

Imagem e violência na literatura de Adonias Filho

Fernando Oliveira

Prof. Dr. em Comunicação e Semiótica, Professor-Adjunto do Departamento de Letras e Artes (UESC); Coordenador do Colóquio Internacional Centenário Adonias Filho

E-mail: fjrdeoliveira@gmail.com

Fernanda Smith

Graduanda do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Rádio e TV e orientanda de Iniciação Científica na temática Imagem e violência na literatura de Adonias Filho

E-mail: fesmith2@hotmail.com

Recebido em: 13/08 /2015.

Aprovado em: 09/10/2015.

Resumo: Este artigo reflete sobre as imagens da violência e da morte que se irradiam na prosa romanesca e ficcional de Adonias Filho, a partir das leituras de dois clássicos do autor: *Corpo vivo* e *As velhas*. São imagens da terra, da região, da mata, do homem e da mulher, da condição humana e seu sentido de existência no território, no espaço real e ficcional, cuja narrativa feita de sangue e brutalidade, faz jorrar nas terras do cacau, nesse espaço-tempo marcado pela desigualdade social, gestos de baixa humanidade, expressões da degradação da vida e do sem sentido na vida de homens e mulheres, onde o mercantilismo hegemônico e a dominação a todo custo instauram contradições entre vida e morte, amor e ódio, céu e inferno, e do processo contraditório de ocupação da terra do sul na região Sul do Estado da Bahia, criando um turbilhão de imagens da violência – e da violência simbólica – que nos remete à fenomenologia da finitude e da morte, enquanto horizonte de uma teoria dramática da representação da existência.

Palavras-chave: Imagem simbólica; ação dramática; violência simbólica.

Image and violence in Adonias Filho's literature

Abstract: This article reflects on the images of violence and death that radiate in the fictional prose of Adonias Filho, from the readings of two of his classics: *Living body*

and *The old ones*. They are images of the earth, the region, the forest, the man and the woman, the human condition and its sense of existence in the territory, in real and fictional spaces, whose narrative, made of blood and brutality, springs forth in the cocoa lands, Space-time marked by social inequality, gestures of low humanity, expressions of the degradation of life and meaninglessness in the lives of men and women, where hegemonic mercantilism and domination at all costs set up contradictions between life and death, love and hate, heaven and hell, and the contradictory process of occupation of the southern land in the southern region of the State of Bahia, creating a whirlwind of images of violence - and symbolic violence - that refers us to the phenomenology of finitude and death as a horizon of dramatic theory of the representation of existence.

Keywords: Symbolic image; Dramatic action; Symbolic violence.

Apresentação

Para compreendermos as transformações no espaço territorial, histórico e também no espaço romanesco da prosa ficcional de Adonias Filho, que giram ao redor do processo de disputas das terras férteis da Região Sul do Estado da Bahia – onde se estabeleceu e se disseminou a lavoura cacaueteira, sinônimo de riqueza e ostentação para coronéis e proprietários de terra, e de miséria e agonia para muitos trabalhadores, tropeiros, jagunços e mateiros, etc, que vieram instalar-se na região. É preciso destrinchar sobretudo a composição dessas relações nesse espaço-tempo e seu impacto na tessitura da fábula ficcional, dramática e romanesca de Adonias Filho.

O objetivo dessa pesquisa consiste em inventariar as imagens da violência no imaginário ficcional do escritor sobre as disputas envolvendo as terras do cacau e a vida das personagens que povoam a trama romanesca, cuja região se fez como resultado de um capitalismo selvagem, na forma de um mercantilismo hegemônico, que se impõe a todo custo, através da exploração de trabalhadores rurais e suas famílias, da disseminação da pobreza e o aprofundamento das contradições sociais. A literatura apresenta-se, pois, como lugar por excelência do testemunho desse processo histórico, evidenciado nas formas de engendramento das desigualdades sociais, características da realidade social e política da Região Sul, nas descrições de lugares reais, como os municípios de Itabuna, Ilhéus etc, e ficcionais, como o Camacã, presente em *Corpo vivo*, cujas matas densas e por vezes

inacessíveis constituem o palco de lutas sangrentas, mas também o lugar frio e úmido, onde o bugre Inuri vai criar o menino Cajango, personagem central da trama em *Corpo vivo* (2010). Nesse sentido, tomamos aqui a literatura não como mero devaneio de um escritor, mas como documento histórico, onde estão reunidas e perpetuadas as histórias e as estórias daqueles tempos, na vida de personagens reais e ficcionais, na trama romanesca que Adonias Filho recolhe das imagens de suas memórias, do olhar de observador atento, com base em suas vivências nas chamadas terras do cacau, de onde é originário. Eis o sentido das leituras críticas que apresentamos aqui a partir da análise dos livros *As velhas* e *Corpo vivo*.

Reagir a algo que se apresenta à minha percepção é produzir um juízo perceptivo, reunindo qualidades que podem refletir a identidade e a diferença. Se voltamos nosso olhar para o universo das imagens vislumbrando o universo dos signos da visualidade, podemos correr o risco da separação estanque das linguagens, que impedem de olharmos o universo imagético em sua complexidade. A complexidade do real exige a complexidade das linguagens, das leituras e das imagens, que aqui inventariamos a partir da noção de violência simbólica, conforme apresentaremos posteriormente. Eis como estudaremos as imagens da violência e da morte na prosa romanesca e na ficção adoniana.

Imagem e violência simbólica no campo da representação

O antropólogo Gilbert Durand (2000) acredita que as cenas de violência mediadas pela televisão exercem uma função fantástica, em conformidade com o fenômeno da conscientização do homem e da satisfação da necessidade de violência imaginária à qual estamos submetidos em vida. Segundo o autor, as imagens violentas da morte – de guerras, agressões, desastres, tiros, mortes, socos, pontapés, explosões, assassinatos, etc. - transmitidas diariamente pelas mídias, através de jogos imaginários, são de natureza iconofílica e cumprem o papel de dar vazão à necessidade de consumo de imagens da violência imaginária do homem, produzidas com o claro intuito de elaboração e processamento do fenômeno da morte. As imagens simbólicas da violência encontram ressonância no imaginário sombrio de receptores,

expectadores marcados pela angústia e pelo medo da morte. Essas imagens exercem o apelo ontológico do indizível, do inominável, do sagrado onde se epifaniza o próprio mistério. Segundo o autor, a virtude essencial do símbolo é assegurar no seio do mistério pessoal a própria presença da transcendência (DURRAND, 2000, p.30). Seria este o papel das imagens da violência simbólica e da morte que se irradiam a partir das narrativas trágicas e dramáticas, cujas realidades são intermediadas pela imaginação simbólica, que saltam das tramas romanescas e literárias do escritor Adonias Filho?

