribui para a unidade imaginária da identidade nacional: a maior parte das personagens é brasileira, fala a língua portuguesa, mas de forma diferente. Dessa forma, na ilusão da unidade nacional tem-se a representação das diferenças culturais que permeiam um país continental como o Brasil. Essa observação faz lembrar o que Hall (2005), Canclini (2003b), Abdala Júnior (1999), entre outros autores, referem, a partir de Benedict Anderson, sobre as nações como “comunidades imaginadas”.

De fato, é preciso esquecer as diferenças para se imaginar semelhante e, portanto, identificado a uma nação, mesmo sabendo-se que, como aponta Hall (2005, p.62, itálico no original), “[...] as nações modernas são, todas, *híbridos culturais*”. Ou, no dizer de Canclini (2003b, p.99), “Toda política cultural é uma política sobre os imaginários que nos fazem crer semelhantes. Ao mesmo tempo, é uma política sobre o que não podemos imaginar dos outros, para ver se é possível compatibilizar as diferenças”.

Como em toda obra literária, essa política cultural de que trata Canclini (2003b) se presentifica em *O cheiro de Deus* e diversos elementos da História do Brasil são retomados/recuperados, exercendo, ao mesmo tempo, uma função na narrativa, e permitindo que se vislumbre uma história de uma nação brasileira. Ou seja, esses elementos contribuem para que se tenha o imaginário de uma identidade nacional brasileira sempre em voga. Observam-se, então, nesse sentido, por

exemplo, referências claras à Revolução de 30 (p.50), à relação entre os partidos políticos de destaque na primeira metade do século XX (p.30; p.43, entre outras), à era Vargas (p.225) e ao governo de Juscelino Kubitschek (p.193-4).

Além desses traços de identidade nacional, como dito, o romance permite reflexões sobre a dimensão cultural da identidade ao expor mostras de como a cultura brasileira, entendida a partir de Bosi (2000) como plural, se constitui em “[...] um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço” (BOSI, 2000, p.7).

Deve-se recordar que no centro dessa discussão está o entrelaçamento da idéia de uma nação com o papel da(s) cultura(s) dita(s) nacional (is) na “costura” das diferenças que permitiriam o imaginário de uma única identidade (HALL, 2005).

Em *O cheiro de Deus*, a pluralidade constitutiva da cultura e sociedade brasileiras se mostra ao longo da teia narrativa e é expressada, por exemplo, no nome das personagens²⁸, na referência às festas populares, como o carnaval (p.136; 159 e 177) e a folia de Reis (p.33 e 46); ao folclore, por meio do Saci (p.147), e às cantigas de ninar (p.15).

À parte esses traços da cultura brasileira, destaca-se, para esta análise, ainda, a hibridez de alguns personagens, outras vezes já citada e analisada nesta tese, mas que deve ser, neste ponto da análise, observada como representação da identidade. Pensa-se, em especial, na personagem Johnnie Walker.

Recorde-se que, de acordo com Coser (2005, p.170), o uso do conceito de híbrido na crítica cultural se dá, “[...] principalmente para descrever novas culturas criadas em regiões de intensa mistura e /ou espaços de fronteira”. Sempre caminhando entre regiões, ficcionais e não ficcionais, de fronteira, tais como a região

²⁸ O nome das personagens receberá destaque no primeiro tópico do capítulo três deste trabalho.

entre o homem e o animal, entre os lados da cidade de Cruz dos Homens que pertencem aos partidários do PSD e da UDN, entre o Brasil e a Europa, Johnnie Walker²⁹ é mostra de que “[...] dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2005, p.13).

Essa relação com o contraditório de nós mesmos, da difícil busca de um eu e, às vezes, do horror diante desse “eu” é motivo de reflexão para Johnnie Walker, quando se percebe sob a influência de um outro, a lua cheia, e se depara com seu duplo:

Um calafrio subia por minhas pernas, É gripe ou é a língua de uma mulher, perguntei a mim mesmo, perguntei como num sonho na primeira vez que virei lobisomem, depois eu senti a boca formigando e as mãos também formigavam e eu olhei pro céu. Era um céu muito limpo, céu de abril, cheio de estrelas, e uma lua cheia vinha vindo, olhei minhas mãos, não eram mais minhas mãos, eram mãos de um lobisomem, mordi o braço pra ver se aquilo não acontecia num pesadelo, mordi até sangrar e descobri, vendo o sangue, que estava acordado. [...] rezei pra ver se evitava aquilo, eu andava afastado de Deus, por isso que acontecia, rezei mas o que rezei não era em português, era em latim, a língua do lobisomem (p.156).

A descrição que faz a personagem diante de seu encontro com o outro de si mesmo pode ser tomada como metáfora do que constantemente os sujeitos vivem diante de identidades cada vez mais múltiplas e plurais (HALL, 2005) como as que se vivencia na modernidade tardia.

Johnnie Walker se percebe lobisomem e isso não se passa sem conflitos, afinal, como indica Bauman (2005, p.83), “[...] o campo de batalha é o lar natural [...]” da identidade. Para o sociólogo polonês, “[...] a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resolvida a ser devorado” (BAUMAN, 2005, p.84).

²⁹ No capítulo seguinte deste trabalho, na análise do nome Johnnie Walker, discutir-se-á essa característica de caminhante, de estar entre fronteiras da personagem.

A personagem chega a simbolizar no corpo, ao se morder, essa tentativa de devorar/apagar o outro de si mesmo, a diferença, numa luta para não se dissolver diante da imagem do outro que ele luta para não existir e gerar identificações. A recusa do outro que se desvela na transformação e a busca por um porquê para aquilo que acontece é expressada numa referência à cultura judaico-cristã e à culpa por não cumprir os preceitos cristãos. Johnnie Walker, então, se põe a rezar, numa tentativa de alcançar o perdão divino, mas a língua que ele usa, importante traço identitário como se indicou antes, é a do outro/lobisomem.

Eu era metade lobisomem, metade homem, fugi pra ninguém me ver e eu senti que não era dono de mim, do meu gostar, do meu querer, do meu amar, do meu odiar, estava em guerra com o mundo: eu era como uma guerra e a guerra não tem vontade, procurei um espelho, queria ver minha imagem, no que encontrei um espelho e olhei, vi a face do horror, tive medo de mim mesmo, que é o pior medo que existe, o medo que a guerra ia sentir se olhasse no espelho e foi crescendo uma saudade do que eu era ou fui, que de mim nada ficou, talvez só ficou um pouco da cor dos olhos (p.156-7).

A transformação estava completada e, daí por diante, Johnnie Walker passa a conviver com suas duas faces. Na ficção, a personagem vivencia, de forma consciente, um processo que, para os seres humanos, é inconsciente. Serve, nesse sentido, como uma representação do processo identificatório e, ao mesmo tempo, do risco que se corre nesse processo, afinal “[...] ‘identificar-se com...’ significa dar abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar” (BAUMAN, 2005, p.36, aspas no original).

A narrativa indica que Vó Inácia não teve leite suficiente para amamentar seus filhos homens e uma loba, de nome Lô, amamentou a todos, mas apenas Johnnie Walker, segundo o olfato de cega de Vó Inácia, apresentava o cheiro de lobo (p.58-9). Essa observação e, depois, o fato de ele ser revelado como o lobisomem do Contestado demonstram que Johnnie Walker se identificou com sua

ama de leite e, como indica Bauman (2005), abrigou um outro destino que se desvela nas noites de lua cheia.

Enfrentando conscientemente esse destino, o horror atinge a personagem diante da imagem de seu outro no espelho, fazendo lembrar Bhabha (2003, p.83) e sua afirmação de que

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência.

Johnnie Walker busca no espelho sua outra face e só encontra um “signo de resistência”, a cor de seus olhos. Esse fato, aliás, será ressaltado na narrativa, visto que, de acordo com o Cel. Bim Bim: “Os olhos de Tio Johnnie Walker [...] o acalmavam, pois o coronel os considerava olhos de mulher, Vó Inácia, no caso, e combinavam tão pouco com um homem como Tio Johnnie Walker quanto a voz de moça combinava com ele, Coronel Bim Bim” (p.71). Os olhos, então, são o signo dos Drummond sempre presente em Johnnie Walker, quer ele fosse homem, quer fosse lobisomem.

Era, também, com seus “[...] olhos verdes que acompanhava no céu as várias fases da lua, aguardando a chegada da lua cheia, a lua do lobisomem [...]” (p.59). Deve-se ressaltar, ainda, que os olhos funcionam como um importante traço/elo identitário entre Johnnie Walker, Catula, Vó Inácia e o Cel. Bim Bim, os únicos que, na narrativa, desafiam a lei do Contestado e olham nos olhos

“Como um sujeito que habita a borda de uma realidade ‘intervalar’” (BHABHA, 2003, p.35), Johnnie Walker precisa enfrentar seu destino e torcer para ser desencantado, antes, porém, a recusa é o que domina a cena.

Desde então, desde aquela primeira vez eu fico olhando pro céu, contando as fases da lua, e vai me dando um medo, ah, o lobisomem não tem a quem confessar, não tem um ombro amigo onde debruçar e chorar, não tem como falar com Deus, nisso também é como a guerra. Decidi: ia ser bom, ia fazer o bem sem olhar a quem, pra me livrar da maldição: pra não ter medo da chegada da lua cheia, rezei ajoelhado em bago de milho, fiz voto de castidade, jejum, cortei prazeres, mas a maldição continuou, olhava as fases da lua e tinha medo de mim mesmo: eu, o lobisomem do Contestado (p.157).

Retomando Bhabha (2003, p. 85, itálico no original), tem-se que “[...] a própria questão da identificação só emerge *no intervalo* entre a recusa e a designação”. Assim Johnnie Walker viverá, vagando, como tantas vezes aqui indicado, entre-lugares, entre o medo de sua imagem e a nomeação: “eu, o lobisomem do Contestado”. Apenas no final da narrativa, quando, metaforicamente, pode-se entender que o espelho é quebrado pelo beijo que desencanta, a luta pela vida de Johnnie Walker, como a de todos os homens, se dará no campo da mortalidade e da inconsciência de identificações imprevisíveis, nas quais “[...] a imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda” (BHABHA, 2003, p.86).

Johnnie Walker, então, como todos os seres humanos, será efeito de suas identificações ao longo da vida e encontrará, nos outros com os quais se identificará, a imagem do que é e foi, revelando-se, no entanto, como um homem mortal que, um dia, foi preso à imagem de um outro/lobo.

Essa característica híbrida de um ser que caminha entre-lugares, como é Johnnie Walker, surgirá também em outros personagens da narrativa, servindo de mote para que, na seqüência deste trabalho, se discuta o hibridismo cultural a partir dos nomes de alguns desses personagens, o entre-lugar nesses personagens e o cheiro de Deus como uma metáfora do Outro.

3. NAS/DAS MESCLAS CULTURAIS EM O CHEIRO DE DEUS: A INVENÇÃO DO POSSÍVEL

“[...] uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui.” (HALL, 2004, p. 106).

3.1 No nome das personagens, o hibridismo cultural

Dos estudos sobre o híbrido, pode-se afirmar que eles, inegavelmente, propiciaram modificações nas formas de pensar e falar sobre a identidade cultural, sobre a diferença que aproxima ou distancia povos e culturas, sobre as formas como os núcleos de tradição e modernidade, local e global, erudito e popular, centro e periferia se inter-relacionam nas sociedades, em especial nas americanas, cuja heterogeneidade prodigiosa, segundo Bernd e De Grandis (1995), contribui para se pensar o trabalho com o híbrido.

Segundo Canclini (2003a), para alguns estudiosos da temática, dois fenômenos sustentam a disseminação de trabalhos sobre o híbrido: o papel da mestiçagem nas terras entre a Europa e a África e a expansão da Europa em direção à América. O crítico, no entanto, assevera que o termo híbrido somente se consolidou em fins do século XX.

Inicialmente tomado de empréstimo das Ciências Biológicas (CANCLINI, 2003a; BURKE, 2003), como dito no capítulo dois desta tese, o hibridismo, conforme Coser (2005, p. 165) “[...] reporta [...] à preocupação com a mistura das espécies

que aflora em pesquisas e escritos europeus (e eurocêntricos) no século XIX”. Essas pesquisas, a princípio, apontam essa mistura como algo danoso, prejudicial aos humanos. Depois, mesmo quando a Biologia constata resultados positivos no cruzamento de espécies, essa visão predomina no século XIX. Visão que, aliás, se disseminou para outras áreas, rechaçando, inclusive, a mistura racial e étnica.

Por esse motivo, lembra Coser (2005, p.165), “[...] independente do ângulo em que seja usado ou interpretado, o termo é sem dúvida carregado de ambigüidade e polêmica e merece ser pensado no amplo contexto de suas manifestações”.

Cientes disso, muitas áreas do conhecimento têm buscado estratégias para ressignificar o termo híbrido e lembrar à América, como afirma Schüller (1995, p.13), que “híbridos nascemos e vivemos”. Nos estudos lingüísticos, por exemplo, o termo passou a ser empregado para “[...] abordar as misturas entre uma língua europeia e outra língua nativa ou africana que resultaram nas línguas crioulas” (COSER, 2005, p.170); nos estudos culturais, para descrever diversos processos, entre os quais: os interétnicos, os de globalização, os de cruzamento de fronteiras, os de fusões artísticas, musicais, literárias e até mesmo as experiências que marcam a vida cotidiana e o desenvolvimento tecnológico das sociedades (CANCLINI, 2003a).

Uma ilustração de como o híbrido tem exercido sua influência a partir do século XX está no fato de que muitos pesquisadores do assunto são ou têm identidades nacional e cultural mistas, híbridas, como Homi Bhabha (indiano radicado nos Estados Unidos), Stuart Hall (jamaicano radicado na Inglaterra), Néstor Garcia Canclini (argentino radicado no México). Assim como tantos outros, eles tiveram suas vidas marcadas por experiências de dispersão de suas pátrias, sobre as quais Bhabha (2003, p. 198) afirma:

Vivi aquele momento de dispersão de povos que, em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros, transforma-se num tempo de reunião. Reunião de exilados, *émigrés* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas “estrangeiras”, reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centros de cidade; reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro [...].

Essas experiências, no dizer do crítico, lhes permitiram visão e compreensão ampliadas do que o híbrido propicia às culturas postas em relação, em especial às modernas: enriquecimento de seus aspectos sociopolítico e econômico, mas também, em alguns momentos, perda de raízes locais e de traços tradicionais.

Em consonância com as idéias de Bhabha (2003), Pizarro (2000) lembra que essas experiências diaspóricas vividas de um modo especial por muitos escritores e estudiosos na América Latina renderam-lhes ainda a consciência de que se haviam tornado sujeitos transterrados, desterritorializados. E, por isso mesmo, pessoas de olhar mais arguto quando se trata de refletir sobre a dinâmica social e histórica do continente latino-americano; com mais condições de “[...] identificar suas áreas, temporalizar seus movimentos, discernir suas articulações, situar os antepassados e os novos sujeitos da produção cultural, entre outros” (PIZARRO, 2000, p. 37, tradução livre).

Exemplos de como essa postura vem se consolidando podem ser observados nas reflexões sobre a produção artística da América Latina, um continente onde o choque cultural se deve, mais expressivamente, à mistura, à idéia de que ela “[...] sintetiza diversos temas, distintas perspectivas explicativas, diferentes visões da história. É uma síntese de multiplicidade e contrapontos” (IANNI, 1995, p.9).

De acordo com Canclini (2003a, p.XXII), isso pode ser considerado porque o híbrido põe em evidência “[...] a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais”, as quais, na América Latina, se mostram, de modo especial, em suas

raças e línguas, no sincretismo religioso, no pinçar de melodias. O Brasil, incluído nesse contexto de latinidade, também descortinará, em suas produções, essa tendência ao híbrido.

