

**UM FANTASMA ASSOMBRA A CASA-GRANDE: ESPAÇO E
NARRATIVA EM *TOTÔNIO PACHECO*, DE JOÃO ALPHONSUS**

**A GHOST HAUNTS THE FARMHOUSE: SPACE AND NARRATIVE
IN *TOTÔNIO PACHECO*, BY JOÃO ALPHONSUS**

Marcus Rogério Salgado

RESUMO: O objetivo do presente artigo é o estudo das relações entre escrita e espaço no romance *Totônio Pacheco*, do escritor mineiro João Alphonsus, publicado em 1935 e premiado em sua época. Veremos como as relações espaciais no interior do texto desvelam problemáticas tanto sociais como psicológicas, sendo mesmo responsável pela fusão das perspectivas local/social e existencial psicológica almejada por diversas obras do período, como *Os Ratos*, *Angústia* etc.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Romance de 30. Espaço e narrativa.

ABSTRACT: This article is a study on the relations between writing and space in *Totônio Pacheco*, a novel written by João Alphonsus, published in 1935 and praised in its epoch. In this work, spatial relations unveil social and psychological questions, also being responsible for merging both local/social and existential/psychological perspectives as aimed by several literary works from the 1930's Brazilian literature, such as *Os ratos*, *Angústia* etc.

KEYWORDS: Brazilian literature. 1930's novel. Space and narrative.

UM FANTASMA ASSOMBRA A CASA-GRANDE: ESPAÇO E NARRATIVA EM *TOTÔNIO PACHECO*, DE JOÃO ALPHONSUS

Publicado em 1935, *Totônio Pacheco* foi o romance de estreia de João Alphonsus, com o qual o autor foi agraciado com o Grande Prêmio de Romance Machado de Assis, dividido com *Os ratos* (Dyonélio Machado), *Música ao longe* (Érico Veríssimo) e *Marafa* (Marques Rebelo).

A vitória de quatro obras que não se assentavam sob o protocolo do regionalismo rural pode ser interpretada como a sinalização para um ponto de clivagem na literatura brasileira produzida ao longo da década, a partir do qual emergem obras empenhadas na consecução de um paradigma de obra de arte literária marcado por uma busca pelo equilíbrio entre pesquisa de linguagem, densidade psicológica e interesse sociológico.

Nesse quadro, um dos principais traços distintivos do romance de estreia de João Alphonsus é a forma com que espaço e escrita se articulam no interior do texto.

O romance se articula todo a partir do movimento entre campo e cidade, que se alternam como cenário nas três partes que o compõem. Os deslocamentos e movimentações topográficas são múltiplos e contínuos: a começar pela presença de Fernando (nascido na fazenda) na cidade; depois, há a viagem de Fernando (patográfica e telúrica) e Carmo Peres (sob o signo do pitoresco) para a fazenda; a seguir, a mudança do Coronel Totônio Pacheco da fazenda para a cidade.

O livro abre com uma cena em plena avenida Afonso Pena, com os personagens Fernando e Carmo em deambulação pelo centro de Belo Horizonte, atentos ao que o narrador chama de “a voz urbana” (ALPHONSUS, 1976a, p.36), articulada a partir de uma miríade de ruídos de que provém os harmônicos distintivos dessa voz: o som dos automóveis, dos

bondes, dos pregões, dos fragmentos de conversas entre corpos anônimos atraídos pelo encontro no espaço vertiginoso da urbe.

Na história da urbanização de Minas Gerais, as cidades de Ouro Preto e Belo Horizonte se situam em posições antipódicas. A antiga capital, com sua irregularidade urbanística, encabeça “o elenco das vilas *unplanned* que se formaram nas Minas Gerais” (RISÉRIO, 2013, p.101). Belo Horizonte, por sua vez, é um dos exemplos no urbanismo brasileiro de uma “série de assentamentos planejados, regidos pela lógica geométrica” (RISÉRIO, 2013, p.101). Com a consolidação da riqueza ao longo da Primeira República “para sua elite dirigente, Minas deveria ostentar um centro de poder dinâmico e ousado, em dia com as novidades civilizatórias do mundo. A forma avançada da cidade falaria por si mesma desta postura” (RISÉRIO, 2013, p.141).