A imagem simbólica da morte permite ao homem ampliar sua experiência de realidade, de mundo real, cumprindo assim o papel de elaboração da função fantástica e espetacular, presente na raiz dos processos de tomada de consciência de sua própria finitude pelo homem contemporâneo, revelando-se como marca originária do espírito do tempo, nos dias atuais. O conhecimento humano é uma obra em estado crítico e de alerta, pois está continuamente em formação, como um sistema de crenças, teorias e conceitos, etc, que muda e evolui de acordo com a percepção que expressamos, a partir daquilo que captamos e chamamos de realidade, lugar, entorno, região, terra, paisagem. Mas o que é a paisagem real e a paisagem ficcional tal como a vemos no contexto narrativo da literatura dramática e ficcional daquele autor? Vejamos o que nos ensina a respeito da noção de paisagem o geógrafo e pensador social Milton Santos (1997):

A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal, ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato. [...] A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; dessa forma, a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada. Nossa tarefa é a de ultrapassar a paisagem como aspecto, para chegar ao seu significado. (SANTOS, 1997, p. 62).

A realidade é antes aquilo que se apresenta à percepção dos sentidos do escritor-observador e ganha materialidade em suas representações literárias, linguísticas, imagéticas, enfim, como sistemas de

signos e símbolos, estes também sistemas de imagens, que ganham vida na representação e vão viver no mundo imaginário do romance, no espaço da ficção, nas tramas narrativas da literatura e dos personagens, em que homens e mulheres se corporificam. Vale notar que, ao reconhecer o problema da interpretação e do entendimento da realidade - da realidade percebida, da imagem construída pelo autor-observador - tocamos em uma questão central da ciência contemporânea: a separação entre o observador e a coisa observada - ou o objeto de sua observação - que foi basilar na sustentação do paradigma cartesiano, sustentáculo do pensamento de quinhentos anos de ciência clássica. Já não podemos concordar com esse ponto de vista. A relação entre o observador e a coisa observada resulta de uma malha de abstrações, tecidas de signos e símbolos - imagens - criadas a partir de operações semióticas da percepção, da vivência, da observação e do conhecimento, que se estabelece e evolui nessa relação, pois a obra literária afeta o lugar e a forma como vemos o território, assim como o lugar também afeta o processo de criação do escritor. A leitura do objeto - da terra, da mata, da região, da gente, da guerra entre os homens, etc. - tem que ser elaborada e representada em palavras, pinturas, desenhos, ideias, ações, sentimentos, paixões, enfim imagens reunidas na constelação dos símbolos, em códigos culturais complexos, que representam as ações dramáticas vividas e percebidas como algo de carne e osso, de corpos, de seres, de personagens - reais ou ficcionais - mas que, de uma forma ou de outra, envolve sempre a experiência da corporalidade, seja expressão das vivências de dada personagem, mas também fruto da experiência da corporalidade e das vivências do próprio autor. Por mais sofisticada e precisa que seja a natureza dessa representação, ela tende a ser sempre algo diferente da experiência da ação, do vivo e do vivido propriamente dito, pois dá-se sempre como leitura da realidade, da paisagem, do território, da história, da política, e por conseguinte passa pelo filtro dos valores simbólicos - valores ético e estéticos - do escritor.

Quando falamos de violência simbólica nos referimos à violência que se legitima na esfera da representação pela imposição aos sentidos da realidade aprisionada no domínio da narrativa e do imaginário, e que o escritor lança mão através de estratégias discursivas que lhe são próprias, na liberdade do processo de criação literária, dando materialidade aos fenômenos históricos, culturais e artísticos, às histórias de vidas, de amor e de morte, que transmite em sua fábula dramatúrgica e ficcional, mas carregadas de imagens

simbólicas e valores subjacentes. Nesse processo de transmissão das imagens simbólicas assistimos e nos deparamos com uma hierarquização de contextos sociais, pela agregação de valores a signos e símbolos, dentro da ordem social e coletiva – a coletividade, a cidade, a região, o local, o sistema de crenças e valores, representados pelo autor. Vejamos as noções conceituais de violência simbólica e poder simbólico que se legitimam na esfera da representação através das imagens simbólicas, conforme a sociologia dos sistemas simbólicos de Pierre Bourdieu (1989). O poder simbólico define-se como:

Poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força – física ou econômica – graças ao efeito específico de mobilização, só se for reconhecido, que dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14).

O poder de fazer-crer que não se manifesta apenas nas palavras em si, mas na legitimidade conferida dos falantes e pelos que escutam. Os discursos não servem tão somente para serem absorvidos, compreendidos, pois ultrapassa até mesmo a capacidade de comunicar. Segundo Bourdieu (1989) são também signos de riqueza destinados a serem avaliados, apreciados e signos de autoridade, destinados a serem acreditados e obedecidos.

A comunicação entre as pessoas fica à mercê das forças hegemônicas - econômicas e também linguísticas – o poder da fala, a voz autorizada a enunciar e falar sobre cada fato ou problema da sociedade também é afetada pela estrutura social e seus componentes: a posição hierárquica que cada um ocupa, a legitimidade da língua, a autoridade do escritor e do falante. A afirmação de tal competência técnica no domínio da língua nasce da capacidade performativa da *competência legítima*, autenticando-se também sob as leis capitalista, do mercado e do lucro.

Bourdieu (1989) atentou também para a análise da posição ocupada por esses atores no campo, que emanam das condições sociais de sua existência e influenciariam a percepção do escritor a partir das relações estabelecidas no interior do campo:

O campo de produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica entre as classes, grupos, ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nessa medida) que os produtores servem aos interesses dos grupos exteriores ao campo de produção. (BOURDIEU, 1989, p. 12).