Isso tem acontecido, por exemplo, no aspecto lingüístico, em que se pode observar uma enorme variação dialetal no português aqui falado, e na música popular, em que é proeminente a mistura de ritmos e estilos. Essas combinações, lembra Canclini (2003a., p. XXII), a exemplo do que ocorreu no restante da América Latina,

Contribuem [...] para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas: por exemplo, o imaginário pré-colombiano com o novo-hispano dos colonizadores e depois com as indústrias culturais (Bernand, Gruzinski), a estética popular com a dos turistas (De Grandis), as culturas étnicas nacionais com as das metrópoles (Bhabha) e com as instituições globais (Harvey).

Pelas palavras do crítico, tende-se a admitir que as formas culturais híbridas na América Latina encontram terreno fecundo, visto que sua adaptação ao contexto foi rápida e repleta de inúmeras combinações de traços e características.

No que diz respeito à Música Popular Brasileira, especificamente, é possível observar essas combinações híbridas de que fala Canclini (2003a) na forma como compositores e intérpretes casam elementos do imaginário popular com o clássico, como é o caso do pernambucano Alceu Valença; ou criam sons e ritmos diferenciados, extraídos, tantas vezes, de objetos reciclados, como latas de cerveja e de leite, como tem feito o baiano Carlinhos Brown.

Na literatura, essas combinações se presentificam tanto na prosa quanto na poesia. Nesta, destacam-se a poesia de João Cabral de Melo Neto e a de Manoel de Barros, nas quais há uma profusão de traços orais e eruditos; naquela, mediante a

hibridação das formas, linguagens, tempos culturais, espaços diferentes, dos quais Guimarães Rosa e Adonias Filho são nomes muito expressivos.

No trilha desses romancistas, destacam-se também nomes de escritores contemporâneos como os de Moacyr Scliar, Bernardo Carvalho e Roberto Drummond. Este último, em *O cheiro de Deus*, permite um pensar sobre o híbrido, por exemplo, a partir do elemento que identifica toda pessoa: o nome próprio.

Ianni (1995), em “O labirinto latino-americano”, dá uma significativa contribuição sobre o ato de nomear as coisas na América Latina. Segundo o estudioso, o início da história do lugar foi marcado por um desencontro entre pensamento e realidade; os conquistadores, como não sabiam o nome das coisas, ou por acreditar que elas eram destituídas de nomes, precisaram aprender com os nativos como nomeá-las. Assim, foram percebendo

[...] que alguns nomes eram expressivos, precisos, nítidos. Reconheceram as expressões, articulações e significações presentes na cultura taino, asteca, maia, aimara, quéchua, guarani, tupi, araucano e outras. Aos poucos, introduziram-se também os nomes africanos, trazidos ou inventados pelos escravos. E entre eles formularam-se os europeus, de diferentes nacionalidades. Foi assim que as coisas na América Latina ganharam nomes. Como se fosse uma paródia da Torre de Babel (IANNI, 1995, p. 124-5).

Mostras dessa mistura cultural expressada nos nomes dos habitantes da América Latina são observados, facilmente, entre as quase duas centenas de personagens citados em *O cheiro de Deus*, a exemplo de: Giorgy, Juan Gelman, Pierre Banderiaux, Sir John Hilleg, Linchin, Hans, Franz, Alberto da Veiga Guinard, Nanã Boruquê, José Adjuto Botelho, Farid, Paloma Agostini, Margaridinha do Orestes, João Cu do Judas, Juvêncio Dias, Coronel Lelé Clemente, Juan Las Casas, entre outros.

Ianni (1995, p. 125) defende ainda que, no princípio dessa Babel latina, muitos foram os desencontros entre palavras e as coisas por elas designadas, mas depois “[...] esse mundo inocente de conceitos recobre-se de palavras, nomes, conceitos, significados. A realidade inominada articula-se e movimenta-se em um labirinto de possibilidades e impasses”.

Possibilidades que, como exposto nos exemplos acima listados, se inscrevem também nos nomes das personagens pertencentes à família Drummond, particularmente nos das personagens masculinas, em que se constata o aproveitamento, entre outros recursos, de nomes de uísques escoceses.

A esse respeito, vale a pena aqui retomar o capítulo primeiro deste trabalho, no qual se informou que o patriarca dos Drummond, João Antônio Drummond Filho, mudou judicialmente o próprio nome para o do uísque escocês Old Parr. Esse gesto perpetuar-se-ia não apenas em todos os seus descendentes masculinos – os quatro filhos, White Horse, Red Label, Dimple, Johnnie Walker, e o neto, Buchanan’s, mas também entre outros membros da família Drummond, como é o caso do primo e esposo de uma de suas filhas, Dolores, o qual se chama Black Label.

Em se tratando do sistema denominativo em *O cheiro de Deus*, é possível inferir que Roberto Drummond não o usa apenas como recurso estilístico, mas, sobretudo, como recurso estético. Os nomes, nesse sentido, não apenas caracterizam as personagens, individualizando-as, mas também as universalizando. Por meio deles, elas já não são apenas “Os Drummond” de Minas, da região do Contestado; são representantes universais. Tornam-se seres globalizados, misturados, híbridos (CANCLINI, 2003a). São os Drummond do Contestado, de Minas Gerais, do Brasil, mas também da Escócia, do mundo, pelos nomes que carregam.

E se assim o são, pode-se afirmar também que as personagens, com seus excêntricos nomes, legitimam a questão focal dos estudos da cultura: “[...] todas as culturas são de fronteira” (CANCLINI, 2003a, p. 348), são misturadas. Fugir a esse fato seria, então, desconsiderar que a hibridação (ou hibridização) é uma tendência nas sociedades modernas e globalizadas. Por seu intermédio, o latino, em especial, melhor pode ver e compreender a diversidade de seu continente e perceber que “[...] cada país possui uma história, um jogo de forças sociais, uma combinação peculiar de formas de vida e trabalho, compreendendo raças, regiões, culturas, tradições, heróis, santos, monumentos, ruínas” (IANNI, 1995, p. 11-2).

De *O cheiro de Deus* pode-se dizer, nesse trilha, que é um romance de celebração ao hibridismo, à diversidade, à mistura de diferentes traços culturais e raciais que constituem os fronteirços “eus” de tantas personagens que, em uma analogia, poderiam ser a representação do povo brasileiro.

Nesse sentido, observa-se que a origem européia (escocesa), perpetuada nos nomes e nos casamentos tantas vezes incestuosos, o vagar por entre-espacos (Cruz dos Homens, no Contestado, e Belo Horizonte, especificamente) e a influência multicultural representada na Belo Horizonte ficcionalizada (candomblé, orgias, fantasmas ingleses, tosses), corroboram para que as personagens e os espaços retratados tornem-se construções tipicamente brasileiras e híbridas.

Isso posto, vale salientar que, como representação do híbrido, o romance traz à cena o duplo movimento contido em tal conceito: a criatividade e sua capacidade de promover o surgimento de novas formas culturais, mas também a possibilidade de enfraquecimento de muitas dessas mesmas formas (BURKE, 2003).

Esse duplo movimento pode ser visto, como dito, por exemplo, nos nomes que designam as personagens. Muitas vezes criativos, os nomes jogam com

diversos traços culturais que, enaltecidos ou vilipendiados, foram compondo a identidade dos Drummond/brasileiros.

Esses traços reforçam o argumento de Canclini (2003a, p. 326) de que “[...] a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas”, e isso leva a admitir que, no Brasil, particularmente, os nomes que designam pessoas têm uma história que remete à história do encontro, e também do desencontro, do nativo com o estrangeiro, a princípio representado pelo europeu e, depois, com africanos, asiáticos e americanos.

Isso aparece, de maneira especial, nos nomes próprios utilizados pela população brasileira, os quais são mostras desse (des)encontro. Por isso, comumente, tem-se no Brasil nomes de origem portuguesa (a nação colonizadora) tais como: Joaquim, Antônio, Manuel e Pedro; nomes de origem indígena (os primeiros habitantes do Brasil) como: Juçara, Iara, Peri; todos convivendo com os nomes de etnias diversas que por aqui aportaram como: Washington, Angélica, Juan, Isaac, Giovanni, Gisela, Michael, Pierre, entre outros.

A esse respeito, vale a pena observar que, muitas vezes, por falta de conhecimento de sua própria cultura, influência da mídia de massa, de amigos, parentes, vizinhos ou por idolatria, entre outros aspectos, muitos brasileiros, a depender da influência histórica e cultural do momento, têm preferido atribuir aos filhos nomes “made in USA” ou de pessoas famosas na música ou no cinema, mesmo sem, muitas vezes, saber como grafar ou pronunciar esses nomes. Desse processo acabam resultando nomes, por vezes, jocosos, tais como Michael Jackson da Silva, Alain Delon José dos Santos, Marcelle Kardinale, Mozart Damasceno, Walleydean de Medeiros Castro, etc.

Isso faz lembrar que, de acordo com Mexias-Simon e Oliveira (2004, p.106),

O nome é tomado como metáfora da própria pessoa. Apor o nome em um documento é concordar com o seu teor [...]. Os nomes são instrumentos de controle do mundo; portanto, mantêm sua magia, principalmente quando evocam seres humanos.

Talvez por isso, no caso das nomeações citadas acima, tem-se uma tentativa de transmitir às pessoas nomeadas o poder, a glória e o sucesso daqueles que entraram para a história da humanidade usando algum daqueles nomes. Tomando essa nomeação como um processo cultural e retomando Bhabha (2003, p. 162), pode-se vislumbrar, no entanto, como

Os efeitos discriminatórios do discurso do colonialismo cultural, por exemplo, não se referem simples ou unicamente a uma “pessoa”, ou a uma luta de poder dialética entre o eu e o outro, ou uma discriminação entre a cultura-mãe e as culturas alienígenas. Produzida através da estratégia da recusa, a *referência* da discriminação é sempre a um processo de cisão como condição da sujeição: uma discriminação entre a cultura-mãe e seus bastardos, o eu e seus duplos, onde o traço do que é recusado não é reprimido, mas sim repetido como algo *diferente* – uma mutação, um híbrido.

Em *O cheiro de Deus*, as personagens masculinas dos Drummond, como metáforas do brasileiro, têm em seus nomes a representação dessa constituição do híbrido para Bhabha (2003). Neles, a recusa de Old Parr ao nome brasileiro João Antônio se repete nos descendentes como um híbrido.

De um lado, os componentes do clã Drummond carregam traços europeus em seus nomes; de outro, convivem com nomes típicos do cenário brasileiro naqueles que lhes rodeiam. Em contraposição a eles, Old Parr, Johnnie Walker, Red Label e os demais da família Drummond y Drummond, há os outros, Bim Bim, Dadá, Dodô, Dêdeu, Dô, Darzinha, Seu Sô Sô, Vagalume, Zé Bigode, Sete Dedos, cujos nomes lembram recursos onomatopéicos, repetição de sílabas, elementos da natureza ou mesmo sons emitidos que permeiam a realidade ou o universo lingüístico-literário.

Como se pode observar, é no sistema denominativo que se descortina a força do hibridismo da obra, na qual se entrecortam mesclas culturais dos Drummond d'além mar e dos Drummond de cá. Ambos representados por pistoleiros, militantes políticos, simpatizantes da umbanda, prostitutas, cigana que perambulava no Contestado, índios cinta-larga e liliputianos, fantasmas, etc.

Desse modo, no sistema denominativo das personagens, pode-se observar o trâmite de aportes culturais que aproxima culturas tão distintas e distantes em *O cheiro de Deus*. Esses nomes, no dizer de Pontes (2007, p. 6), podem, ainda, “[...] ser sinais dos novos elementos de cultura popular como uma renovação da literatura pop de Drummond ao trazer ícones daquela cultura popular para a obra literária”.

Furlan (1976, p. 10), em estudo sobre a relevância dos nomes na obra *Incidentes em Antares*, de Erico Verissimo, defende que a denominação das personagens tem sempre importância na constituição de uma narrativa. Defende, ainda, que, de modo especial, “[...] os ficcionistas, sobretudo os modernos, fizeram, muitas vezes, do nome das personagens um relevante efeito estético [...]”, mesmo quando a estas são atribuídos nomes considerados muito comuns, como José ou Maria, por exemplo.

Nessa perspectiva, os elementos híbridos em *O cheiro de Deus* não empobrecem as vozes culturais que se juntam na narrativa. Antes, porém, o que se vê são diferentes personagens e espaços dialogando, dando vida à narrativa. É assim com o nome estilizado do clã Drummond, mas também com o nome de tantas personagens que, como dito, são designadas por, entre outros processos, formações onomatopéicas. Todas, a seu tempo e hora, têm relevado valor participativo na obra. São vozes evocadas em uma narrativa que trata da mistura de culturas diversas.

Para ilustrar essas asseverações cabe aqui mais algumas observações sobre o peso do sistema denominativo em *O cheiro de Deus*. Acredita-se que não por acaso Roberto Drummond deu particular atenção à escolha de cada nome que compõe seu universo romanesco. Atento aos valores, costumes, ritos, etnias que constituíram a sociedade latino-americana, particularmente a brasileira, metaforizada na sociedade mineira, o autor quis tematizar tal problemática. E isso leva a crer também que Roberto Drummond “[...] manipulou de modo consciente e subtil o sistema de nomes próprios para traduzir a sua visão sócio-política [sic]” (FURLAN, 1976, p. 12-3).

Desse modo, tanto os nomes de uísques escoceses das personagens masculinas como os nomes tipicamente brasileiros, de conotações tantas vezes populares, aparecem na narrativa como ingredientes que mais sabor dão à história dos Drummond. Não se trata de uma visão dual de elementos representativos da sociedade brasileira, metaforizada na família Drummond e no povo mineiro, especialmente, mas de mostrar o quão rico foi/é o encontro de culturas diferentes no Brasil, um país que já nasceu sob o signo do híbrido, da mistura, do plural. Na narrativa isso se mostra como a lembrar que o “[...] hibridismo se refere não a um sujeito híbrido, formado e assumido como tal, mas ao angustiante processo de tradução cultural” (COSER, 2005, p. 172).

Santiago (2000) afirma que é inerente ao escritor latino-americano brincar com os signos da sua e da cultura do outro. Nesse sentido, nomear as personagens e os lugares por onde estas transitam apresenta-se, na narrativa drummondiana, como um ato de legitimação desses mesmos traços e valores culturais que vão moldando, constituindo uma sociedade, fazendo recordar que “[...] híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias” (COSER, 2005, p. 186). Em *O*

cheiro de Deus isso pode significar, ainda, uma forma de conceber e/ou compreender os muitos signos/traços que constituem a história dos Drummond.

Considerando-se isso, observem-se algumas miradas sobre as combinações híbridas representadas nos nomes de algumas personagens da narrativa. Como dito, de um lado, temos os representantes do clã Drummond cujos nomes mesclam traços da cultura européia (do colonizador); de outro, os parceiros e/ou inimigos do clã. Naqueles, destacam-se o uso recorrente de nomes de uísques escoceses e a repetição de nomes da linhagem européia; nestes, o uso de recursos lingüísticos que permitem criar e/ou reduplicar nomes já existentes e que servem para designar diversas coisas que permeiam o universo brasileiro ficcionalizado no romance.

Deve-se ressaltar, no entanto, que entre os Drummond destacam-se tanto as personagens masculinas, designadas por nomes de uísques escoceses, quanto as personagens femininas, que demarcam a existência de três gerações da família. Nos primeiros, é interessante observar, que Old Parr, por exemplo, antes de ter esse nome, chamava-se João Antônio Drummond Neto (p.15). Logo, seu nome representava a força e perpetuação da linhagem, o avô e o pai.

Essa marca, aliás, irá se repetir em seus descendentes, independente de estes receberem ou não nome de uísque. Exemplos disso são as personagens Catula e Johnnie Walker. Naquela, o nome próprio, como se exporá adiante, traz toda uma linhagem da família; neste, se observa o uso do nome de uísque, mas também a repetição da linhagem no nome próprio. Mesmo grafado em língua inglesa, o nome Johnnie Walker carrega um traço familiar que se vai perpetuando no clã Drummond. Johnnie é diminutivo de John, que é o equivalente, em língua portuguesa, a João. Este nome, por sua vez, como já se disse, remete a, pelo menos, três outras gerações da família: ao pai, ao avô e ao bisavô.