Ressaltam-se no projeto urbanístico de Belo Horizonte o que Risério chama de “desejos de concreções civilizadoras” (RISÉRIO, 2013, p. 138). Seu projeto original concebia a materialização urbanista da fantasia higienista de uma “cidade moderna e higienizada que se exigia para os novos templos republicanos, criada para consolidar o ideal positivista do novo regime” (Cury, 1998, p.35). Em pouco mais de trinta anos, a cidade já ostentava teatros, salas de cinema e os primeiros sinais de industrialização e “a cidade já gozava de um movimento cultural relativamente intenso, frequentada que era por companhias teatrais importantes à época, tendo notícia do que se publicava no país” (CURY, 1998, p.15), estando igualmente atenta às “ideias que cultural e politicamente agitavam o país” (CURY, 1998, p.15).

Se o projeto original da cidade trazia consigo uma visada utópica – no sentido de “deixar para trás o mundo colonial, barroco e escravista para se inscrever numa contemporaneidade” (RISÉRIO, 2013, p.138) –, esse gesto inicial não implicou na realização da totalidade das prerrogativas filosóficas que sustentavam o plano da cidade, já que a sincronia urbanística não teve o condão de alterar, de forma sensível, a distribuição do poder entre os clãs:

No jogo armado pela elite dirigente, a intenção era assentar uma ordem sobre alegorias de progresso, mais fantasmagóricas porque no trópico, onde as classes dominantes estavam comprometidas com os patriarcas da ordem colonial e monárquica. Com a República, através de um liberalismo progressista, buscavam construir uma ordem burguesa no Brasil, que, no entanto, não desfazia totalmente a ordem anterior. (LINS, 1989, p.72)

Em prol do que se afirma acima, ressalte-se que os estudos no âmbito da história econômica têm apontado para a existência de uma relação de continuidade entre a economia rural e a indústria incipiente, vez que “essa indústria faz parte de um desenvolvimento cujo centro é constituído pela economia cafeeira” (SILVA, 1976, p.100), acarretando aquilo que o economista Sergio Silva chama de “aspectos contraditórios” (SILVA, 1976, p.97) verificados nas relações entre os dois modelos econômicos. A contradição entre o discurso do novo (republicanismo e modernidade) e a manutenção do poder nas mãos do clã gerou consequências notáveis na configuração da paisagem urbana: “a luta pela mudança da capital, o planejamento e construção da cidade obedeceram aos interesses de uma parcela da oligarquia agroexportadora, aquela favorável à industrialização. Por isso, o critério para construção da cidade, a invés de ser o de participação e uso, foi o de cidade para ser vista, o de cidade-espetáculo” (CURY, 1998, p.35).

A cidade e sua expansão repousavam sobre uma situação ambivalente: por um lado, a consciência histórica de que “construir uma cidade é abrir espaço para o novo, dar-lhe forma e sentido, torná-lo habitável” (MIRANDA, 1996, p.15); por outro, a constatação de que, atrás da cena, os clãs se organizam para manter o poder e perpetuá-lo entre os seus, com sua incrível capacidade de adaptação às condições topográficas dadas. Ou ainda: de um lado, o

projeto urbanístico como “texto de uma utopia” (MIRANDA, 1996, p. 16); de outro, as condições materiais e históricas em que se verifica a realização desse texto em narrativas micropolíticas que, em conjunto, imprimem sua marca sobre o tecido urbano. A própria materialização do projeto urbanístico envolveu o aniquilamento de vidas humanas, vez que, na narração de uma das personagens do romance, a construção da cidade se fizera sobre um amálgama de terra e sangue.