Segundo o autor, a reação dos sujeitos, circunscrita aos limites desse universo simbólico, vai ser permanentemente elaborada e reelaborada para servir aos interesses de grupos hegemônicos, que se encontram em posição destacada, ou seja, das velhas classes dominantes no interior das ordens sociais. Elas são corresponsáveis pela formação do seu campo de atuação, ditando as regras para os demais grupos que estejam em uma inferior posição econômica e política. Estamos nos referindo ao espaço social, um campo de tensão no qual inúmeros campos – o campo cultural, religioso, jornalístico, literário, o econômico, o jurídico, etc. - disputam simbolicamente entre si o espaço da representação para interponem suas imagens de mundo e, por conseguinte, a validação de suas imagens simbólicas e assim fixar o próprio sentido de existência, a partir da irradiação daqueles valores imanentes à sua existência, conforme os interesses de cada campo e dos grupos hegemônicos aí existentes. Todavia esse conflito não ocorre apenas nas lutas simbólicas da sociedade como um todo, mas na dimensão do campo X contra campo Y. A disputa pelo espaço da representação também acontece no interior do campo em si mesmo, pois em cada campo constitui-se em espaço de luta pela condição de hegemonia e controle das transformações sociais em curso, na disputa entre a conservação das condições favoráveis – ou contrárias - ao jogo das forças hegemônicas no interior da ordem social em questão. Eis o motor que determina e orienta a dinâmica de sua própria evolução:

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço - que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. (BOURDIEU, 1987, p. 57).

Em todo campo há relações de forças e tensão entre dominados e dominantes. Um indivíduo não é conduzido apenas pelas forças

do campo ao qual pertence. Ele também pode interferir na estrutura deste campo. Há agentes que desejam e lutam por mudanças e outros que batalham pela permanência do sistema dominante. É por causa dessas relações de desigualdades existente no espaço, que os diferentes protagonistas apresentam frequentemente representações polêmicas dos outros agentes com os quais estão em concorrência ou posição divergente. Segundo Bourdieu (1987) muitas vezes essas representações apresentam-se como estratégias de luta que comprovam a relação de força no interior do campo e visam a modificá-la ou conservá-la. No interior dos grupos dominantes estabelecem-se as lutas que definem os chamados “princípios de hierarquização”, muitas vezes preservados na representação das imagens simbólicas. Os setores dominantes, cujo poder se baseia no capital econômico, legitimam sua dominação através da própria produção simbólica, a cargo de um grupo conservador de produtores culturais – autores, escritores, poetas, enfim comunicadores, etc., que atende aos interesses dominantes sobre os dominados. Nesse espaço as ações e reações dos grupos subordinados estão circunscritas às possibilidades permitidas pelo grupo dominante, que ditam as regras que garantem o poder econômico e o poder simbólico.

Imagem e violência na prosa ficcional e dramaturgica de Adonias Filho

Qual é verdadeiramente a natureza da violência – e sobretudo da violência simbólica representada – presente na ação dramática dos personagens e na fábula ficcional e literária do escritor Adonias Filho? Ainda não temos resposta para essa pergunta que se estabelece como fio condutor dessa pesquisa e que fazemos aqui para orientar nosso esforço de reflexão.

Dono de um estilo próprio, que rejeita a pregação social, mas que explora um espaço de violência e morte em franco contraste ao espaço mítico ou de contemplação, Adonias chegou a publicar estudos críticos sobre O Romance Brasileiro de Trinta, referindo-se aos romancistas pós anos 30, que precederam sua geração. Advogava o autor que o romance dos 30 tem suas raízes na oralidade dos contos folclóricos, das peças teatrais e de várias formas da balada,

inclusive de antigos romances dos tempos da sociedade colonial.

Apreciando a leitura de Adonias Filho encontramos traços daquilo que Henry James apresenta como sendo o papel fundamental do romance, em sua *Arte da ficção* (1995):

Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto, valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer. Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo que estamos mais curiosos. A forma, parece-me é para ser apreciada depois dos fatos: só então a escolha do autor terá sido feita, seu padrão indicado; só então podemos seguir linhas direções e comparar tonalidades e semelhanças; só então podemos avaliar sua qualidade e aplicar o teste da execução. (JAMES, 1995, p. 26-27).

Para James (1995) a execução do romance pertence tão somente ao autor. É exatamente isso o que há de mais pessoal. Para ele a vantagem do artista, e aí também reside seu luxo, seu tormento e sua responsabilidade, é que não existem limites para o que ele quiser tentar fazer como escritor, não há limites para seus experimentos, conquistas, esforços e descobertas. O valor do romance e do romancista está nos significados que ele dá a sua história, aos seus personagens, etc. As personagens, a situação que assusta alguém por sua realidade serão as que mais tocarem e interessarem ao escritor, mas a medida dessa realidade é difícil de fixar. É preciso ter senso de realidade para escrever um bom romance. Não existe, todavia, uma receita pronta de como dar existência a esse senso de realidade. A humanidade é imensa e a realidade por sua vez apresenta-se em uma miríade de possibilidades e formas: uma miríade de imagens em permanente transformação. Assim sendo, adverte James (1995) que o máximo que se pode dizer é que as flores da ficção devem ter o odor e o frescor da realidade vivida. Todavia, nada se pode dizer sobre a composição desse buquê. Voltemos a Henry James (1995) para refletir sobre a natureza das imagens que vemos e nos deparamos nos romances de Adonias Filho:

Escrever a partir da experiência. Que tipo de experiência pode ser pretendida pelo escritor? Onde ele começa e onde termina? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasa teia de aranha, da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando acontece de ela ser a mente de um gênio – ela leva para si mesma os mais tênues vestígios de vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações. (JAMES, 1995, p. 29-30).

Imagens e violência em *As velhas*

A violência simbólica no romance *As velhas*, apresenta-se de muitas formas. Numa Sociedade marcada pelo machismo, acreditava-se que a mulher era propriedade do homem e a partir dessa concepção difundia-se a noção da objetificação do outro: a imagem da mulher objeto. Sexto romance de Adonias Filho, *As velhas* (2004) narra a história de vida de quatro mulheres, nos primórdios da ocupação das terras do cacau na região do Sul da Bahia, cujos fios de suas existências marcados pela tragédia e pela violência. Em linguagem rítmica estilizada, o autor apresenta as histórias das quatro matriarcas envoltas em uma trama circular, onde a memória e a oralidade desempenham papel crucial na construção fenomenológica da narrativa literária do escritor.