Requer lembrar, também, que o nome Johnnie Walker se reiterará na narrativa em mais dois personagens, Red Label (seu irmão) e Black Label (o primo casado com sua irmã Dolores). Red (vermelho) e Black (preto), como se pode observar no rótulo de garrafas de uísque, são especificações do uísque Johnnie Walker. Isso leva a crer que, entre os Drummond ficcionais, a repetição do nome próprio é uma marca que os caracteriza.

Há ainda que se observar que Johnnie Walker é um nome composto e que o segundo termo remete à idéia de deslocamento, como passear, andar, caminhar (MICHAELIS, 2001). Assim, uma possível significação para o nome dessa personagem seria Joãozinho caminhante, andante. Isso, aliás, é um dado relevante, uma vez que Johnnie Walker passará toda a narrativa em um contínuo deslocamento; ele caminhará entre-espacos, numa zona de fronteira entre Brasil (Contestado, Belo Horizonte, Amazônia) e Europa, principalmente. Sua atividade profissional, um engenheiro que enriqueceu comercializando pedras preciosas, contribui para essas andanças, inclusive para o fato de que colecionava namoradas (28, espelhadas pelos lugares que visitava).

Johnnie Walker é a imagem do “homem do mundo”. E a indefinição que o acompanha só contribui para isso. Entre o homem e o lobo, que aos poucos a narrativa vai revelando, ele caminhará, híbrido na raça, nos costumes, nos valores, na natureza. Ele é homem e bicho. Mas ao contrário do que se espera do animal em que ele se transmuta, se metamorfoseia, tem uma natureza dócil, graciosa, como a raiz etimológica de seu nome João (hebraico = Deus é gracioso). É, pois, o lobo sedutor e gracioso que está em constante caminhada. Seu fascínio, como informa a narrativa, faz os habitantes de Cruz dos Homens entregarem-se aos desvarios da paixão.

O lobisomem bebeu duas garrafas de conhaque e saiu pelas ruas de Cruz dos Homens cantando uma canção numa língua estranha, não sabida, que Padre Zé Lopão e Padre Zé Lopinho acreditavam que era aramaico misturado com grego e latim, e que deu em todos, não apenas nas 5 Irmãs, uma vontade de amar e de pecar tão grande que as filas diante do confessorário, na manhã seguinte, atravessavam a ponte de madeira, que lembrava um trem de ferro andando sobre o Rio Doce, e iam parar no confessorário das duas igrejas, diante de Padre Zé Lopão e de Padre Zé Lopinho (p.59).

Somente após algumas peripécias como essa, por exemplo, o leitor tem acesso à identidade do lobisomem do Contestado. Descobre que se trata de Johnnie Walker. Esse desvelamento da identidade, para Pontes (2007, p. 8), “[...] promove a finalização da busca de Catula pela felicidade porque sua felicidade estava ligada ao encontro do verdadeiro amor que seria o homem que se transforma em lobisomem”.

Aliás, Catula é o híbrido par de Johnnie Walker, como se indicou anteriormente neste trabalho. Ela também é exemplo da reiteração de nomes de antepassados da família Drummond entre seus descendentes. Em seu nome, está contido, também, um ritual de revivescência do clã. No batismo, como já dito, ela recebeu o nome Antônia Maria Micaéla da Anunciação de Sotbhall y Cargill Drummond e Drummond (p. 85) e, com isso, uma marca: ser guardiã do nome Drummond.

Fato curioso, no entanto, é que, embora traga em seu nome os ancestrais, a personagem não é chamada, pelos parentes ou amigos, a não ser por sua própria mãe, Rose, quando esta está descontente com algo ou embriagada (o que era comum, já que se tratava de uma alcoólatra), por nenhum dos nomes constantes de seu batismo, mas por Catula, um apelido. Esse fato, inclusive, ritualiza um dado cultural no Brasil, que é o de tratar as pessoas por apelidos carinhosos ou mesmo por expressões gentílicas.

Em *O cheiro de Deus*, Drummond se utiliza bastante dessa característica cultural dos nomes/apelidos brasileiros e denomina muitas de suas personagens a partir disso, fazendo surgir, por exemplo, o Compadre Nico do Degredo, Negro Andorinha, Maria Muquiranga, Vicentão da Ventura, Nelson Barbudo, Delegado Coquinho, entre outros.

Outro dado relevante presente nos nomes de Catula e sua Vó Inácia³⁰ é que o nome delas, além de reiterar os nomes dos ancestrais, materializa uma característica presente entre a monarquia européia: a junção de muitos nomes próprios, os quais carregam não apenas a cultura monárquica, mas a linhagem em peso. Exemplos disso são os nomes de D. Pedro I (Pedro de Alcântara Francisco Antônio João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon) e da Princesa Isabel (Isabel Maria da Conceição Joana Gualberta Ana Francisca de Assis Xavier de Paula de Alcântara Antônia Rafaela Micaéla Gabriela Joaquina Gonzaga de Bragança e Bourbon), nos quais há uma profusão de outros nomes que parecem mesclar nome, sobrenome e elementos do universo religioso (FAUSTO, 2001).

Por outro lado, como se disse, é relevante para a compreensão do caráter híbrido do romance, também, tecer algumas considerações sobre o sistema denominativo das personagens que não pertencem ao clã Drummond. Em seus nomes, elas falam, principalmente³¹, de um outro Brasil, o popular, às vezes iletrado, cuja cara e gosto materializam a preferência por nomes comuns, apelidos,

³⁰ Vale a pena observar que o nome completo de Vó Inácia é: Inácia Micaéla Furst de Sotbhall y Cargill Drummond (p.209).

³¹ Deve-se observar que se fez uma seleção considerando-se a relação das personagens com os Drummond na narrativa, para que se chegasse aos nomes que se discutirão a seguir. Mas, é preciso reiterar que o romance apresenta perto de duzentas personagens e, entre estas, não há apenas aquelas que se relacionam mais à cultura popular. Há, também, médicos, advogados, músicos e outras personagens a que se pode relacionar a cultura erudita. A escolha pelas personagens que se analisará também foi movida pelo fato de elas representarem o popular, enquanto que os outros nomes analisados, da família Drummond, representam de forma mais aproximada a cultura erudita.

acompanhados de expressões gentílicas, como é o caso de Janjão Boca de Ouro, as 5 Irmãs, Dodô, Dadá, Dêdeu, Darzinha e Dô, e o Coronel Bim Bim.

Detendo-se na primeira das denominações acima, Janjão Boca de Ouro, também referido na narrativa como Mano Velho, tem-se que a personagem é descrita como um migrante que veio de Pernambuco para a região Sudeste, fugindo das guerrilhas no lugar em que morava. Torna-se o fiel amigo de Old Parr, de quem não se afasta nem quando este é preso em Belo Horizonte ou tem crises de loucura no Contestado. Nesses episódios, sua estima ao amigo é irrestrita, ao ponto de ficar ao pé da cela, dia e noite, lendo trechos da bíblia para ele. Sua insistência era tanta que, aos poucos, Old Parr recuperava a sanidade. Assemelhava-se, ao realizar essas sessões de leitura bíblica, aos rezadores e/ou aos curandeiros populares que também utilizam em seu ritual de “cura” a repetição contínua de orações e/ou trechos bíblicos.

Janjão Boca de Ouro era também o pai de Gioconda, (uma das três malditas do Contestado, juntamente com Filipa e Catula), que perdeu um braço numa tocaia armada pelo Coronel Bim Bim, de quem jurou vingar-se. O nome Janjão Boca de Ouro é descrito na narrativa como resultado de uma prática muito comum, especialmente no interior do Brasil, enquanto o ouro era mais facilmente encontrado, qual seja a substituição dos dentes naturais por dentes de ouro. De acordo com Medeiros (2006) essa substituição era uma moda entre os fazendeiros de pouca instrução, na região do Rio Doce, o que demonstra, mais uma vez, a imbricada relação entre ficção e realidade na obra de Roberto Drummond.

O caráter híbrido da personagem pode ser denotado por sua característica de migrante, afinal, como indica Hall (2003, p.83), “[...] as comunidades migrantes trazem as marcas da diáspora, da ‘hibridização’ e da *différence* em sua própria

constituição” (Ênfases no original). Essa *différence* se exacerba em Janjão, com sua Boca de Ouro, admirada por alguns, desejada por outros, mas, acima de tudo, uma marca simbólica do sucesso do migrante nordestino e pobre que consegue vencer no Sudeste, a ponto de ter dentes de ouro.

Por sua vez, Dodô, Dadá, Dêdeu, Darzinha e Dô, as 5 Irmãs, filhas de Compadre Nico do Degredo e de Dona Dá, eram afilhadas de Vó Inácia e Vô Old Parr, apaixonadas por White Horse e odiavam o Coronel Bim Bim, como se indicará adiante.

Descritas na narrativa como “morenas, cheias de sexo, um pouco anjos, um pouco demônios” (p. 36), eram bonitas, muito parecidas umas com as outras, fumavam, apreciavam banhos demorados, tinham pouca escolaridade, embora soubessem grego e latim, o que lhes permitia conversar com o lobisomem do Contestado, e estavam sempre em companhia do pai.

As 5 Irmãs têm na narrativa um papel deveras relevante junto à família Drummond. Ainda meninas aprendem a manejar armas e partilhar, com Vó Inácia e os seus, o desejo de exterminar o Cel. Bim Bim. Mas esse ódio não se limitava ao fato de Bim Bim ser o inimigo da família Drummond; estava, também, relacionado ao fato de ele ter tentado comprá-las, ainda adolescentes, para serem suas amantes.

Esse ódio é o que as empurra para a morte, pois durante um cerco do Cel Bim Bim à fazenda de Vó Inácia, elas decidem atacar o QG dele. O ataque suicida, no entanto, não é, de todo, compreendido pelos Drummond. Vó Inácia questionava se tal gesto não teria sido resultado do “[...] sentimento do pecado, elas que comungavam toda primeira sexta-feira do mês, e eram estranhamente religiosas, caíam de joelhos por um nada e persignavam-se, deram a si mesmas a morte como uma penitência que Padre Zé Lopinho jamais daria?” (p.142).

Catula discordava da avó; preferia acreditar que o ataque tinha duas razões: porque as 5 Irmãs eram “carentes”, precisavam ser amadas e tinham “uma necessidade [...] grande de afirmação” (p. 142), assim como por rancor ao Coronel Bim Bim e amor a White Horse.

Neste ponto da discussão, destaca-se que o nome das 5 Irmãs, feito praticamente por (re)duplicação de sílabas e sons, a semelhança física e a ínfima diferença de idade entre elas (pois havia, entre as personagens, dois pares de gêmeas: Dodô/ Dadá, Dêdeu/ Darzinha), assim como o fato de as 5 Irmãs serem um misto de anjo e demônio e terem um ar de mistério era o que encantava homens e mulheres na narrativa e expõe, na interpretação deste trabalho, a hibridez dessas personagens.

Os nomes próprios não são anunciados na narrativa, elemento que daria às 5 personagens um traço identitário de diferença; em vez disso tem-se a assunção dos apelidos como um traço de união entre as irmãs. Afirma-se isso, pois é pela semelhança apresentada por esses apelidos, ao serem iniciados com a letra “D” e terem um efeito onomatopéico que se observa essa relação de unidade entre as 5 Irmãs. Unidade esta que, na narrativa, apesar da pequena diferença de idade entre as moças, faz com que, por exemplo, freqüentem a mesma escola, a mesma série, os mesmos lugares, andem sempre juntas, vivam e morram juntas.

Resulta disso que a expressão as 5 Irmãs, como o tempo todo as personagens são referidas na narrativa, revelam o caráter unificador que parece ser determinante do destino de Dodô, Dadá, Dêdeu, Darzinha e Dô. Elas são cinco, mas apenas uma nas ações, nos amores, nos interesses, nos pecados, etc. e isso permite que se retome, aqui, a discussão sobre o conceito de identidade, realizada na última seção do capítulo dois deste trabalho.

Bernd (1992, p.15) lembra que se deve

[...] apreender a identidade como uma entidade que se constrói simbolicamente no próprio processo de sua determinação. A consciência de si toma sua forma na tensão entre o olhar sobre si próprio – visão do espelho, incompleta – e o olhar do outro ou do outro de si mesmo – visão complementar.

Como a própria Catula identifica na narrativa (p.142), as 5 Irmãs necessitam de auto-afirmação, o que, na perspectiva aqui adotada, é indicativo da carência de imagens com as quais o eu de cada uma pudesse se identificar. Presas apenas na imagem especular do todo, das 5 Irmãs, elas não conseguem se ver como uma, ser uma; talvez por isso procurem e encontrem a morte. Afinal, a “[...] questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumpridora* – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (BHABHA, 2003, p. 76, itálico no original).

Essa indefinição identitária, além de levá-las à morte, permite que se faça, também, uma relação com o hibridismo, o qual “[...] intervém no exercício da autoridade não meramente para indicar a impossibilidade de sua identidade mas para representar a imprevisibilidade de sua presença” (BHABHA, 2003, p.166).

Não por acaso, elas se impõem a missão de atacar, de forma suicida, o QG do Cel. Bim Bim, não permitindo que nenhuma autoridade, madrinha Inácia, o pai, Nico do Degredo, ou o Padre Zé Lopinho, as impedissem do ato. Como uma, elas marcham, vestidas de melindrosas e cheirando lança-perfume, incapazes de esperarem o imprevisível, de se fazerem uma entre outras.

Na relação de personagens híbridas em *O cheiro de Deus*, destaca-se também o Cel. Bim Bim, descrito, já nas páginas iniciais do romance (p.19-21), como o inimigo político de Vó Inácia e como um homem alto, de pele clara, que usava

bigode, tinha 1,83 cm, dois corações, voz fina de moça, uma mancha vermelha em forma de bailarina na testa, 48 filhos e alguém que desrespeitava a Lei, tanto a do Contestado quanto a de Deus.

A onomatopéica forma Bim Bim, como é denominado no romance a personagem, é mais uma marca da literatura pop de Drummond e sua característica de ficcionalizar a realidade. Conta a recente história mineira que um Cel. Bimbim, de fato, existiu e que ele residia na região do Rio Doce em Minas Gerais, sendo o principal chefe do crime nessa região, de 1920 até a década de 60 (MEDEIROS, 2006).

Esse Coronel, de nome Secundino Cypriano da Silva, era um homem astuto, mas sem escolaridade, ganhou a alcunha de Bimbim em virtude de sua fama de matador, posto que se tem a ele atribuído algo em torno de oito mil mortes; foi também Vice-Prefeito de Aymorés em 1954, pelo PSD, e, depois, se transferiu para UDN, perdendo a campanha seguinte para a Prefeitura. Em 1962, ainda pela UDN, ele vence a eleição com o slogan: “Adversário político é inimigo, e inimigo a gente não conversa, mata” (MEDEIROS, 2006, p.5). Fisicamente, era baixo, gordo, usava bigode grosso e cintos largos; lembrava, por isso, as personagens da época de Pancho Vila, no México. Morreu em 1964, por complicações cardíacas.

Da realidade para a ficção, Bimbim transformou-se em Bim Bim e, além do apelido, herdou do seu alter ego, entre outros elementos, o gosto pela morte por tocaia, a pouca escolaridade e a militância na UDN. Fisicamente, no entanto, contrastava com o Bimbim real, principalmente, em relação ao coração, já que o Bim Bim da ficção tinha não apenas um, mas dois corações muito fortes.

Essa anomalia pode ser relacionada, também, ao seu peculiar apelido, afinal, como um recurso onomatopéico, Bim Bim aproxima-se do “tum tum” referenciado

aos batimentos cardíacos. Outra possibilidade de explicação para esse apelido é a ligação entre a descrição do Coronel como um matador e o nome dado a um tipo de projétil, a bala Dum-Dum, considerada uma das mais mortais por apresentar duas espécies de disparos: o primeiro, que a impulsiona do cartucho ao alvo; o segundo, que a despedaça dentro do alvo, aumentando seu poder destrutivo (FERREIRA, 2004).

Ainda em relação aos corações do Bim Bim da ficção, segundo seus amigos e adversários de Cruz dos Homens, esse fato era o que lhe dava uma enorme vantagem sobre seus inimigos, fazendo dele o homem mais temido na região do Contestado, pois era mais difícil matá-lo. Diziam mesmo que, “[...] com o coração do lado esquerdo, que era de Deus, amava Vó Inácia Micaéla. [...] Com o coração do lado direito, que era do Diabo, ele a odiava” (p. 30).

Essa caracterização do Cel. Bim Bim faz lembrar o que já se disse sobre o duplo em outra personagem: Catula. Tal como ela, o coronel tem sempre presente uma relação com o duplo e por este com o hibridismo. Ele tem dois vocábulos onomatopéicos formando sua denominação na narrativa (Bim Bim), dois corações, do amor e do ódio, duas imagens: uma formada a partir de sua aparência física vigorosa, outra construída a partir de sua voz fina de moça. Como consequência disso, ele está sempre vagando entre-lugares.

3.2 Entre(tantos), o “entre-lugar” em algumas personagens

Ao longo desta tese, o conceito de entre-lugar foi sendo referido em diversas articulações desenvolvidas sobre a narrativa de *O cheiro de Deus*, fato que demonstra a importância desse conceito para a análise aqui traçada, assim como para a linha dos estudos culturais, a qual este trabalho se filia. Considerando-se

isso, neste tópico, buscar-se-á, mais detida e aprofundadamente, discutir o entre-lugar, a partir de algumas personagens do romance, retomando a contribuição de estudiosos da temática, entre os quais Bhabha (2003) se destaca.

Para o crítico indiano, radicado na Inglaterra, os entre-lugares consistem de um deslocamento, de um descentramento do ser diante de suas perdas, principalmente a de perceber-se “um sem raízes”.

Nesse trilho, pensa-se que o conceito de entre-lugar é deveras significativo para as reflexões que se erigem neste ponto da pesquisa, especialmente no que concerne à relação de estratos culturais diversos e ultrapassagem de fronteiras representados na obra em análise. Relações essas que alguns críticos da cultura, como Hall (2005), apontam como características do sujeito pós-moderno: fragmentação, descentramento, deslocamento.

Esses caracteres que há muito se fazem representar em inúmeros textos literários remetem às considerações de Silviano Santiago (2000), antropólogo brasileiro que cunhou o termo “entre-lugar” nos anos 70, definindo-o, a partir de suas observações sobre o lugar do discurso latino-americano, como sendo um espaço intermediário e paradoxal, tantas vezes ocupado pelo intelectual brasileiro, que vive o drama de ter de encontrar no discurso do outro (europeu) a explicação para o seu próprio discurso e constituição. A essa reflexão, afirma ainda o estudioso, alinha-se a reflexão sobre o como produzir cultura e literatura no Brasil, um lugar cuja história traz as marcas do encontro do autóctone com o europeu.

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência com o signo estrangeiro (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Profundamente marcada pelo signo do outro, a produção literária e cultural brasileira, como se pode depreender das palavras de Santiago (2000), expõe as marcas de um ritual de assimilação e expressão daquilo que se vivencia na relação com esse “outro”, ao mesmo tempo em que cria um espaço, aparentemente vazio, lugar onde se ritualiza o caráter antropófago da literatura latino-americana. Nessa direção, Passos (2006, p. 69), tratando do lugar do brasileiro e da produção do conhecimento na ex-colônia de Portugal, afirma:

No processo de transporte de idéias, transferência de conceitos, vindos de fora para a ex-colônia, o desejo de unidade produz apagamentos, ou seja, já há o velar de dissensões, de embates teóricos e metodológicos de “bastidores”, o que vale dizer que as idéias, em princípio, não vêm apenas com a marca da positividade. A ex-colônia é, certamente, capaz de produzir conhecimento, não como refém de idéias melhores, de verdades absolutas sempre construídas em outro lugar, mas de um saber inevitavelmente construído *entre-lugares* (itálico no original).

Essa realidade da ex-colônia portuguesa, como se sabe, também se presentifica nos demais países latino-americanos colonizados pela Espanha. Numa conseqüência disso, diversos estudiosos da América Latina, seguindo a denominação apontada por Santiago (2000), buscaram designar os espaços de descentramentos próprios da heterogeneidade cultural que se materializa nesse continente, fazendo surgir as noções de:

[...] lugar intervalar (E. Glissant), *tecer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H.K.Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento) [...] (HANCIAU, 2005, p. 127) (itálico no original).

Em se tratando da materialidade desses espaços de descentramento na literatura brasileira, especificamente, lembra Passos (2006, p.67), não se deve

perder de vista o fato de que toda a produção de conhecimento está ligada “aos efeitos de um processo histórico definido pelo traço da *colonização*” e à convivência de culturas. Esse fato, por sua vez, remonta a Portugal, sua expansão ultramarina e à conseqüente produção de lugares previamente estabelecidos, a saber, os de colonizador e os de colonizado.

Disso se infere que o Brasil e sua produção de conhecimento estão, desde o princípio, marcados pelo signo do “entre-lugar”, ou, como postula Hanciau (2005, p. 131), de “[...] um lugar intermediário entre o céu e a terra, o ‘terceiro lugar’, oposto à Europa”, cuja imagem transitava entre ser o lugar, por excelência, da cultura e do cristianismo, mas também de ser um inferno do qual muitos ansiavam livrar-se por meio das longas viagens a terras d’além mar.

Como se pode denotar, o “entre” e o “além” estão imbricados à história do Brasil e a sua relação com a Europa (Portugal). O que se passa a ter, pois, são dois lugares separados por um oceano, numa constante relação de encontro/embate entre o “cá” e o “lá”, o “aqui” e o “além”, o nativo e o estrangeiro. Nesse contexto, portanto, o novo e o velho, o singular e o diverso, o homogêneo e o heterogêneo se misturam, se hibridam produzindo um mundo fragmentado, heterogêneo e, muitas vezes, imprevisível.

Nesse “novo mundo”, a mistura, o entrecruzamento, a imbricação são celebrados, fazem-se notar, por exemplo, na cor da pele, nos costumes, nos rituais e manifestações religiosas de um povo que representa, em seu próprio corpo e nos valores culturais, a multiplicidade, o diverso, e, por isso, também, as fissuras, a dispersão, por perceber-se sujeito da/na pós-modernidade.

Assim, fragmentados e dispersos, esses sujeitos e esses espaços de mediação assumem relevante papel na história do Brasil. Tem-se, desse modo, a

assunção da consciência de viver no entre-fronteiras, de ser fruto do convívio entre-culturas, de estar em contato com um *além de*.

A esse respeito, aliás, Bhabha (2003) dá uma contribuição muito relevante. Em seu texto “Locais da Cultura”, ensaio que introduz a edição brasileira do livro “O Local da Cultura”, o crítico aborda a questão da cultura na esfera do *além*. Para tanto, menciona espaços fronteiriços e novas experiências e vivências pós-modernos em romancistas contemporâneos. Em outras palavras, suas articulações tratam das fraturas da existência nas bordas da modernidade, convidam o leitor a mergulhar na reflexão sobre a fronteira, a aceitação do fragmento como totalidade possível, o movimento de idas e vindas que rompe a fixidez dos discursos e do conceito de cultura.

Para o estudioso, o *além* não significa um salto no futuro, capaz de produzir cortes e/ou apagamentos definitivos do passado, nem tampouco a ignorância da dimensão de flexibilidade dos dois lados de uma fronteira – o cá e o lá. Antes, porém, o *além* traz em seu bojo “[...] uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção [...], um movimento exploratório, incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás” (BHABHA, 2003, p.19).

Diante dessa falta de orientação e ao perceber-se na fronteira, deslocado, o sujeito tem necessidade de ir *além*. E isso, contraditoriamente, significa a criação de novas fronteiras, ou seja, um movimento de idas e vindas que possibilita “[...] o surgimento de algo novo, híbrido, diferente, mestiço, um ‘terceiro’, que se insinua na situação de passagem” (HANCIAU, 2005, p.134).

Em *O cheiro de Deus* diversos personagens convivem com esse *além*, entre estes se extrai para esta análise, em princípio, Buchanan’s. Filho único de Johnnie

Walker com Beth, depois da morte desta por tuberculose ele é criado por Vó Inácia, crescendo junto de Catula, sua prima de mesma idade. Quando criança, Buchanan's foi acometido pela febre tifóide e até os onze anos de idade não cortou os cabelos para cumprir uma promessa que Viridiana havia feito para ele se curar da febre. Como consequência disso, muitas vezes foi tratado como menina gêmea com Catula.

Além do medo de Tia Anunciata, que assumia o vulto cheio de tentação de Catula, Buchanan's cresceu sofrendo de todas as doenças imaginárias, em particular, a loucura e a tuberculose. Mas seu mal era ser um homem inacreditavelmente bonito, mas de uma beleza na fronteira entre o masculino e o feminino [...] (p.75).

A partir do que indicam Bhabha (2003) e Hanciau (2005) pode-se entrever que Buchanan's se percebe fronteiro e pendula entre o feminino e o masculino, experienciando homens e mulheres e sempre temendo a parada do pêndulo, que pode ser interpretada como a realização do incesto com Catula e, talvez, até com seu próprio pai, afinal, segundo palavras de Buchanan's: "Meu pai Johnnie Walker é o fantasma de minha vida, maior que Tia Anunciata" (p.76).

De um lado, o primeiro amor de Buchanan's, o menino Llansol (p.76), e a imagem de um cão feroz transando com uma criança (p.77); de outro, a noite de amor com Gioconda (p.78-80), a primeira mulher de sua vida, mostram-se na narrativa como que representando o movimento pendular que caracteriza a vida dessa personagem: viver como homem ou como mulher. Desse movimento, um "terceiro" caminho surge para ele, que passará a colecionar mulheres, numa ânsia desenfreada de reencontrar Gioconda (seu lado homem) e o que ela representava, alguém sem limites, sem medo do pecado, portanto alguém que não temeria o incesto (seu lado mulher).

As experiências-limite vivenciadas por Buchanan's agrupam referências culturais e o colocam entre-lugares, os quais “[...] fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade [...]” (BHABHA, 2003, p.20).

Como ensina Woodward (2004, p.55), apesar de a subjetividade e a identidade, muitas vezes, serem tomadas como “intercambiáveis”, há entre esses conceitos uma “sobreposição”. O primeiro “[...] envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais [...]”; porém, isso se dá “em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”.

Nascido numa família de loucos e amaldiçoados pelo incesto, filho de primos-irmãos, perseguido por fantasmas, Buchanan's, como dito, vive a experiência de estar entre-fronteiras e busca uma identificação conciliadora para o seu eu. Nessa direção, movido pelos conselhos do Frei Pedro, “[...] acabou fazendo a sua própria terapia, e enfrentou frente a frente seus fantasmas” (p.200).

Como lhe sugeria o Frei, procurou aceitar, “[...] suas circunstâncias, que o levavam a querer amar mil mulheres diferentes, pouco importando por que era levado a isso, não apenas por circunstâncias pessoais, também pelas circunstâncias culturais” (p.201).

Frei Pedro tentava convencer Buchanan's que a história de amar mil mulheres tinha a ver com as dúvidas sobre a própria masculinidade. Dúvidas inconscientes, mas que começaram quando Tia Viridiana fez a promessa a São José Menino para ele ficar com os cabelos grandes e só cortá-los aos 11 anos e com o episódio ligado a Llansol, o menino do circo (p.203).

Buchanan's, então, busca e encontra “novos signos de identidade” (BHABHA, 2003). Em primeiro lugar, esse signo é o próprio Frei Pedro, que o impele a enfrentar

seus fantasmas. Seguindo esse caminho, Buchanan's derrota o fantasma da insônia, assumindo a tarefa de ajudar sua Vó cega a sentir cheiros (p.200), e exorciza o fantasma da loucura, que ele vai esquecendo a cada manhã em que treina Vó Inácia a tatear pela casa (p.201).

Fortalecido por essas vitórias e pela identificação ao Método Charles Atlas, Buchanan's se prepara, física e subjetivamente, para enfrentar o maior de seus fantasmas, o pai. O embate se dá no terreno da masculinidade, num bar, entre a bebida, a conversa e uma aposta de queda-de-braços. Apesar do físico atlético de Buchanan's, a vitória é de Johnnie Walker, que ganha como prêmio um abraço e um beijo do filho, além da aceitação deste de trabalhar na empresa de exportação de águas-marinhas (p.204).

Depois dessa aproximação com o pai,

Gioconda era o grande fantasma da vida de Buchanan's. Antes dela, havia o fantasma de Llansol, que ainda o perseguia, mas o esquecia pensando em Gioconda. Sofria também porque, mesmo sendo um homem novo pelo Método Charles Atlas, sua beleza continuava na fronteira entre o masculino e o feminino [...] seguia com a idéia fixa em Gioconda. Todas as mulheres que amava [...] traziam a Buchanan's a lembrança de Gioconda. [...] sempre apagava a luz, para que, no escuro [...] as mulheres adquirissem alguma coisa de Gioconda [...] a moça do Contestado que não deixava para amanhã o que podia fazer hoje. Gioconda era, entre todos, o último demônio ou o último anjo de sua vida (p.205).

Esse comportamento da personagem fronteira de Buchanan's é demonstrativo do que Hall (2004, p.110) indica sobre o conceito de identidade ao afirmar que “[...] toda identidade tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado”. A personagem de *O cheiro de Deus*, como dito, é descrita ao longo da narrativa como alguém que

vive experiências limítrofes, encontrando em Gioconda a representação do que lhe falta: coragem para enfrentar “suas circunstâncias”, livre da culpa.

Gioconda, como dito, se torna a primeira mulher da vida de Buchanan's, ensinando-o como amar uma mulher e tentando fazê-lo esquecer do menino do Circo, Llansol, revelado na trama como o responsável pela primeira experiência sexual de ambos. Mas Gioconda, que havia perdido um braço aos três anos, também é a personagem que se declara livre do sentimento de culpa, livre para o amor. Ela ama Catula, Filipa, “— Deus e todo mundo. Quem me der na telha, Buchanan's — disse Gioconda. — José, João, Pedro, Paulo, Manuel, Francisco, Joaquim, Gabriel — e aqui Gioconda riu —, Buchanan's e todos os homens do Contestado” (p.80).

Mesmo conciliado com o pai, Buchanan's permanece afetado pelo que Bhabha (2003, p.41) define como “identidade intervalar”, uma identidade na borda, seguindo preso, na narrativa, ao fantasma de Gioconda e, por ela, ao fantasma do outro que ela lhe faz esquecer, Llansol, e a homossexualidade.

Tão fronteiriça quanto Buchanan's, outra personagem de *O cheiro de Deus*, a Cigana Carmen, serve a esta análise para que se discuta a relação do hibridismo com o terceiro espaço, de que trata Bhabha (2003), e, por esta, também a identidade. Afinal, “[...] o ‘terceiro espaço’ [...] que resulta da hibridização não é determinado, nunca, unilateralmente, pela identidade hegemônica: ele introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento” (SILVA, 2004, p.87).

Nessa perspectiva, retomem-se as considerações de Hall (2003), em seu ensaio “Pensando a diáspora”, no qual discute, a partir das identidades da diáspora negra, diferentes concepções de identidade cultural, afirmando que a autenticação de uma determinada identidade ocorre mediada por referências a um suposto

passado. Para o crítico, o que os sujeitos buscam fazer é afirmar uma identidade; e, para isso, recorrem a diversas referências territoriais e culturais. Nessa busca, configuram-se dois movimentos. O primeiro, diz respeito ao fato de esses sujeitos reivindicarem uma identidade, mas sobre ela se posicionarem; o segundo, ao fato de esse posicionamento exigir reconstrução e transformação das identidades herdadas daquele suposto passado comum.