Em enredo circular, o livro se baseia nas imagens das memórias de vida de quatro mulheres, matriarcas de suas famílias, vivendo na casa de seus oitenta anos, em diferentes partes das matas, na região Sul da Bahia, As personagens representam as etnias e traduz a riqueza de nosso mosaico identitário, marca característica do processo civilizador do povoamento das terras do Sul da Bahia, fruto da mistura e da miscigenação das matrizes africana, indígena e a branca europeia, a saber: a velha Tari Januária, uma índia pataxó forte e determinada; a mestiçagem transparece na figura de Zefa cinco, que veio do sertão e chegou na região ainda moça, e carrega esse nome por conta dos cinco jagunços que matara de uma só vez; a matriz afrodescendente está representada pela velha Zonga, negra valente e filha de escravos; e por último Lina de Todos, uma mulher de expressão vivaz, marcada pela dureza e brutalidade, e temida pelos que conheciam a sua história.

A narrativa inicia quando Tari Januária ordena a seu filho mais velho, Tonho Beré, que vá em busca dos ossos de seu pai morto há vinte anos atrás. Nessa empreitada o destino de Tonho Beré e das Velhas se entrelaçam e através dos relatos de vida de cada uma, contadas por elas próprias ou por terceiros – Adonias tem por estilo valer-se da narrativa polifônica no sentido *bakhtiniano* do termo: a história é narrada a partir de múltiplas vozes e leituras de distintos narradores, para constituir a “verdade” da narrativa, enquanto registro das histórias das lutas e ocupação das terras no Sul da Bahia. Nesses relatos destacam-se a contínua disputa entre as famílias de trabalhadores e os interesses maiores dos ricos e poderosos, que vão se apropriar das terras através de lutas sangrentas, para se estabelecer na região como os futuros produtores de cacau, desbravando matas fechadas e matando índios, mateiros, tropeiros, etc., pela posse da terra. Nas palavras do próprio Adonias Filho, o cacau é fruto de “fome, morte e luto. Essa é a maldição do cacau”.

As velhas têm a dura vida marcada por lutas, mortes, perdas e sofrimentos. A partir dessa descrição pode-se prever que uma das características marcantes do romance é a violência inerente ao processo de conquistas de terras na região e fundamental para a sobrevivência do povo local. Essa violência ultrapassa a ideia de violência física para se revestir em violência simbólica, visto que, depreende-se a partir da obra que a violência já é algo cultural e intrínseco à região e inerente à forma de ser dos homens da região. Vejamos a partir da seleção de alguns trechos do livro *As velhas* (2004), a exemplificação da representação da violência, e das imagens simbólicas da violência, na ficção literária e romanesca da prosa adoniana. Um dos trechos mais marcantes do livro é quando Pedro Cobra, pai de Tonho Beré, vê seu pai Paupemba morrer guerreando com índios camacãs. Acompanhemos essa passagem:

O menino trepado na árvore, oculto nas folhas, vê o homem como um caititu cercado por cachorros. Luta de vida ou morte, isso ele sabe. Paupemba salta e, com o machado no ar atinge um dos índios que cai com o lombo aberto. Grunhe como porco, o sangue escorre, estrebucha. Foi isso, o companheiro estrebuchando, que fez os índios recuarem para longe, flecharem Paupemba. Solta o machado, tem quatro flechas no corpo, cai de bruços com braços abertos. Tudo o menino vê, escondido na folhagem, muito quieto. (ADONIAS FILHO, 2004).

Ainda criança Pedro Cobra vê o pai, plantador de cacau, ser assassinado de forma brutal pelos índios e esse fato irá afetar para sempre em seu modo de ser e viver. Aprenderá a se proteger e a matar, perceberá que o ambiente que vive é um ambiente de luta e tentará sobreviver nele. Um lugar de perigo invisível: *a mata, cenário da carnificina nos romances As velhas e Corpo vivo*. Vale dizer que essa passagem é, sem sombra de dúvidas, uma das cenas mais marcantes dessa representação da violência simbólica na literatura de Adonias Filho.

Mais tarde Pedro cobra tem a chance de vingar a morte pai e proteger suas terras, planeja com outros produtores de cacau – *cacaucultores* - um massacre para dizimar uma tribo, salvo sua mulher Tari Januária:

Não houve tempo para nada nem avisar ou fugir, quando os brabos puxaram os gatilhos. Corri em busca do ribeirão mas, sem saber ao certo o que fazia, atirei-me numa loca de pedras. Ali fiquei e, sem chorar, vi o fim daqueles pataxós. Eu digo e digo mil vezes que luta não houve O massacre dos pataxós no cerco da morte. Mulher ou menino, que saiu da maloca, caiu varado de balas. (ADONIAS FILHO, 2004).

Num ambiente hostil marcado por conflitos frequentes e pela contínua luta armada os indivíduos acabam por banalizar a vida, além disso o sentimento de vingança constitui-se em código de ética rígido, em que a honra se mantém quando se vinga com sangue o sangue derramado. O personagem viu seu pai ser morto por índios e só foi capaz de aplacar sua raiva com a destruição da tribo, ainda que tenha casado com a única sobrevivente do massacre. É perceptível que nesse ambiente de guerras e hostilidade as pessoas desde novas são educadas para viverem prontos para luta. Esse conhecimento é transmitido dentro do contexto familiar e para aprenderem a sobreviver é essencial que, assim como aprendem a plantar e caçar, saibam manusear armas, conforme destaca o trecho a seguir:

E, se Pedro Cobra lhe ensinara a atirar, por sua vez ensinara aos filhos. Todos eles, Tonho Beré, Inuá, Moá, mesmo Branca Ita, seriam capazes de matar uma onça em pleno salto. Tinham dedos tão rápidos que. Na descarga, as balas cortariam um homem ao meio. Tari Januária se orgulhava disso. (ADONIAS FILHO, 2004).