Disso se pode inferir que Hall (2003) coloca como questão-focal de suas articulações as indagações concernentes a “quem” e o “que” os sujeitos representam quando falam; afinal eles falam de um lugar histórico e cultural específicos. Estar nesse lugar provoca, muitas vezes, a sensação de desconforto, de deslocamento de que tratam Bhabha (1998) e Hall (2003) diante da constatação de que os diferentes momentos e lugares exigem também diferentes posicionamentos do sujeito.

Nesse sentido, dirigindo o olhar para *O cheiro de Deus*, destaca-se, para esta análise, entre tantas personagens, a Cigana Carmen. Em primeiro lugar, cabe destacar que a sua construção na narrativa assinala traços que a aproxima das “anunciadoras do destino”, as quais, segundo Lurker (2003), nas culturas greco-romanas e germânicas, principalmente, eram mulheres que proferiam sentenças às crianças poucos dias após o nascimento destas. Quando não, apareciam, como ciganas, videntes ou mesmos santos populares cristãos, ajudando ou aconselhando pessoas já adultas.

Outro aspecto bastante óbvio dessa construção é o fato de ela ser uma cigana. Os ciganos, conforme aponta Alexandre (2003), originários da Índia, começaram a se espalhar pelo mundo por volta do ano 1000 d.C., assumindo daí por diante a característica do nomadismo. Consideram-se, orgulhosamente,

“homens livres”, atópicos, que têm como país “o mundo todo”. Usam idioma predominantemente ágrafo, resultado de suas muitas migrações pelo mundo; têm leis e formas de organização social próprias. Fazendo parte desse povo nômade e errante (FERREIRA, 2004), Carmen pode ser tomada como uma figura da diáspora.

Além disso, é preciso ainda atentar para o nome dessa personagem e, retomando os mitos literários, observar que ele tem uma significação que merece destaque. Booker-Mesana (1998), no verbete *Carmen* do Dicionário de Mitos Literários organizado por Pierre Brunel, mostra que a imagem de uma mulher fatal acompanha a mitologia há muito, citando como exemplos os mitos de Ártemis e Circe. No século XIX d.C., o romance de Prosper Mérimée, intitulado *Carmen*, retomará essa imagem, expondo uma personagem “[...] boêmia de costumes levianos que seduz e destrói um homem honesto e respeitador dos valores sociais, que se apaixona por ela e é levado ao crime” (BOOKER-MESANA, 1998, p. 146). Esse homem, Don José, matará os amantes e o marido de Carmen, além dela própria.

A Carmen de Mérimée é descrita por atributos paradoxais e quase sempre negativos, ela é, por exemplo, fascinante e intrigante, bela e impura, feminina e animalesca, lunar e solar. Levada para a Ópera, por Bizet, e ao Cinema, por Godard, entre outros, Carmen recebeu diversas versões que “[...] valorizaram o aspecto polivalente de sua figura mítica. Ela é a mulher do paradoxo, ‘da obscura claridade’” (BOOKER-MESANA, 1998, p. 149).

Tal qual a de Mérimée, a Carmen de Drummond também é bela e enfeitiça, mas segue, no entanto, em relação a suas ações, as versões atualizadas do mito, visto que ela, como se indicará, é paradoxal, fatal e fronteira, mas não se mostra

leviana, é fiel aos seus princípios e a suas predições. Seguindo a descrição feita pela Anã Clô, sabe-se:

[...] dos olhos cor do amanhecer, da pele clara, do costume de deixar os cabelos negros caírem no rosto e de sacudir a cabeça jogando-os para trás e deixando ver como era bela. [...] de seus 32 anos, aparentando ter 23, [...] do “r” áspero de seu espanhol, de mistura com o catalão, e da capacidade de enfeitiçar homens e mulheres [...] (p.81).

Observe-se que a Cigana é jovem, mas aparenta ainda menos idade, e a narrativa expõe essa informação com uma inversão numérica (tem 32, aparenta 23), que pode ser interpretada, seguindo a perspectiva teórica aqui adotada, como uma marca do movimento de ir-e-vir entre-lugares, característico dos ciganos. Além disso, como se denota, a Carmen de *O cheiro de Deus* tem atributos físicos muito próximos da de Mérimée³², enfeitiçando a todos com sua beleza. Esse feitiço, aliado ao seu ofício de quiromante, é um elemento marcante da passagem de Carmen pelo Contestado. Além de prever os destinos de Johnnie Walker, das Três Malditas (Catula, Gioconda e Filipa) e de Buchanan’s, ela seduz Lulinha, filha do Coronel Lelé Clemente³³, abandonando-a em seguida.

Lulinha, às vésperas do casamento, abandona o noivo no altar e faz uma greve de fome que a leva à morte, na esperança de ter o amor de Carmen. Depois da morte da filha, o Coronel Lelé Clemente manda seus jagunços correrem o mundo

³² Booker-Mesana (1998, p.146, destaques no original) reproduz as características dessa Carmen: “[...] lindos cabelos negros ‘com reflexos azuis como a asa de um corvo’, olhar forte, ‘olhos de lobo’ penetrantes, pele acobreada como a do mouro”. Como se vê, há semelhanças físicas entre essa personagem e a de *O cheiro de Deus*.

³³ Apesar de este trabalho ter realizado, no tópico 3.1, uma discussão sobre o papel dos nomes na narrativa drummondiana, a designação dada às personagens Lulinha e seu pai, o Coronel Lelé Clemente, merecem uma observação. Popularmente, no Brasil, Lulinha é muito mais um apelido masculino, um exemplo disso é o atual Presidente do País, que é chamado por muitos como “Lulinha paz e amor”. Por outro lado, Lelé é um apelido utilizado para designar pessoas do sexo masculino ou feminino; além disso, é também uma palavra usada para designar pessoas com perturbação mental (HOUAISS, 2001). Considerando-se a base teórica aqui adotada, essas denominações são interpretadas como marca do hibridismo que se apresenta em muitas das personagens do romance.

à caça de Carmen para matá-la. Esse fato fá-la-á migrar de um lugar para outro no Brasil.

Além disso, havia, como dito, a previsão feita em relação às Três Malditas e isso fez Red Label também se embrenhar à procura da Cigana Carmen, seguindo-a por vários cantos do Brasil, até localizá-la em Foz do Iguaçu, onde solicitou que ela alterasse a previsão sobre o destino das Três Malditas.

A Cigana Carmen disse que não havia feito uma previsão, mas revelado o que leu na palma das mãos das Três Malditas. Tio Red Label tentou suborná-la com os dólares que trazia na maleta preta, mas a Cigana Carmen sequer olhou para os pacotes de notas verdes. Tio Red Label pediu então que, fosse por que fosse, [...] trocasse o destino trágico das Três Malditas por seu destino. A Cigana Carmen pegou a mão de Tio Red Label e leu à luz do dia. Disse então que, com o que acabava de ler [...], a troca de destinos não iria beneficiar em nada as Três Malditas (p.83).

Dito isso, já em terras paraguaias, a Cigana faz sua última predição, antes de seguir fugindo. Diz que Catula tornar-se-á uma mulher tão linda que, à exceção de um homem, não será amada por nenhum daqueles que conseguir seduzir. Estes, pelo contrário, tomá-la-ão como divindade cada vez que virem o belo corpo nu da jovem. Após essa previsão, Carmen segue a cumprir o ritual de errante, característico do povo cigano, a quem a vida incerta e a boemia também são associadas (ALEXANDRE, 2003; FERREIRA, 2004).

Essas andanças da personagem, em consonância com o pensamento de Hall (2004; 2003), representam a dispersão das pessoas em torno do mundo e a conseqüente produção de identidades. Estas, segundo ele, são moldadas e localizadas mediante a relação com os diferentes lugares por que transitam as pessoas e, por esse motivo, tanto podem ser desestabilizadas como desestabilizadoras. Nesse sentido, a identidade diaspórica da Cigana Carmen se faz

representar, especialmente, no fato de a personagem ser caracterizada como alguém cuja pátria é qualquer lugar em que esteja, alguém que habita a borda de muitos e diferentes espaços, alguém que está sempre na fronteira.

Bauman (2005), tratando dessa temática, entende que a questão da identidade, em especial a nacional, muitas vezes, não se põe para o sujeito até que este se veja diante da impossibilidade de encontrar a unidade imaginária da idéia de pertencimento, no caso, a uma nação. Lembrando seu próprio exemplo de polonês erradio entre várias nações, afirma:

[...] uma vez tendo sido obrigado a me mudar, expulso de algum lugar que pudesse passar pelo meu “*habitat* natural”, não haveria um espaço a que pudessem considerar-me ajustado, como dizem, cem por cento. Em todo e qualquer lugar eu estava – algumas vezes ligeiramente, outras ostensivamente – “deslocado” (BAUMAN, 2005, p.18, ênfases no original).

De sua condição de habitante do entre-lugar, Carmen também se percebe deslocada, detentora de identidades em processo. Provavelmente por isso desestabilize as identidades com as quais entra em contato. Foi assim em seu encontro com Johnnie Walker, quando revela que ambos são, além de irmãos na hibridez, seres míticos (p. 64); com as Três Malditas e Buchanan’s, ao prever que eles “[...] teriam um entrevero com Satanás em pessoa” (p. 73); com Lulinha, que, como dito, prefere a morte por inanição a viver sem o amor da Cigana (p. 72-3).

A passagem da Cigana pela região do Contestado é tão desestabilizadora que chega a ser tomada por alguns, como Padre João de Deus e Coronel Lelé Clemente, como o demônio em forma de gente.

Uma vez, o Contestado perdeu o sono por causa de uma cigana espanhola tão bonita que enfeitiçou homens e mulheres, aos quais seduziu com seus encantos e deixou todos a ver navios, com um agravante: não existe mar em Cruz dos Homens. Era a Cigana

Carmen. [...] Padre João de Deus tinha conhecido a Cigana Carmen na divisa de Minas com o Espírito Santo e acreditou que ela era Satanás³⁴ (p. 72-3).

Depreende-se a partir disso que as personagens, particularmente aquelas que se encontram com a Cigana, trazem à cena na narrativa o quanto pode ser, de fato, desestabilizador o encontro com o diferente, com o outro de nós mesmos, com o forasteiro que Carmen representa. Nessa perspectiva, recorde-se que, conforme Woodward (2004, p. 50):

A diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como “outros” ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora [...].

Em *O cheiro de Deus*, tomando-se a Cigana como parâmetro, essa diferença é construída de forma negativa, posto que Carmen é sempre tomada como uma “forasteira”, e, por isso, perseguida e marginalizada. Seus vaticínios, apesar de anunciados e tornados conscientes, não são evitados, nem mesmo quando vão se concretizando, expondo personagens rendidos à inevitabilidade do destino que lhes fora imputado.

Por outro lado, o efeito provocado por Carmen nas personagens e na narrativa faz lembrar o que Silva (2004) assevera, retomando a compreensão da teoria cultural de que a não distinção entre a estabilização e fixidez da identidade e o hibridismo atingem o poder. Não por acaso, personagens centrais na narrativa, personagens que detêm grande poder na região do Contestado, como Vó Inácia, ou

³⁴ Ressalte-se, nesse sentido, que essa percepção do Padre João de Deus pode ser tomada como mais um dado que relaciona a Cigana Carmen à Carmen de Mérimée, a qual “[...] tendo um trato com o diabo, [...] se diz o próprio diabo” (BOOKER-MESANA, 1998, p.147).

no Clã dos Drummond, como Catula e Johnnie Walker, são atingidas pelo efeito híbrido e desestabilizador da identidade intervalar de Carmen.

Essa observação permite, ainda, relacionar hibridismo, identidade e “terceiro espaço” (BHABHA, 2003), afinal, de acordo com Silva (2004, p.87), esse “terceiro espaço” resultado do hibridismo “[...] não é determinado, nunca, unilateralmente, pela identidade hegemônica: ele introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento”.

A diáspora representa na teoria cultural o movimento por excelência de exposição de um diante de outros, de um que se sente como “estrangeiro”, sem lugar, sem casa. Esse fato é demonstrativo de como a idéia de uma identidade é precária e instável (HALL, 2003).

Ser como a Cigana Carmen é estar sempre a “cruzar fronteiras” e a “estar na fronteira”, o que demonstra a possibilidade “[...] de ter uma identidade ambígua, indefinida”, fato que indicaria o “caráter ‘artificialmente’ imposto das identidades fixas” (SILVA, 2004, p.89, destaque no original).

Nessa perspectiva, o outro, o semelhante, mas diferente, se torna crucial para se compreender aquilo que se considera, mesmo imaginariamente, como sendo “nossas” identidades diante um Outro. Afinal, tanto a identidade quanto a diferença, como postula Silva (2004, p. 76), “[...] são criações sociais e culturais” e, portanto, carregam traços uma da outra.

Em algumas personagens de *O cheiro de Deus* a presença de outro/Outro é tão marcante que se expõe até na imbricada relação que os caracteriza, descreve e situa na narrativa. Tem-se como exemplo disso a relação identitária de Anunciata, Inácia e Catula, tema do próximo tópico deste trabalho.

3.3 Entre(mentes), Anunciata, Inácia e Catula: a invenção do possível

Em *O cheiro de Deus*, como dito, as personagens, de diversas formas, representam a necessidade de compreenderem suas identidades diante de todas as semelhanças e diferenças que se apresentam na relação com o outro, no lugar do Outro, e da necessidade de transporem fronteiras.

Esse movimento fronteiro de se perceber, ao mesmo tempo, tão semelhante e diferente em relação a um outro remete ao processo de construção das identidades, as quais, como indica Hall (2004, p.112, destaques no original), “[...] são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora ‘sabendo’ [...], sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro [...]”.

Por isso, seguindo a visão sociológica de Bauman (2005, p.82), afirma-se que a identidade é “[...] uma idéia, inescapavelmente, ambígua [...]. Pode ser um grito de guerra de indivíduos ou das comunidades que desejam ser por estes imaginadas”.

Essa ambigüidade característica da idéia de identidade remete à formação da América Latina que, dada sua diversidade, enfrenta, de um modo especial manifesto na Literatura, o problema de encontrar sua identidade cultural, em meio aos muitos e diretos contatos com povos que para o Continente imigraram, ou ainda pelos contatos indiretos com variados aportes culturais (SAGUIER, 1979).

Daí surgem diálogos que permitem salientar os contrastes, as ambigüidades e os espaços onde ocorrem as negociações de identidades e diferenças – os entre-lugares de que tratam Bhabha (2003) e Santiago (2000) – que fazem, por exemplo, do Brasil uma sociedade única, diferente, mas, ao mesmo tempo, igualmente

submetida a fatores socioeconômicos e políticos a que outros continentes e nações também estão.

Pizarro (1993; 1994), ao pensar a história da América Latina, também ressalta a contribuição de muitos estratos culturais que se refletem em seu sistema literário, apontando, como uma das mais significativas marcas, a multiplicidade e descontinuidade de suas formas.

O cheiro de Deus, como se veio indicando ao longo desta tese, é exemplo dessa aportação de culturas diversas que constituem a América Latina e se manifestam nos textos literários. No romance, destaca-se, nesse sentido, a construção da personagem Catula, que se evidencia como um ser de avesso e estranhamento, tal qual a Cigana Carmen havia prenunciado. “Era sempre assim: quando a viam nua, como branca ou como negra, os homens caíam de joelhos aos pés de Catula e, em vez de amá-la, rezavam para agradecer a Deus e a Exu por Catula existir” (p.94).

Nela, o eu e o outro se mesclam, num pinçar de estranhamentos e reconhecimentos que parecem jogar “labirinticamente” com o sujeito, velando e desvelando marcas identitárias, que, como dito, Catula precisa reconhecer. A mais forte, a marca impingida por Tia Anunciata, fantasma que assombra os Drummond do Brasil, habitando, mais precisamente, o Castelo do clã, em Belo Horizonte.