Em um de seus relatos Tari Januária fala que Pedro Cobra lhe ensinou a viver como os brancos. Nesse trecho fica claro o processo de aculturação no qual a personagem foi submetida e que não deixa de ser uma forma de violência simbólica, pois não foi uma escolha pessoal, mas sim sua única oportunidade de sobreviver, visto que, sua tribo foi dizimada em um massacre, tornando-se ela sua própria tribo:

Me lembro da labuta dele, Pedro Cobra, para me ensinar as coisas dos brancos. [...] Homem da selva Pedro Cobra, homem calado. Bom trabalhador e de muita coragem. Me ensinou a comer com sal, usar vestido, falar como ele, atirar de rifle e não mais me pintar com o vermelho do urucum e o preto do jenipapo. (ADONIAS FILHO, 2004).

Em outra passagem do romance, vemos Tari Januária, a índia pataxó, pedir a seu filho Tonho Beré para encontrar e trazer de volta os ossos do pai, o caçador de onças Pedro Cobra, desaparecido há mais de 20 anos, e trazê-lo de volta para casa. Para Tari “todas as velhas têm os seus mortos. A questão é saber se esses mortos ficaram ou se estão esperando na frente”. É nesse contexto da obstinada missão de encontrar os ossos do pai, que Tonho Beré vai conhecer as outras três velhas, e sobretudo Lina de Todos. Dentre as perdas computadas ao longo da vida, Zefa Cinco, descendente de imigrantes europeus, sonhava com o retorno de sua filha, conhecida pelo nome de Lina de Todos. A filha de Zefa Cinco passou a se chamar Lina de Todos no momento em que Timóteo Lapa, o Raposo, marido de Lina, depois de perder tudo na jogatina, levou o jogo às últimas consequências e apostara a própria esposa no jogo de cartas. A mulher era objeto de cobiça nas terras do cacau, sobretudo no caso de Lina, considerada uma das mais belas e desejadas pelos companheiros do Raposo. Quando Timóteo perde a esposa para o grandalhão Zebeleu, Lina não perdoa o marido e incita a violência dos demais, transformando o episódio em um dos momentos mais violentos da literatura adoniana. Apresentamos a seguir o trecho em que o marido de Lina de Todos, perde o jogo para Zebeleu:

Todos bebiam muito e bêbados terminavam a jogatina dos dados [...] E dentre eles, que talvez fossem os piores bichos-domato, estava Zebeleu, um agigantado de cabelos nos ombros

e barba nos peitos. No desafio com o grandalhão, perdendo e perdendo sempre, o Raposa já não tinha o que apostar. Foi então que, querendo recuperar o perdido, exclamou com os olhos fora da cara:

- Jogo minha mulher!

- Eu topo – o grandalhão reagiu. (ADONIAS FILHO, 2004).

Nesse momento, Lina estava no interior da palhoça e não ouviu a aposta, enquanto uma anta era assada na fogueira. O jogo transcorria em estado de tensão, com os homens fechando a roda e os olhos presos nas mãos de Timóteo Lapa. Logo depois ouviria Zebelev: “A mulher é minha!”. Sem entender bem o que estava acontecendo, inocente como um passarinho, Lina veio de dentro da casa, quando o Raposa a chamou: - Ganhei você no jogo. Você, agora, é minha! Ao que Lina respondeu: “- Então sou mula para servir de aposta? E o pior é que tenho um filho deste peste no bucho.” A partir daquele momento os homens iriam conhecer Lina de Todos, vamos ao autor: “Não é de gente, e muito pior que veneno de cobra, o sangue que tem corpo. Venceu neste mundo sofrimentos e doenças, pisaduras e misérias. Não estranho, pois, que derrote a própria morte.” (FILHO, Adonias, 2004, p. 127-128).

Sim, os homens a conheceram quando, depois de fitar Zebelev com firmeza e encerrar o Raposa com desprezo, disse ainda com calma: “- Ele me pôs nos dados, o safado!”

Escondendo a raiva tratou, abaixando-se um pouco deixou-se mostrar os seios e até esboçou um riso que alegrava o semblante. Sabia que aqueles animais matariam por qualquer fêmea, quanto mais pela mulher que há tanto tempo desejavam! Se lançaria sobre aqueles cachorros famintos, como um pedaço de carne, mas com uma condição:

- Já não sou mais dele porque me jogou nos dados. Não, não serei apenas de Zebelev! [...] Serei de todos! – exclamou, gritando, a ordenar: Matem o Raposa, agora, com as mãos ou a machado, que serei de todos. (ADONIAS FILHO, 2004, p. 129).

Os homens partem para cima do Raposo que em poucos minutos esvai-se em sangue no chão, não passando de um amontoado de

carne. Ao se darem conta do que fizeram os homens fugiram com medo de Lina e do que ela poderia fazer com eles, após ouvirem de Zebeleu que “*Satanás estava no sangue e na carne daquela mulher e doido de acabar nos infernos quem a ela se entregasse*”. Arrastou o corpo do Raposa até o ribeirão e jogou-o nas margens do rio. Os jacarés não demorariam a comê-lo. Foi então que voltou lentamente como se tivesse ido pegar água no rio. Impossível seria adivinhar o que ela pensava quando sentou-se no batente da porta, com os cabelos ao vento, cabeça baixa e mãos ao ventre. Diz o narrador: “Eu tenho para mim que, naquele momento, falou ao filho pela primeira vez”.

A violência em *As velhas* toma a forma de tragicidade da existência e está plenamente integrada à condição humana na luta pela sobrevivência dessas personagens, cujo panorama revela a brutalidade dessa condição e ao mesmo tempo as imagens simbólicas que o autor manipula na construção da trama romanesca, e da ação dramática de Lina na violência extrema, expressa no rito sacrificial do marido. A tensão dialética do conflito homem e mulher resolve-se na contradição extrema da morte sacrificial, que garantirá a libertação da mulher e do filho.

Imagem e violência em *Corpo vivo*

Em *Corpo vivo* (2010), vimos Cajango surgir como a criança adotada por Januário, criado com amor e carinho na fazenda dos Limões, cuja plantação de cacau começava a dar frutos e por sua valorização incomodava os Bilá, família que tinha um exército no rifle. É Cajango que vai presenciar a carnificina da família, com a morte de Januário, a mulher, o pagão que ainda iria fazer três meses, as duas meninas de Maria Lúcia (10 anos) e Maria Laura (12 anos) e Maria Tereza (18 anos), cuja pele fora atacada por unhas de homens e depois morta com uma punhalada na nuca. Sobrevivente do massacre refugiando-se nas matas, Cajango é o garoto de surge aos olhos de padrinho Abílio, no momento em que enterram os corpos: “Foi neste momento que, saindo das trevas, correndo pra mim, surgiu o menino, Cajango, meu afilhado. O sangue empretecido dos pais e dos irmãos estava em seus cabelos, em suas mãos, em suas roupas.” (ADONIAS FILHO, 2010, p.18).

Ao receber Cajango, então com onze anos, do padrinho Abílio, o índio Inuri, tio do menino, deu as costas ao padrinho, e juntos penetraram a selva. Vejamos a descrição do narrador, o bugre Inuri:

Padrinho Abílio avisara que, tendo nascido na mata, não seria difícil adaptar-se. Neto do meu pai, seu sangue era igual ao meu. Isso eu entendi no primeiro dia quando, avançando na trilha, percebi que se sentia como se estivesse em casa. (...) Levando-o, sabendo que durante meses não veria outro homem senão a mim, temia não sobrevivesse para vingar os nossos mortos. (ADONIAS FILHO, 2010, p. 18-19).

Ao longo da obra, Cajango é cuidadosamente preparado por Inuri nas brenhas do Camacã para submeter-se às provas do aprendizado com as próprias feras da mata, para que pudesse realizar sua missão: agir continuamente guiado por esta vontade ética de vingar a honra da família; mas para executá-la friamente Inuri sabia que Cajango precisava ter o coração de pedra, pois a luta seria pior que a das feras.

A ação dramática do romance sustenta-se portanto no desejo que move a vontade do herói de vingar a família assassinada e é sobre este objetivo que Adonias Filho imprime toda a força dramática à fábula romanesca, presente igualmente na descrição misteriosa do próprio personagem Cajango: “É difícil saber-se o que nele é humano além do corpo” (ADONIAS FILHO, 2010, p.40). Vejamos o que diz Eduardo Portela *apud* Adonias Filho (2010, p. 9) em sua Resenha do livro *Corpo vivo, Peripécias do herói ético*, publicada primeiramente na *Revista Tempo Brasileiro* (1962) e republicada como prefácio da presente edição do romance:

O tema central de *Corpo vivo*, rigorosamente inscrito no código de honra individual, é a vingança. A honradez aciona a vingança, que aciona o dispositivo novelístico. Até aí, nada de muito preocupante. Os estilos românticos e pós-românticos nos inundaram de justiceiros sem imaginação. Mas não é o caso deste romance. Aqui se inverte a lógica do enredo convencional. Começa por ser a vingança que não houve. O que é tanto mais surpreendente quando sabemos que o vigor dramático de Cajango advém justamente da expectativa da vingança, desta sua destinação inevitável, dessa fatalidade irremovível. A heroicidade deste personagem absorvente, fiel escudeiro da ética prescritiva repousa diretamente neste ato. (PORTELA, 1962 *apud* ADONIAS FILHO, 2010, p. 9).

Inuri recebera o menino das mãos de padrinho Abílio e na selva o trancara para que se tornasse aquela máquina assassina na qual se transformara, odiado por homens e mulheres. Foi Inuri que o transformara neste ser. E agora, no momento em que o cerco se aperta e necessitam de união, Cajango parecia esquecer o pai, a mãe e os irmãos, e os anos vividos no Camacã. Eis como pensava Inuri tal como encontra-se na passagem em que alerta para o risco da chegada de Malva, após o anúncio de Cajango:

- Venho com a mulher – Cajango fala, a voz dura, o olhar firme.

- Eu vejo – o outro responde. O nosso cemitério! (exclama Inuri); ficamos por aí, espalhados no chão, adubo da terra. [...]

- Você veio e eu o aceitei. Aqui, nestas brenhas, no Camacã. A luta, depois. Seu pai e o negro Setembro. Muito Cajango, temos que fazer!

- Ela não pode ficar. Você tem que compreender. Ela não pode ficar.

- Quem vai impedir que ela fique? – a pergunta de Cajango.

(Narrador) “os olhos de Canjango e os de Inuri tantas vezes estiveram juntos na descoberta do perigo. Um reconhece o que há no outro: aquele ódio que está nos nervos, a explosão inevitável, o mundo agora pequeno para os dois.

[...]

- Acabem com isso! (Exclama Padrinho Abílio colocando-se entre os dois).

- Ela começa nos separando. (Narrador, o bugre fala, sem pressa, calmo.) – Você precisa entender que todos estão contra a gente. Todos, Cajango, todos. E você bem sabe que não pode ter uma mulher.

(Narrador) O corpo em Cajango, é uma carapaça de pedra. Os cipós, quando estendidos para que neles passam as correntezas, não são mais tensos que os seus músculos. O fel, que azeda o coração, está no sangue. Inuri, ele não ignora, está certo. Como ter uma mulher como foi sua mãe para seu pai? Como, se vive em uma roda de sangue, fogo e pólvora? O bugre já intervém e o que escuta não lhe surpreende.

- Eu vou embora, Cajango, e volto a ficar sozinho nas brenhas do Camacã.

- Um de nós morrerá aqui – é o que diz Cajango, prestes a iniciar a luta que culminará na morte do índio Inuri. (ADONIAS FILHO, 2010, p. 141-145).

Segundo Portela (1962) apud Filho (2010), vide a passagem descrita acima, Adonias Filho destrói a unidade dramática do romance que consiste na expectativa da vingança e de sua determinação rumo a essa tragédia anunciada. O herói caminha em direção à sua prova maior que vai coroar sua trajetória, todavia não é isto que acontece.

A historicidade deste personagem absorvente (Cajango) fiel escudeiro da ética prescritiva (do autor), repousava diretamente neste ato. O mais parecia trajeto de sua consumação. Porém Adonias Filho não vacila em destruir o herói. Ao interditar a vingança, promove a imediata descompressão da heroicidade, debilita a substância heroica alimentada desde o início. É um comportamento promissor, que cresce quando nós reconhecemos, por apatia, preguiça ou glorificação inútil, renitentes salvadores do herói. O frequente em nossa literatura é promover-se a canonicidade do herói. No outro polo da opção a uma só vez impiedosa e judiciosa do autor de *Corpo vivo*. É este o maior ato de violência do romance. Dele que tanto utiliza a violência como recurso para transcender. E que assim procedendo, de tanto conviver com o abismo, de tanto se perder nessas terras temerárias, chega a incorporar a morte ao cotidiano, e retirar-lhe a sua antiga tragicidade. (PORTELA, 1962 apud ADONIAS FILHO, 2010, p. 9-10).