Uma noite, Tia Viridiana olhou pela janela, escondida atrás da cortina, e viu o fantasma de Tia Anunciata comendo rosas no jardim do castelo. Sentiu tanto medo que ficou muda três dias e três noites [...] Depois disso, Tia Viridiana deixava pastéis de camarão e uma garrafa de Chianti e o fantasma de Tia Anunciata bebia toda a garrafa. Bêbada, Tia Anunciata gritava em inglês: “I love you, Catula: I am you”, que a Anã Clô traduziu para os 7 anões tentando acalmá-los, “Eu te amo, Catula, eu sou você” (p.196-198).

Isso faz lembrar Bhabha (2003, p.79), quando, retomando duas linhas de pensamento sobre a identidade – a filosófica e a antropológica –, afirma que, na primeira, a identidade é tomada “[...] como processo de auto-reflexão no espelho da natureza (humana)”. Na segunda perspectiva, a identidade humana é situada “na divisão Natureza/Cultura”.

Para o autor, na modernidade tardia, encontra-se uma vertente diferente dessas duas perspectivas e “[...] o problema da identidade retorna como um questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação, onde a imagem [...] é confrontada por sua diferença, seu Outro” (BHABHA, 2003, p.79).

A construção narrativa de *O cheiro de Deus* traz exemplos dessa vertente identitária a que se refere Bhabha (2003). Isso se dá, na perspectiva aqui defendida, porque essa construção é marcada pelo

[...] Terceiro Espaço da enunciação, que torna a estrutura de significação e referência um processo ambivalente, destrói esse espelho da representação em que o conhecimento cultural é em geral revelado como um código integrado, aberto, em expansão (BHABHA, 2003, p.67).

Como exposto no capítulo primeiro deste trabalho, a mobilidade do (s) narrador(es) de *O cheiro de Deus* e a relação deste(s) com o autor é tão complexa e ambivalente que, muitas vezes, impossibilita definir precisamente quem narra o quê. Na mesma direção, Catula e Anunciata são descritas na narrativa uma no espelho da outra, não permitindo ao leitor descrever quem é quem.

Tia Anunciata era tão bonita quanto Catula e, quando ficava bêbada [...] ficava nua e era jovem como Catula [...] ela tinha a mesma idade de Catula, a idade em que morreu depois de cometer o incesto. [...] Tia Anunciata também transformava-se em negra, como Catula, quando vinha uma frente fria da Argentina (p.198).

A personagem Viridiana é quem indica um caminho para se tentar decifrar esse enigma especular, afirmando: “Tia Anunciata, Catula, [...] é o nosso inconsciente. E você lê Freud e sabe que, com o inconsciente, a gente não brinca” (p.198). Retome-se Roudinesco (2000, p.68) e observe-se que o inconsciente freudiano “[...] é um lugar desligado da consciência, povoado por imagens e paixões e perpassado por discordâncias”.

Considerando-se isso, pode-se questionar: Catula transforma-se em negra, quando uma frente fria vem da Argentina, por uma identificação inconsciente com Tia Anunciata? Ou é o fantasma de Tia Anunciata que brinca com a transgressão e imita Catula? Afinal, esta última personagem recebeu da Vó Inácia, no batismo, a predição de que iria fazer pela Vó tudo o que esta não fez por medo de se “transformar numa segunda Tia Anunciata” (p.85).

A identidade, como se tem indicado, está intimamente relacionada à diferenciação do “eu” diante do “outro”, o que garantiria ao sujeito uma certa unidade. Em contrapartida a isso, a Psicanálise define o termo identificação que, como indica Souza (1994, p.200), é “marca simbólica a partir da qual cada sujeito adquire, não sua unidade, mas sua singularidade”.

Para Hall (2004, p.106),

[...] a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional [...] está [...] alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. A fusão total entre o “mesmo” e o “outro” que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação [...] A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. (ênfases no original).

Se Catula vivencia esse processo de identificação com Anunciata, ela o faz não como uma profecia, mas presa inconscientemente num jogo de imagens identificadoras. Mas, que imagens ela teria de Anunciata? Quem é ela? O que fez?

Qual a maldição que a envolve? Ela foi amaldiçoada e/ou amaldiçoou? O que há nisso que impõe tanto medo aos Drummond?

A narrativa mantém a personagem sob um manto de mistério, não lhe concedendo uma descrição precisa em nenhuma das quatrocentas e seis páginas da obra; o romance tampouco oferece diretamente respostas para as indagações acima realizadas, o máximo que se tem são pistas que permitem ao leitor construir hipóteses. A importância de Anunciata, no entanto, é enunciada logo nas primeiras páginas do romance quando se está apresentando os Drummond do Brasil como loucos e filhos do incesto. Ela surge, então, como *um-a-mais* que está sempre a assombrar os Drummond: “Havia ainda a maldição vivida por Tia Anunciata, que tinha a ver com o incesto e tirava o sono dos Drummond” (p.15).

Ser esse *um-a-mais* faz lembrar a discussão de Bhabha (2003) a respeito da natureza performativa das identidades diferenciais, uma natureza que busca conter a exposição da impossibilidade de uma significação una e autônoma para a diferença. Segundo o crítico,

Tais atribuições de diferenças sociais [classe, gênero ou raça] – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, [...] de um futuro intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente (BHABHA, 2003, p. 301, ênfases no original).

Nesse sentido, entende-se ser Tia Anunciata um “*algo além*” que emerge no fio da narrativa desrespeitando toda e qualquer idéia de temporalidade ou lógica. Ela está sempre no “*entre meio*” das conversas, dos olhares, dos anúncios e até dos momentos festivos como, por exemplo, quando, no casamento de Inácia Micaéla

com Old Parr, o Cardeal Leme³⁵, abençoando o casal, diz em tom de aviso: “[...] que vocês sejam felizes, meus filhos, e nunca se esqueçam de Tia Anunciata” (p.15).

Uma pista sobre a personagem e a maldição a ela relacionada se encontra no que a narrativa denomina de possessão demoníaca, que Vó Inácia apresenta pouco tempo depois da consumação de seu casamento incestuoso com o Tio e, principalmente, depois de ter encontrado, pela primeira vez na narrativa, o Cel. Bim Bim, personagem a quem dirigirá sentimentos de amor e ódio. De fato,

No domingo em que desarmou os dois irmãos [Bim Bim e o Beato dos Santos Anjos] no adro da igreja de Cruz dos Homens, Vó Inácia foi possuída pelo Demônio. Era um Demônio doce, disfarçado de anjo, dado a tocar flauta, mais perigoso que os Demônios que cospem nos crucifixos (p.22).

Sob o efeito desse Demônio, Vó Inácia ardeu em febre e, insciente, cantava e dançava músicas carnavalescas; passou a comer apenas rosas e não conseguia mais dormir. Dançava nua pela casa e com um olhar era capaz de fazer objetos levitarem ou pegarem fogo. Diante desses estranhos eventos os “[...] Vó Maria Micaela e Vô Furst, pais de Vó Inácia, ficaram certos de que a filha sofria da maldição de Tia Anunciata, que tinha a ver com o incesto que os Drummond vinham cometendo através dos tempos [...]” (p. 23).

Destaca-se nesse excerto a certeza dos pais de Vó Inácia acerca da relação direta entre os eventos envolvendo a filha e a maldição de um Outro ou feita a um Outro, no caso, Anunciata.

Hall (2003, p.116), refletindo sobre o que seria o pós-colonial e se esse momento seria um tempo de “diferença”, analisa a forma como a noção de Outro

³⁵ Interessante observar, mais uma vez, o cuidado com que Drummond designa suas personagens. Aqui, o Cardeal (representante da Igreja) é nomeado por Leme. Essa palavra, na língua portuguesa, tem um significado relacionado à Marinha e à Aeronáutica, como o instrumento que dá a direção, o rumo aos navios e aeronaves. Em sentido figurado, quem tem o leme governa, administra, estabelece o caminho (HOUAISS, 2001).

afeta a discussão sobre uma “[...] identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma”. Essa identidade “[...] teve que ser discursivamente construída no ‘Outro’ ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e deslizar”.

O fio que ata a relação incestuosa de Inácia com o fato de Anunciata também ser lembrada pelo incesto é ululante. O que se mostra, então, como a pista antes indicada sobre a personagem Anunciata e sua maldição é a reação de Inácia enquanto é descrita como “possuída pelo Demônio”, o qual, nesse caso, pode ser tomado como representante de um Outro, Anunciata. Afinal,

Tio Júlio Drummond lia Freud e sabia tudo sobre a maldição de Tia Anunciata. Mas quando viu Vó Inácia nua, cantando e falando numa língua que ninguém entendia, levitando e arrastando com ela pela casa a cama em que estava amarrada com uma corda de bacalhau, teve certeza de que era um caso de possessão (p.23).

Possessão, delírio, alucinação não parece ser o mais importante a observar no que acontece com Vó Inácia, antes, porém, o que isso configura a partir de uma relação de identificação com o que a narrativa expressa também sobre Anunciata, pois, depois de passar por sessão de exorcismo,

Vó Inácia Micaéla [...] diante de Padre Pierre Banderaux e, a sós com ele na varanda da casa-grande da fazenda, contou os pecados e os sonhos, falou de homens que queria amar, danças que queria dançar, com uma cobra enrolada nos seis nus, e disse que queria, no fundo do coração, fazer tudo o que Tia Anunciata fez (p.25).

Retome-se, nesse sentido, novamente Hall (2003, p.116, aspas no original) e sua observação sobre o Outro, para se entender que este “[...] deixou de ser um termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou

uma ‘exterioridade constitutiva’ simbolicamente marcada, uma posição marcada de forma diferencial dentro da cadeia discursiva”.

O que Tia Anunciata fez ao certo, a narrativa, como dito, não expõe, mas se Vó Inácia, falando de pecados, amores e danças desejadas, se aproxima do que aquela personagem teria feito, pode-se tomar Anunciata como alguém que viveu intensamente, não respeitando as regras da cultura de sua época; alguém, aparentemente, não afetado pela presença do pecado e, por isso, livre para concretizar seus desejos mais insanos.

Vó Inácia, nessa perspectiva, teria, pelo viés da identificação ao que Tia Anunciata representa, um encontro com um eu “fantasmagórico”, com o seu “duplo”. Para Bhabha (2003, p.204, aspas no original), “[...] o ‘duplo’ é a figura mais freqüentemente associada a esse processo estranho da ‘duplicação, divisão e intercâmbio do eu”’. Martins (2000, p.204-5), por sua vez, aponta que o duplo

[...] remete à dicotomia *eu/outro*. O outro pode ser a extensão do eu, seu lado obscuro, sua sombra; pode se manifestar ainda através da máscara, do disfarce; pode ser um sócia, gêmeos idênticos, uma projeção do eu, um reflexo no espelho, um amigo imaginário, o contrário complementar.

Na narrativa de *O cheiro de Deus* diversas personagens, além da tríade Vó Inácia/ Anunciata/ Catula, foco deste tópico, são marcadas pelo duplo, na forma como o entendem Bhabha (2003) e Martins (2000). Exemplo disso são Johnnie Walker e seu lado obscuro e assombroso de lobisomem; O Cel. Bim Bim e seu irmão gêmeo idêntico, o Beato dos Santos Anjos; Red Label e seus amigos imaginários,

como a fantasma Paloma Agostini e as personagens literárias: Pirotécnico Zacarias e o Amanuense Belmiro³⁶.

A presença e importância do duplo na literatura são mapeadas por Mello (2000). A autora afirma que na Filosofia o tema pode ser encontrado, por exemplo, em duas obras de Platão, *A República* e *O Banquete*. Naquela, mediante a Alegoria da Caverna (anteriormente situada nesta tese); nesta, pelas reflexões em torno do mito do andrógino, um ser composto pelos gêneros masculino e feminino. Na Religião, pontua a estudiosa, “[...] a noção do duplo está na concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir” (MELLO, 2000, p.112). Na Literatura, o tema remonta ao Romantismo e a seu conseqüente questionamento do homem, a cuja imagem se misturam o racional e o irracional, o conhecido e o estranho.

Percebe-se, nas narrativas mais contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade [...] (MELLO, 2000, 121-2).

Sendo assim, mirando-se as personagens de *O cheiro de Deus*, observa-se que Tia Anunciata, assumindo o papel de duplo para Inácia Micaéla e Catula, atua também, nos Drummond em geral, como uma representação do bem e do mal, do pecado e do desejo, do proibido e do permitido, da lei da cultura e da lei da natureza, do incesto, que eles tanto temem e concretizam.

³⁶ O Pirotécnico Zacarias (RUBIÃO, 1997) e o Amanuense Belmiro (ANJOS, 2006) são protagonistas de obras dos escritores mineiros Murilo Rubião e Cyro dos Anjos, respectivamente. Citados em *O cheiro de Deus*, demarcam uma característica dessa obra: a intertextualidade. Lembre-se de que Drummond também dialoga na narrativa com personagens de outras obras suas, tais como Hilda Furacão e Cintura Fina.

Além disso, a imagem ubíqua de Tia Anunciata também remete, como indicado, ao que demanda a identificação, “[...] isto é, ser *para* um Outro”. Isso “[...] implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (BHABHA, 2003, p.76-7). Nessa direção, quando aparece na narrativa, Tia Anunciata, como Outro, muitas vezes faz os Drummond se confrontarem com a culpa, o pecado e o destino.

Toda noite, menos nas noites de segunda-feira, o fantasma de Tia Anunciata aparecia no jardim do castelo de Vó Inácia e cantava. [...] abraçada ao travesseiro, Tia Viridiana pensava no quanto podia ter sido feliz com Tio João Manuel. [...] Vó inácia escutava a canção de Tia Anunciata [...] e perguntava, Rifle, rifle, e se Tia Anunciata for os meus 20 anos, os pecados que eu quis pecar e não pequei? Nua, [...] Catula escutava Tia Anunciata cantando e sentia o medo que habitava seu coração desde Cruz dos Homens. Era o medo de que o amor de sua vida fosse o homem que virava lobisomem no Contestado (p.195-6).

Catula é a personagem que, de uma forma diferente de Vó Inácia, também tem a Tia Anunciata e sua maldição como Outro, como duplo. Vó Inácia, pelo que traça a narrativa, se mostra bastante atingida pela culpa resultante de sua identificação com a Tia: “Rifle, rifle, e se Tia Anunciata for os meus 20 anos, os pecados que eu quis pecar e não pequei?” (p.196). Por isso então, apenas sob a máscara de louca ou possessa, ela consegue ser como Tia Anunciata.

Com Lamas (2000, p.247) sabe-se que o duplo “[...] é uma das possíveis expressões humanas frente à inexorabilidade do tempo e da morte, ambos geradores de angústia existencial”. Recorde-se, então, nesse sentido, que é depois de uma situação de enfrentamento da morte (o duelo entre dois irmãos) que Vó Inácia tem o ataque de “possessão” e encontra o seu duplo. Esse enfrentamento, então, pode ser tomado como um dos responsáveis pela ascensão, à consciência da

personagem, de seu duplo e das características deste que ela, até então, havia conseguido esconder. Passado esse momento, descrito nas primeiras páginas da narrativa, o que parece atingir Vó Inácia é um sentimento de culpa tão grande que pode ser tomado até como uma das razões para sua cegueira, se esta for de ordem psíquica.

Catula, ao contrário disso, entre a culpa e o desejo se mostra mais afetada pelo segundo termo e, quando Tia Anunciata assombra as suas noites de insônia, o que lhe aterroriza parece ser a certeza de que o desejo vai vencer o medo e a culpa e ela vai mesmo amar o lobisomem, mesmo se ele for seu tio.

Na tentativa de esquecer essa certeza, já anunciada na previsão da Cigana Carmen, Catula vive o silêncio das horas mortas, buscando pela escrita de diários, *Diário do Cerco do Coronel e Diário da Cidade das Tosses e da Orgia*, (re)constituir a história dos Drummond, como quem procura a ponta de um fio há muito oculta no emaranhado do novelo.

Ressalte-se que, como aponta Bhabha (2003, p.86),

O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade lingüística, simbólica, histórica. [...] o sujeito do desejo nunca é simplesmente um Eu mesmo, então o Outro nunca é simplesmente um *Aquilo mesmo*, uma frente de identidade, verdade ou equívoco.