Não há dúvida de que a morte de Inuri por Cajango constitui um gesto extremo de violência, quando o sobrinho na condição de criatura criada pelo tio (Inuri) volta-se ao encontro destrutivo de seu criador; mas essa violência que culmina na morte de Inuri também exprime, por outro lado, a destruição da condição heroica do personagem Cajango e a morte do próprio herói, culminando por sua vez na morte da própria narrativa, com o esfacelamento do eixo ético que orientava as ações dramáticas do personagem. Voltemos à crítica literária de Eduardo Portela:

Ao romper-se o acordo moral que sustentava as precárias relações interpessoais, os seus mandatários sucumbem inexoravelmente. A sensação de vazio se instala em todos nós. A catarse parece interrompida para sempre. [...] Duas perspectivas se cruzam irremediavelmente. Cajango sobrevive, para falecer como herói. Inuri morre, para sobreviver como herói. E ao morrer, fornece a chave da salvação de Cajango: 'Se eu morrer, e tudo estiver ocupado, procure a serra' (p. 114). É quando pacificado por Malva (a mulher desfaz a sua cólera) se exila na serra, fogue do cerco e

trai a sua destinação. Talvez porque a única maneira encontrada para alcançar a liberdade foi o rompimento, cruel e determinado, com o passado. Cajango se refugiou na evasão, demitiu-se. Adonias Filho não poupou o seu herói. (PORTELA, 1962 apud ADONIAS FILHO, 2010, p. 10).

Para estudar as representações das imagens da violência, da violência bruta, da violência simbólica representada por Adonias Filho, nesse espaço-tempo de sua prosa literária e romanesca, analisamos as imagens simbólicas criadas pelo escritor como resultado do fluxo imaginário de suas leituras da região, acerca dos processos de ocupação das terras do cacau, no contexto social e conflituoso da vida humana, na região sul da Bahia.

Ao inventariar as imagens simbólicas na paisagem literária, dramaturgic e romanesca de Adonias Filho encontramos com as imagens dos processos de desumanização dos seres humanos em meio às contradições impostas pela desigualdade social, a força da brutalidade e a animalidade na expressão da violência bruta, que levam à degradação dos valores da vida humana, relações feitas de imagens da terra, das matas, das memórias, em meio às lutas sanguíneas, marcadas pela crueldade e o ódio, que perpassam as disputas pela apropriação da terra e da riqueza da lavoura cacauzeira. Também percebemos o papel da memória na fundamentação da narrativa, o lugar da morte no imaginário dos personagens desse autor e que povoam o espaço-tempo imaginário da literatura para refletir nos múltiplos sentidos atribuídos pelo autor à região como história, política, mas também como dobra, construção imaginária, dos tempos passado, presente e futuro das ações dramáticas e das almas de seus personagens.

Se por um lado não podemos isolar sua literatura, sua arte, do contexto social e político do qual emerge - pois ele também é muito importante para entendemos as imagens da violência e da morte, na trama das relações entre as personagens e autor - por outro lado devemos estudar os elementos intrínsecos ao objeto literário e as relação entre os valores éticos e estéticos, as relações espaço-temporais da representação, o tema, a terra ficcional, a região ficcional, e também a própria noção de morte e finitude na literatura do escritor. Nesse ponto devemos ter em mente o papel da imaginação com sua facticidade e temporalidade específicas,

como meio de acesso aos fundamentos da compreensão humana e também veículo de sua expressão, que encontramos aderência nas reflexões do pesquisador Marcus Mota (2014, p. 99). Segundo esse autor, ao narrar a fenomenologia da finitude em sua trama imagética, Adonias Filho apreende a raiz da complementaridade, o contexto inteligível da representação da morte como horizonte de uma teoria não metafísica, mas que se apresenta dramática no processo do conhecimento. Vejamos:

A morte se possibilita como morte, como reconciliação com sua abrangência e flexibilidade. A morte resguarda, resguardando-se envolve, ocultando-se a sua dissimulação. Ficcionaliza-se, circunscreve-se nas frinchas, franjas e dobras de sua tensão temporal. A morte é nada e a tudo sobredetermina. No trama da morte, *Kháos* encena e entoa seu *Satyricon*. (MOTA, 2014, p. 100).

Conclusão

A literatura adoniana nos revela o universo das relações sociais e políticas, os arranjos particulares e seus rebatimentos nas condições históricas do lugar, nas relações e nas vidas das pessoas, sempre em contínuo movimento de transformação, todavia lançando mão das discontinuidades da narrativa e dos planos cronológicos, pois representa antes as imagens da memória dos narradores – relato em terceira pessoa, monólogos, a voz da memória – que se alternam entre o autor-narrador e os personagens, onde a ação dramática é criteriosamente laboriada pelo autor em *Corpo vivo* e *As velhas*.

A imagem da morte do pai nos olhos da criança em *As velhas*, ou a imagem do assassinato da família inteira na imagem fundadora da ação dramática de *Cajango*, apresenta-se como exemplo singular da forma como o escritor lança mão da violência simbólica na operação de condensação de imagens da violência simbólica – que instaura o conflito dramático nos dois romances – expressam a própria condição humana vivida no processo de disputas pela ocupação das terras do cacau na Região Sul da Bahia. Ao posicionar o ser em sua essência de criança em formação nos dois casos, o escritor coloca-se frente a frente com a matriz geradora da violência, gênero ficcional que se reproduz através do escritor como condição humana presente na ocupação das terras do cacau.

Em *Corpo vivo*, o papel desempenhado pela ação de Cajango confere ao romance a força dramática da ação, guiado por sua presença direta e indiretamente, nas lutas e itinerâncias errantes mata adentro, e sua vontade cuja finalidade última da ação humana envolvida em suas intenções consiste na vingança. Quando Cajango mata Inuri também mata a si mesmo como herói. A morte do herói dá lugar ao nascimento do homem. Assinala-se aqui para muitos leitores dessa obra, uma espécie de processo de humanização de Cajango, que tem início com a chegada de Malva em sua vida e a possibilidade aberta pela chegada do amor, o sentimento inteiramente contrário ao rumo que a narrativa poderia tomar caso o escritor optasse pela canonização do herói. Mas a morte do herói cede lugar ao nascimento do homem e todas as consequências que decorrem dessa opção.

A dramaturgia é um ato de criação – pelo menos deveria ser – fruto do poder criativo do autor e, como tal, um ato de rebelião permanente, cujo nível significativo de expressão advém dessa liberdade criativa e dessa capacidade de poder livremente entregar-se ao exercício de sua faculdade criadora. O escritor pode assim recusar fórmulas prontas e deixar-se levar pelo desafio de instaurar valores novos e quicá surpreendentes. Todavia, esse exercício de criação ficcional e elaboração pelo autor da estrutura de seu texto artístico – no caso da literatura dramática – está sempre inserido em contextos históricos, sociais e permeado de contradições, pois submetidos às regras do mundo real, organizado pelas relações sociais de produção e relações de poder.

O maior desafio da arte da ficção consiste em desenvolver a melhor formulação estética para chegar aos valores éticos da existência e isso não se consegue sem que a experiência de vida revele uma obra de arte autêntica. A matéria prima primordial da boa ficção romanesca consiste na perfeita dependência do sentido moral de uma obra de arte à qualidade da experiência de vida envolvida e vivida em sua produção. Esse sentido ético de moralidade da obra romanesca deve nutrir-se da experiência autêntica ou da própria vida vivida pelo escritor e não pelos lances de um mero jogo encantatório do autor, como decoração artificial de uma ideia.

O romance é um gênero em permanente construção. A verdadeira arte nutre-se dessa experiência autêntica e nesse sentido os valores éticos nascem entranhados aos valores estéticos. Adonias

Filho é, antes de tudo, um fino narrador das consciências humanas de homens e mulheres vivendo sob condições extremas nas terras do cacau. A imagem ficcional que ele nos apresenta não é apenas carregada de tintas de crueldade, mas reveste-se também de um grande dose de verdade, das verdades profundas, peculiares à vida do próprio escritor e que o fez imaginar *As velhas* e *Corpo vivo*, dentre outros livros.

O autor descobre há muito, que o tema não é a coisa mais importante, mas o que dele se estrai dele e afasta-se continuamente do lugar comum do romance e dos romancistas de um único tema: marido, mulher e amante. E o que vamos encontrar nessas leituras é aquela palavra-chave que buscamos em toda experiência de vida como em toda arte: autenticidade. Ela se apresenta não apenas como uma estética da violência, mas sobretudo na formulação estética dos valores éticos, que o escritor manuseia com maestria e como possibilidade para retratar a condição humana em sua luta e seu drama de sobrevivência. E nesse sentido, tal como assinala Henry James (1995), o sentido moral de uma obra somente é verdadeiramente possível se é conjugado à autenticidade da experiência relatada. E a arte verdadeira nutre-se da experiência autêntica.

Ao analisar as razões pelas quais um romance se torna uma obra de arte, este autor defende que o romance é uma forma de arte em permanente construção e como tal, oferece ao artista criador a liberdade de criação. A única razão para a existência de um romance é a de que ele tente de fato representar a vida. E somente através desse percurso, representando a experiência de vida, pode o escritor criar uma obra autêntica e singular.

Escritor de múltiplos estilos e gêneros literários, romancista, ficcionista, ensaísta, contista e crítico, dentre outros, sábio e manso na fala, ainda que bravo e misterioso como os seus personagens, tal como no dizer de sua amiga Raquel de Queiroz, Adonias Filho foi um agudo observador da condição humana e deixou registrado esse olhar sobre o povo, os menos favorecidos e sobre sua terra e sua gente. Constatamos assim, que a violência simbólica é matéria prima essencial da literatura dramática do autor e a força dessas imagens simbólicas dramáticas constitui a própria marca da trama e da vida de suas personagens, indissociável do valor de sua prosa ficcional e romanesca. E Adonias em sua produção literária nos mostra como se reproduz o processo de produção da violência e o faz lançando

mão da violência simbólica das imagens da morte e da infância, que em *Corpo vivo* e *As velhas* estruturam o fio condutor de sua narrativa feita de terra, de sangue e morte, e que esgarçam nossos sentidos e nosso estômago no mais íntimo de nosso ser.

Todavia a ação criativa da qual goza o artista criador no espaço sedutor e perigoso da liberdade criativa da obra romanesca, oculta também os perigos da contradição primordial que se evidencia na própria vida do escritor, pois a verdade e a autenticidade de um romance provêm sobretudo do fato de nascerem da mesma essência: a experiência autêntica que a obra pode e deve representar. A maior expressão da violência simbólica observada em nossa análise da obra ficcional, dramática e criativa de Adonias Filho reside na contradição de seu projeto de vida enquanto homem, ao submeter-se às condições socioculturais e políticas abraçando as circunstâncias de um Brasil em tempos sombrios, enquanto entrega-se a um projeto ético e estético de caráter elevado, voltando-se para construção de personagens que, como Cajango, estão assediados por paixões contraditórias e que os conduzem em direções opostas e os levam a ações e atos que se contrariam. Se por um lado o exercício criativo do escritor permite dar vazão à necessidade de expressão dos conflitos interiores através de tais personagens, cujos interesses e paixões podem ser verdades morais, religiosas, o sentimento de família, o amor da mulher amada, o amor à pátria, etc., por outro evidenciam também as contradições vividas perante as insatisfações de uma vida prática que parece aprofundar o fosso que separa em uma distância abissal o homem do artista escritor. Eis a pior de todas as violências, a violência simbólica de viver essa liberdade criativa de escritor à sombra dessa contradição, em que a vida do homem põe em risco o projeto estético e ético do próprio escritor, porque inseparável, sobretudo quando se pretende tocar os poderes eternos com as verdades morais: o sagrado, o divino e o verdadeiro.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Editora Difel, 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Edições 70, 2000.

ADONIAS FILHO. **As velhas**. Rio de Janeiro, Editora Romance 3, 2004.

_____. **Corpo vivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

GARDNER, J. **A arte da ficção**. Orientação para futuros escritores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MOTA, Marcus. **Imaginação e morte: estudos da finitude**. Editora UNB, 2014.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.