Como princípio de identificação, o Outro outorga uma medida de objetividade, mas sua representação – seja ela o processo social da Lei ou o processo psíquico do Édipo – é sempre ambivalente, desvelando uma falta.

Considerando-se, com Bravo (1998, p.280), que, numa visão psicanalítica, como a que Bhabha (2003) utiliza, se tem, de forma inconsciente, “[...] o discurso do Outro” expresso no duplo, pode-se afirmar que Catula é afetada singularmente pelo

seu duplo que é Tia Anunciata, e esse processo desvela um Outro que não é um “*Aquilo mesmo*”, apenas. A falta que esse duplo vela e revela se põe para Catula como questionamentos que ela enfrenta, buscando simbolizar o que vivencia, vê, sonha, etc., escrevendo diários. Nesses diários, mergulha na sucessão de perdas e mortes que formam o mosaico de seu mundo individual e familiar (Tia Anunciata, a avó cega, o pai vitimado pela tuberculose que atormentou Belo Horizonte, as irmãs Dodô, Dadá, Dêdeu, Dazinha e Dô e as outras “Malditas”, Gioconda e Felipa).

Esse encontro com as perdas e mortes, como dito, está na base da concepção do mito do duplo, desde “[...] antigas lendas nórdicas e germânicas”. Ao longo dos tempos esse mito foi se atualizando e, hoje, mantém-se ativo e fértil. Segundo Bravo (1998, p.287),

[...] o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo.

Em Catula, escrever significava sofrer menos. Salvar-se um pouco. Encontrar seu duplo, nem que para isso precisasse isolar-se em seu quarto ou na torre do castelo em que habitava. Nesse trilho, descobre nos manuscritos da Tia Anunciata um caminho para entender a história de sua família e seu próprio destino. Lendo os escritos da Tia, tenta melhor compreender os tempos passado, presente e futuro, escrevendo no *Diário da Cidade das Tosses e da Orgia*.

Apenas os fantasmas estão acordados. Os fantasmas, o vento que vem da Serra do Curral, os cães, as tosses e eu, Catula, perseguida por meu fantasma preferido: um Satanás com Cara de Anjo. [...] Queria ser uma moça fantasma: só assim, morta, eu não estaria sofrendo. Tia Anunciata já foi dormir. [...] Devia estar tão bêbada que esqueceu folhas de seu manuscrito no jardim, que encontrei quando ia para a aula na Escola de Medicina. Pertenciam a partes diferentes

do livro *O Cheiro de Deus*, que Tia Anunciata está escrevendo, não tinham nexos, e eu as deixei lá à noite, para que as encontrasse. Quando Tia Anunciata aparece no jardim do castelo o medo ocupa nossa alma e minha pele fica eriçada como se, enfim, um homem fosse me tomar nos braços e me amar (p.313).

Pela escritura, Catula se irmana à Anunciata. São parceiras³⁷. Uma escreve um livro; a outra, diários. Ambas tentando dar voz ao que sempre fora silêncio numa família de amores incestuosos ou amores condenados ao silêncio e ao recalque³⁸ para não sucumbir ao incesto. Ambas tentando reintegrar memória e vida onde tudo parecia dor, loucura, sofrimento e morte.

Essa relação entre as personagens da família Drummond de *O cheiro de Deus* faz retomar a análise, já citada neste trabalho, que Bhabha (2003), a partir de Fanon, faz sobre a identidade negra. Para o crítico indiano, três condições subjazem qualquer análise que se venha a fazer sobre o processo de identificação.

A primeira dessas condições é que “[...] existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus”. (BHABHA, 2003, p.75). Na narrativa, isso se expõe de diversas formas e não apenas em relação à Tia Anunciata, que é a personagem mais representativa do discurso do Outro nos Drummond, posto que, como dito, ela é, reconhecidamente, “o inconsciente” da família, segundo palavras de Tia Viridiana.

Mas o existir na relação com a alteridade, como aponta Bhabha (2003), mostra-se, também, por exemplo, em Vó Inácia, que assume o lugar do Outro para seus filhos e netos, os quais, muitas vezes, agem em função das demandas inconscientes que a matriarca lhes faz. Inácia também mantém essa relação de ser

³⁷ Essa relação de mulheres que recuperam a escrita de outras mulheres para entender o seu universo familiar remete ao romance *As parceiras*, de Lya Luft, no qual Anelise, isolada no Solar da família, escreve um Diário retomando a história da família e cartas de sua mãe (LUFT, 2001).

³⁸ Tomamos de empréstimo, aqui, a noção da psicanálise freudiana de que o recalque é “[...] a exclusão, do campo da consciência, de certas idéias, sentimentos e desejos, que o indivíduo não quisera admitir, e que, no entanto, continuam a fazer parte da vida psíquica, suscitando, não raro, graves distúrbios” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986, p.265).

para um Outro em relação ao Coronel Bim Bim e vice-versa, pois este personagem também é uma alteridade para Inácia.

A segunda condição subjacente ao processo de identificação, segundo Bhabha (2003, p.76), é que “[...] o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão”. O que significa dizer que, enquanto as personagens se mantêm numa relação de duplicidade, de semelhança com suas alteridades, elas não conseguem se libertar da fantasia de ser o Outro. É preciso que se reconheça a diferença no Outro, para se ascender como um outro diferente. Nas palavras de Bhabha (2003, p. 76), “[...] é precisamente naquele uso ambivalente de ‘diferente’ – ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo – que o Inconsciente fala da forma da alteridade, a sombra amarrada do adiamento e do deslocamento”.

Tia Anunciata esqueceu novamente no jardim do castelo, como de propósito, páginas de seu manuscrito e eu as encontrei e li as primeiras linhas de *O cheiro de Deus* [...] É um romance e estou morta de curiosidade para ler, ao que parece, todos nós, do Clã de Vó Inácia, a começar por ela própria, somos personagens (p.314).

Como um círculo, o corpo/texto do diário de Catula não tem começo nem fim, porque tudo é complemento e (re)unificação. O tu dela mesma é o nós das figuras femininas da família, da voz que ultrapassa o labirinto do silêncio e afirma que início e término, vida e morte são apenas princípios absolutos, cartas e peças do mesmo jogo, e, portanto, parceiro/as. Para a personagem, o ato de escrever é como se fosse também um ato de se inscrever naquilo que está sendo escrito:

Fui caluniada por Tia Anunciata num capítulo de *O cheiro de Deus* [...] consegui ler a descrição cheia de veneno de minha primeira noite com um homem [...] Fui tomada por tal irritação, que escrevi uma carta desaforada a Tia Anunciata [...] (p.314).

Pela escritura do diário, Catula recupera a escrita de Anunciata e aponta os espaços de ausência e de perdas reservados às mulheres de sua família, parceiras no jogo da vida e da morte, perpetuação do destino dos Drummond. E mais, fala do desconhecido mundo feminino e o inscreve na história da qual também é a criadora.

Num ponto, devo me penitenciar, Tia Anunciata fala a verdade no manuscrito de *O cheiro de Deus*: sonho com o lobisomem e eu o beijo numa noite de lua cheia e ele se transforma no meu príncipe encantado, mas não consigo saber que homem ele é (p.320).

Catula sonha um encontro desencontrado com um príncipe que desfaria o encanto, mas que na verdade demarca a repetição de seu vaticínio: o encontro com o lobisomem e o incesto. Ela se apresenta na fronteira entre uma idéia recorrente no universo de algumas mulheres, a do príncipe encantado, e o sucumbir a sua herança drummondiana sem perceber que eles são dois em um só. Mas, “Catula sabia o que sempre tentou esconder de si mesma: a única verdade de sua vida era que amava Tio Johnnie Walker” (p.354).

Considerando esse ponto da narrativa, é possível retomar e citar a terceira condição que subjaz ao processo de identificação, ou seja, o fato de que

[...] a demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem. (BHABHA, 2003, p.76-7).

Por isso, entre “maldições”/perpetuação da mácula de seu clã, Antônia Maria Micaéla da Anunciação precisará enfrentar o medo de seu maior fantasma: Tia Anunciata como sua alteridade e o incesto. “A Anã Clô insistiu com Catula [...] que, pela previsão da Cigana Carmen, ela só será feliz no amor, se aceitar ser uma negra para todo o sempre e se desencantar o lobisomem, beijando-o na boca” (p.403).

Enfrentando isso, Catula poderá, enfim, definir sua própria identidade e, acima de tudo, compreender seu deslocamento na família, seu “entre-lugar”. Poderá, no dizer de Bhabha (2003), reconhecer-se Catula, diferente de Vó Inácia e Anunciata, mas semelhante ao repetir a falta que constitui a todas no lugar do Outro. Do entremeio entre culturas e vaticínios nascerá a Catula Drummond, a Catula negra, súpula das culturas européia, africana e brasileira das quais eram formados os Drummond do Brasil. Mas, como isso será possível?

Bhabha (2003) afirma que a identidade não é algo acabado, concluído e, por isso mesmo, não existe a priori das coisas; antes, porém, a identidade é um processo que se constrói, às vezes de forma problemática, e por meio do qual o sujeito tem acesso a uma imagem de multiplicidade.

Se assim o é, vale lembrar que o drama vivido por Catula representa bem o drama do sujeito de uma modernidade que nasce sob o signo da preocupação com a identidade, da preocupação com o limite/transposição de fronteiras, da preocupação que é o encontro com um outro cuja identidade é diferente, mas ao mesmo tempo tão igual.

Assim, a modernidade coloca a todos, paradoxalmente, diante da construção de “identidades”, em um entre-lugar cultural muito rico, quando visto como espaço onde as memórias se contrapõem, se alternam, buscando vozes em fuga, encerrando em si traços, marcas de distantes rostos (CURY, 2000).

Encerrando, então, esta análise tem-se que Catula e sua história podem ser interpretados como uma grande metáfora do processo de identificação que os seres humanos enfrentam para se constituírem como uns em meio a tantos outros, diante do Outro de cada um. Corroboram essa idéia diversos elementos expostos na obra.

Salientam-se, nesse sentido, as palavras de Roberto Drummond ao encerrar as três páginas de dedicatória que abrem a edição de *O cheiro de Deus*. Diz ele: “Este livro é para Catula, que esperou por ele, e para os Drummond, estejam no Brasil, na Escócia, e onde houver mundo” (p.7). Por que dedicar o livro, de modo especial, a uma personagem?

Quando do lançamento da obra, Roberto Drummond anunciou em entrevista que o romance nasceu atrelado à idéia de narrar a saga de uma matriarca, Vó Inácia (PONTES, 2007). Analisando-se a obra, vê-se o papel central que essa personagem tem, mas também, de pronto, observa-se que ela está relacionada a mais duas personagens igualmente importantes: a Tia Anunciata e a neta Catula.

Essas personagens representam para a Vó Inácia, entretantes, o discurso do Outro, ou seja, nesse meio tempo entre seu passado e seu futuro, elas representam o que a matriarca desejava ter sido e vê como possibilidade de realizar na neta. O cheiro de Deus, nessa direção interpretativa, seria então a metáfora desse Outro desejado, demandado e, finalmente, realizado.

Seguindo a indicação de Bhabha (2003), observa-se, tomando o referencial lacaniano como fonte de reflexão para o que seja o Outro, que esse termo pode ser entendido como “[...] um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.558).

Essa acepção do Outro como Deus corrobora mais ainda a idéia de o cheiro de Deus mostrar-se como metáfora do discurso do Outro. Por isso mesmo esse cheiro é na narrativa fantasiado com tantos outros cheiros, mas sempre relacionado ao Supremo, síntese da onipresença, onisciência e onipotência. Esse cheiro é

demandado e desejado como o Impossível de ser encontrado, mas Catula, como diz Roberto Drummond, soube “esperar por ele”.

Cumprindo o vaticínio de sua Vó, Catula, de fato, não aceita ficar aprisionada às imagens ameaçadoras e assombrosas do Outro. Ela tem medo da face obscura do Outro, mas não foge, aguarda-o, somatizando no corpo esse medo e a sensação de proximidade com esse Outro por meio da febre cada vez alta.

Uma noite, Catula descobriu o esconderijo de Tia Anunciata no castelo de Vó Inácia e encontrou os manuscritos de *O Cheiro de Deus* e leu sem parar, varando a noite. [...] Enquanto lia, voltava a sentir a febre do incesto, agora mais alta, cada vez mais alta, à medida que terminava de ler *O cheiro de Deus*. [...] (p.403).

Além do sinal da febre, a proximidade com o Outro é anunciada e tornada consciente para Catula que, impávida, seguiu para o encontro que estava destinada a realizar.

[...] quando Catula foi a Cruz dos Homens e ficou sozinha no sobrado que pertencia a Vó Inácia aguardando a chegada da lua cheia, a lua do lobisomem, sabia de todos os riscos, mas não sabia o que ia acontecer. Ainda assim, deixou a janela do quarto aberta para o lobisomem entrar. Aprendeu latim enquanto ficou escondida no seminário dos padres operários franceses, tendo Juan Las Casas como professor, para poder conversar com o lobisomem. Tinha consciência de que podia ser atacada e que, se o desencantasse, tal como nas previsões da Cigana Carmen, o lobisomem deixaria de ser imortal e ela ficaria negra para sempre (p.403-4).

Como dito, sem temer o encontro e suas conseqüências, Catula cumpre as previsões a ela dirigidas. Encontra o lobisomem e não o afasta, ao contrário, chama-o em latim, uma metáfora para a língua do inconsciente, beija-o, desencantando-o, e vê surgir diante de si o amor de sua vida, o Tio Johnnie Walker.

O encontro com o Outro de cada um fez Johnnie Walker e Catula arderem em febre numa noite de amor ruidosa que fez aqueles que os ouviam não acreditarem

mais no pecado. O lobisomem e a moça branca e negra deixam de existir, surgindo um homem mortal e uma bela jovem negra. Confirmando o que Bhabha (2003, p.76) indica sobre o processo de identificação, as personagens não assumem uma identidade apenas como o efeito de uma “profecia *autocumpridora*”, eles ressurgem na narrativa como sujeitos transformados pelo assunção de uma imagem diante do Outro.

Esse encontro é tão revelador que o romance alia a ele o final da história, pois é decorrente “[...] dos sentimentos daquela noite em Cruz dos Homens” (p.405) que o Coronel Bim Bim se defronta com seu Outro, Vó Inácia, num embate final e fatal. O Coronel, no lugar do Outro para Vó Inácia, representa o amor que poderia tê-la afastado do incesto com o Tio Old Parr; matando-o a matriarca apaga a possibilidade de sucumbir ao desejo. Ela deveria estar livre desse desejo, sempre presente, para, diante da imagem do amor de sua vida, Vô Old Parr, reunificar passado, presente e futuro e sentir o cheiro de Deus.

Tem-se, assim, ao final do romance, desse entremeio entre passado (Anunciata) e futuro (Catula), Vó Inácia encontrando, enfim, no seu presente, o cheiro de Deus, “[...] que tinha a ver com a loucura no coração e com os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor” (p. 406). Como um cheiro do Outro, o cheiro de Deus é mantido, até o fim, envolto no mistério das identificações que constituem cada sujeito como um diante de outros, permitindo que cada leitor metaforize em sua história um cheiro para *O cheiro de Deus*.

CONCLUSÃO

Apor um ponto que possa ser aceito e reconhecido como final para qualquer trabalho é, no mínimo, problemático, ainda mais neste mundo globalizado em que, como ensina Canclini (2003a, p.354), “[...] a história se move em muitas direções” e, por isso, “[...] toda conclusão está atravessada pela incerteza”. Daí se considerar que talvez o mais viável, o possível, ao se encerrar um trabalho como este, seja se reconhecer conjecturas, evidências sempre incompletas, respostas que não dizem tudo, mas que representam um importante e bem completado momento de pesquisa.

Considerando-se isso, entende-se que o percurso seguido neste “Entre(mentes), enlaces culturais em o Cheiro de Deus, de Roberto Drummond” merece ter, ainda, como remate desta fase da pesquisa, uma reflexão que discuta e apresente a forma como ele foi sendo desvelado e analisado a cada linha deste estudo.

Dos primeiros instantes desse percurso, deve-se relembrar o encontro com um romance desafiador, de quatrocentas e seis páginas, trinta e seis capítulos, perto de duzentas personagens e um cheiro de Deus a interrogar os leitores de um escritor recentemente morto e sobre o qual quase não se encontra fortuna crítica. Diante disso, muitas interrogações e, pelo viés dos estudos culturais, a escolha por analisar enlaces culturais e como estes representavam a sociedade e o povo brasileiro logo se impôs.

Tal escolha e depois a análise da obra evidenciaram que esta, de fato, configura, na forma literária, o que, por exemplo, Hall (2005; 2003), Bhabha (2003), Pizarro (1993; 1994) e Rama (2001a; 2001b; 1982) indicam em seus trabalhos.

Da discussão que estes últimos autores fazem sobre a descontinuidade de formas, tempos e espaços culturais, assim como sobre a relação entre Literatura e Cultura na América Latina, observou-se que, em *O cheiro de Deus*, como se disse no capítulo primeiro, a relação autor/narrador e como este último elemento se move na narrativa indicam a tênue fronteira entre essas categorias no processo de criação literária.

A análise dessa relação fronteira mostrou que, no romance, há o deslizamento do narrador da terceira para a primeira pessoa como marca da mobilidade do narrador. Essa mobilidade se apresenta, por exemplo, nas trocas de vozes narradoras; nos vários lugares que servem de tela para a história; nas várias culturas que se entrecruzam no deslizar de falas e na forma *sui generis* de composição das personagens.

Em conformidade com a relação de contigüidade entre forma cultural latino-americana e literária, no que diz respeito à sua descontinuidade e hibridação, detectaram-se múltiplas vozes que atribuem ao romance de Roberto Drummond um caráter metalingüístico, por meio do qual se legitimam as vozes narradoras, em especial as de Anunciata, Inácia e Catula e a do eu implícito, que se inscreve no espaço ficcional, disfarçado de personagem-narrador. Essas características da narrativa de *O cheiro de Deus* ratificam a idéia de que o ato de narrar é um ato de construir disfarces, máscaras, um “ato de fingir”, dados que corroboram as assertivas de Iser (2002) e Melo (2004).

Do fingimento à pluralidade, o romance exigiu uma incursão sobre as relações híbridas, as metáforas e a identidade que acabam por dar cor ao segundo capítulo. As personagens, seus nomes, linguagens, formas de agir e pensar característicos, os espaços e tempos narrativos e a imbricação realidade/ficção

expõem uma representação de como a sociedade brasileira é constituída em meio ao aparente caos que a cultura, por estas terras, produz. Catula é, nesse sentido, a personagem que melhor ilustra a hibridez que uma cultura plural é capaz de produzir.

Vaticínios, incestos e maldições são identificados como traços identitários que caracterizam os Drummond da ficção como sujeitos descentrados. Nesse processo, as metáforas surgem na narrativa como foco argumentativo, sinalizando as transformações por que as personagens passam, e indicando pistas da “metaforização do inapreensível” que marca a personagem Vó Inácia. As metáforas permitem um acesso não-aparente à identidade e por esse caminho encontra-se na tese a articulação sobre o conceito de identidade.

Ao expor traços culturais diferentes, a obra drummondiana contribui para a constituição de um dispositivo discursivo fundamental na formação da unidade imaginária da identidade nacional. Além disso, em *O cheiro de Deus* diversos elementos da História do Brasil são retomados/recuperados, exercendo, ao mesmo tempo, uma função na narrativa, e permitindo que se vislumbre uma história de uma nação brasileira. Ou seja, esses elementos contribuem para que se tenha o imaginário de uma identidade nacional brasileira sempre em voga. O romance permite reflexões, também, sobre a dimensão cultural da identidade, ao expor mostras de como a cultura brasileira se constitui em meio à pluralidade.

Tomando o plural como referência, encontra-se, no terceiro capítulo, uma reflexão sobre o híbrido a partir do nome próprio. Observa-se, nesse sentido, então, que Roberto Drummond não usa o sistema denominativo apenas como recurso estilístico, mas, sobretudo, como recurso estético. Os nomes não apenas caracterizam as personagens, mas também as universalizam. Essas personagens e

seus excêntricos nomes legitimam a questão focal dos estudos culturais: o fato de as culturas serem misturadas e de fronteira.

Nos tópicos finais do trabalho, tem-se uma discussão sobre os conceitos de identidade e identificação. Em primeiro lugar, a partir das personagens Buchanan's e a Cigana Carmen, se discute a imbricação dos conceitos de hibridismo, entre-lugar e identidade. Depois, observando-se a distinção entre o outro/Outro, parte-se da relação identitária de Anunciata, Inácia e Catula para interpretar o cheiro de Deus como uma metáfora do discurso do Outro, entendido ora como Deus, ora como o inconsciente dos Drummond.

Cabe ressaltar que pensar os enlaces culturais brasileiros metaforizados em *O cheiro de Deus* significou lembrar que a América Latina é um espaço privilegiado em aportes culturais. Nesse sentido, abordar temas como hibridação, entre-lugar, identidade e identificação se apresentou como mais um exercício de enfatizar as convergências entre tais termos; ou, em uma referência a Rama (2001a), de enfatizar que o respeito aos contatos entre culturas, dos quais podem resultar perdas e esquecimentos, mas também ganhos, enriquecimentos, é sempre uma lição a aprender com o pensamento transculturador em obras latino-americanas, especialmente.

Retomando o objetivo desta tese, deve-se observar que este trabalho vê confirmada sua hipótese e reconhece que, dentro dos limites estabelecidos pela narrativa, Roberto Drummond, no romance *O cheiro de Deus*, de fato, consegue expor como um país plural como o Brasil é constituído, bem como a forma pela qual essa constituição se espalha em seu povo, interferindo diretamente na constituição de identidades.

Esta tese flagra momentos dessa construção do autor, mas reconhece, também, que muito ainda se pode entrever. Assim, como está nas entrelinhas desta reflexão, há várias temáticas, as quais podem ser transformadas em questões de pesquisa a partir de vertentes teóricas diversas e estudadas em trabalhos futuros; destacam-se, nesse sentido, o incesto, o feminino, o fantástico e o homoerotismo em algumas personagens.

Por fim, em uma analogia à busca do cheiro de Deus, motivo que perpassa as páginas do romance homônimo de Roberto Drummond, esta pesquisa sabe não encontrar aqui um fim, apenas o momento de uma parada, para, como Vó Inácia, sentir o cheiro do inapreensível, de um final, tendo a sensação de que uma etapa foi concluída, mas um outro odor logo se mostrará, exigindo outras articulações. Afinal, como um quebra-cabeça em que as peças podem ser arrumadas de formas variadas e daí se extrair um novo olhar, assim é *O cheiro de Deus*.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane Fraga (Orgs.). **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

AGOSTINHO, Santo. De Magistro. In: AGOSTINHO, Santo. **Confissões. De Magistro**. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. [Coleção Os Pensadores].

ALEXANDRE, Joana Dias. **Ciganos, Senhores e Galhardós**: um estudo sobre percepções e avaliações intra e intergrupais na infância. 2003. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Psicologia Social e Organizacional). Universidade do Porto, Porto, 2003.

ANJOS, Cyro dos. **O Amanuense Belmiro**. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2006.

ARAÚJO, Anne Francialy da Costa. **De Sujeito(s) ao Diretório**: uma contribuição discursiva ao estudo da língua e identidade nacional. 2006. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística). Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Maceió, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 3. ed., 1987. v. 1.

BERND, Zilá. Literatura e Identidade. In: SOUSA, Edson Luiz André de. (Org.) **Psicanálise e Colonização**. Leituras do Sintoma Social no Brasil. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. (Col. Letra Psicanalítica).

_____. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992 (Col. Síntese Universitária, n. 36).

BERND, Zilá; De GRANDIS, Rita. Apresentação. In: BERND, Zilá; De GRANDIS, Rita (Org.). **Imprevisíveis Américas**: questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra/ DC Luzzatto/ABECON, 1995.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2ª reimpr. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. In: **Cadernos Cespuc de pesquisa**. Série Traduções – nº 1. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, maio, 1996.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 1995 ed. rev. e corr. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

BOOKER-MESANA, Corinne. Carmen. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.146-150.

BORGES, Luiz C. A instituição de línguas gerais no Brasil. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org). **História das idéias lingüísticas**: construção do saber metalingüístico e constituição da língua nacional. Campinas-SP: Pontes; Cáceres-MT: Unemat Editora, 2001.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. 4.ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Fundamentos).

_____. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.261-288.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003. (Coleção Altus, n.18).

CALDEIRA, Jorge et al. **Viagem pela história do Brasil**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4.ed. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EdUSP, 2003a.

_____. **A globalização imaginada**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003b.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luís; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: Pós-Lit./ FALE/UFMG; Nelim/FALE/UFMG, 2000.

CHIAVENATO, Júlio José. **Inconfidência Mineira**: as várias faces. São Paulo: Contexto, 2000 (Col. Repensando a História).

_____. **As lutas do povo brasileiro**. Do “Descobrimento” a Canudos. 16. ed. São Paulo: Moderna, 1988. (Col. Polêmica).

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora da UFJF/ Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DRUMMOND, Roberto. **O Cheiro de Deus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **O escritor por ele mesmo**. 2. ed. Belo Horizonte, Lei de incentivo à cultura/Ministério da Cultura/Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. **Hilda Furacão**. 10 ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

DUQUE, Miriam Delgado Senra. **Hilda Furacão**: realidade e ficção no percurso do literário para o fílmico. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora - MG, 2004.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia. **Faces do narrador**. Araraquara; laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Eletrônico** – Século XXI. Curitiba: Positivo Informática Ltda, 2004. Versão 5.0, 1 CDROM.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora da UFJF/ Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

FILIPAK, Francisco. **Teoria da metáfora**. Curitiba: HDV, 1983.

FINKLER, Gredes Rejane. O mito do duplo nos poemas de Ferreira Gullar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

FURLAN, Oswaldo Antônio. A expressão estética da visão sócio-política em “Incidente em Antares”. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, PUC-RS, n.26, p. 5-20, dez. 1976.

GARCIA-ROZA, L.A. **Palavra e Verdade na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GEERTZ, Cliford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 10.ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et.al. Belo Horizonte: UFMG/ Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora da UFJF/ Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Versão 1.0, 1 CDROM.

IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. 2.ed. São Paulo: Vozes, 1995.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAMAS, Berenice Sica. O duplo como representação da morte em conto de Julio Cortazar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. - B. **Vocabulário da Psicanálise**. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

LUFT, Lya. **As parceiras**. 18. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. 2.ed. Tradução de Mario Krauss; Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Paulo Pinheiro. A guerra de peludos e pelados. In: **Nossa História**. Ano 1/ nº 10, ago. 2004. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura.

MARIANI, Bethania. As academias do século XVIII – um certo discurso sobre a história e sobre a língua do Brasil. In: GUIMARÃES, Eduardo; ORLANDI, Eni Puccinelli (orgs.). **Língua e Cidadania: o português no Brasil**. Campinas-SP: Pontes, 1996.

MARTINS, Aulus Mandagará. As metamorfoses da morte. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MEDEIROS, Rogério. Bimbim. **Século Diário**, seção Biografia, Vitória-ES, edição de fim de semana, nov. 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MELO, José Osmar de. **A poética do artifício em vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá, de Lima Barreto**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC/MINAS GERAIS, Belo Horizonte, 2004.

MENDES, Francisco de Moraes. O autor R.D. quer transcender a crítica. **O Tempo**, seção Magazine Livros, Belo Horizonte, 27 jul. 2001, p.C-2.

MEXIAS-SIMON, Maria Lúcia; OLIVEIRA, Aileda de Mattos. **O nome do homem: reflexões em torno dos nomes próprios**. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação, 2004.

MICHAELIS. **Dicionário Escolar – Inglês**. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 12. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1993.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Maria Heloisa Melo de. **Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan**. Curitiba;Maceió: HD Livros/FAL, 2001.

NASIO, Juan-David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

NÓBREGA, Luciana de Amorim. Considerações sobre identidade: do singular ao plural. In: **Revista da Universidade Rural do Rio de Janeiro**. Série Ciências Humanas. Vol 22, p. 199-211, jul./dez., 2000.

OLIVEIRA, Silvana Pessôa. Ángel Rama e Antonio Candido: confluências do olhar. In: SANTOS, Luis Alberto; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PASSOS, Deusa Maria de Souza-Pinheiro. Sujeitos entre-lugares: o lugar do brasileiro e a produção do conhecimento. In: MAGALHÃES, Izabel; GRIGOLETTO, Marisa; CORACINI, Maria José (Orgs). **Práticas identitárias: língua e discurso**. São Carlos: Claraluz, 2006.

PIZARRO, Ana. Discursos y fronteras. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

_____. **De ostras y canibales**. Santiago: Editorial Universidade de Santiago, 1994.

_____. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**. Palavra, Literatura e Cultura. Vol. 1, edição bilíngüe. São Paulo: Memorial da América Latina/ Campinas: UNICAMP, 1993.

PLATÃO. Sofista. In: **Platão**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores, Vol. 2).

PONTES, Paula Rodrigues. *O cheiro de Deus*, de Roberto Drummond: novas visões sobre a Literatura. **Sitemason**. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu./files/kVcYqk/Pontes%20Paula%20Rodrigues.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2007.

RAMA, Ángel. Literatura e Cultura. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Ángel Rama**: literatura e cultura na América Latina. Tradução de: Rachel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a (Ensaio latino-americanos; 6).

_____. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Ángel Rama**: literatura e cultura na América Latina. Tradução de: Rachel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b (Ensaio latino-americanos; 6).

_____. Meio século de narrativa latino-americana (1922-1972). In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Ángel Rama**: literatura e cultura na América Latina. Tradução de: Rachel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001c (Ensaio latino-americanos; 6).

_____. Literatura e cultura. In: **Transculturación narrativa em América Latina**. México: Siglo Veintiuno, 1982.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997, v. III.

ROMARIZ, Vera. **O regionalismo revisitado**: uma visão de Ángel Rama. Maceió, 2004. (Texto não publicado).

_____. **Palavra de deuses, memória de homens**: diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.

_____. Os mesmos e os outros: definição do lugar teórico. In: **Identidade e alteridade cultural no romance Luanda Beira Bahia, de Adonias Filho**. Maceió (Dissertação de mestrado), UFAL, 1990.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. **Antígona** – de Sófocles a Hölderlin. Por uma Filosofia “trágica” da Literatura. Porto Alegre: L&PM Editores, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a Psicanálise?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RUBIÃO, Murilo. **O Pirotécnico Zacarias.** 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.
SAGUIER, Rubén Bareiro. Uma literatura no mundo. In: MORENO, César Fernández (coord.e int.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979 (Col. Estudos).

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. In: **Cult** – Revista Brasileira de Literatura. Nº 17, dez. 1998. São Paulo: Lemos Editorial.

SEGRE, C. Ficção. In: **Enciclopédia Einaudi.** Vol. 17. Literatura – texto. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989a.

_____. Narração/Narratividade. In: **Enciclopédia Einaudi.** Vol. 17. Literatura – texto. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989b.

SCHÜLER, Donaldo. Do homem dicotômico ao homem híbrido. In: BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita. **Imprevisíveis Américas: questões de hibridização cultural nas Américas.** Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995.

SCHWARZ, Roberto. **A matriz prática.** Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura.** 8.ed. 15 reimp. Vol.1. Coimbra: Almedina, 2006.

SILVA, Geysa. A fraude e as máscaras. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia. **Faces do narrador.** Araraquara; laboratório Editorial/ FCL/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

SKÁRMETA, A. **O carteiro e o poeta**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SÓFOCLES. Antígona. In: SÓFOCLES. **Trilogia Tebana**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1993.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil**. As identificações em busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

TUTIKIAN, Jane. Lucas Santiago: uma personagem pós-colonial. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 149-158, set., 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.