Outra contradição da jovem cidade era o fato de que, embora construída sob a égide da cidade moderna – “a partir de um projeto arquitetônico de cunho político, que visava criar a *urbis*-modelo republicana por excelência” (ÁVILA, 2008, p. 13) –, começava, contudo, a apresentar sinais de obsolescência precoce. Dada a obsessão da modernidade com o *novo*, essa contradição entre a necessidade de uma permanente renovação das poses estilísticas e a cooptação econômica dos programas estéticos que tendem à estabilidade semântica (que permite a manipulação no nível pragmático) não seria ignorada por João Alphonsus, em *Totônio Pacheco*. “Cidade artificial, criada pelas mancheias do dinheiro público” (ALPHONSUS, 1976a, p.93), carregaria contradições estéticas insolúveis derivadas de modismos em que partidos e programas arquitetônicos funcionavam como símbolos de prestígio social, de forma a gerar uma espécie de *estilo sem estilo*, como indaga o narrador: “seria propriamente estilo ou a abolição consciente e útil dessa coisa?” (Alphonsus, 1976a, p.93).

Eis Belo Horizonte, nova capital do estado de Minas Gerais, cidade onde “todos eram de ‘fora’”, cujo projeto urbanístico se erguera “em contraste com as cidades coloniais” (ÁVILA, 2008, p.16), tomando como referência comunidades planejadas no Novo Mundo – como Washington, Jeffersonville e La Plata –, em substituição ao modelo tradicional de cidade ibérica.

A abertura do romance apresenta o tom geral de crônica ou de cinematógrafo das letras, com a palavra exercendo sua capacidade de registro de dinâmicas sociais. Aqui, a literatura se lança à apreensão e à representação da “linguagem do espaço” (COELHO NETTO, 1997, p.15). A linguagem do espaço é composta a partir de sinais emitidos pelas mais diversas fontes (bondes, automóveis, pregões, conversas – enfim, o que o narrador define de forma abrangente como a vida) que se estruturam em células rítmicas de forma a compor, nesse entrecruzamento de vozes e significantes, a “escritura urbana” (ELIAS, 1989, p.28); para representa-la, é imprescindível a consciência de que o espaço também é “uma forma genérica de expressão” (COELHO NETTO, 1997, p.15), vez que “a escritura urbana é palimpsesto que pensa e desenha a cidade, pensando-se e desenhando-se a si mesmo” (ELIAS, 1989, p.28).

A cena inicial do romance – que nada mais é que o reprocessamento textual de uma crônica publicada na década de 1920 – procura registrar justamente a “hipercomplexidade sígnica” (ELIAS, 1989, p.25) envolvida na experiência urbana, vez que ela reivindica as dimensões visual, auditiva e tátil-térmica que, em sua simultaneidade, configuram “circuitos háptico-visual-locomotores” (ELIAS, 1989, p.24), para os quais concorrem, desse modo, “os inúmeros traços constituintes da visão, tato e locomoção (cores, texturas, superfícies)” (ELIAS, 1989, p.25).

Atente-se não apenas para o fato de que a avenida Afonso Pena é uma artéria viária representativa do traçado urbano do centro de Belo Horizonte, como também ao fato de que o nome à ela atribuído mantém o projeto de modernidade “sob controle das grandes famílias governamentais” (ÁVILA, 2008, p.14). Como frisa, ainda, Myriam Ávila (2008, p. 18), “daí o recurso à nomeação dos logradouros de maior relevância – avenidas e praças, como garantia de sobrevivência do prestígio das antigas famílias”. Assim, “escolhendo como seu privilégio de classe o verbal, nomear as artérias da cidade não constitui desdouro para o clã” (ÁVILA, 2008, p.21). Altera-se a cenografia, com a mudança da capital para Belo Horizonte, mas as

estruturas tradicionais de poder não são necessariamente abaladas nesse processo. O processo social em curso se infiltra na escrita: estilisticamente, a cena de abertura do romance é elaborada a partir de uma série de conquistas obtidas nos planos da língua e da linguagem pelos modernistas – como a prevalência de estruturas sintáticas paratáticas (características do discurso poético, mas que deslocadas para o âmbito da prosa funcionam na obtenção de efeitos expressivos de plasticidade, vez que a palavra é agenciada em sua estância vocal e escritural) ou a organização cênica tendo por escopo a ilusão de simultaneidade (implicada na vida vertiginosa da cidade) –, que são, contudo, relativamente normalizadas no discurso, mediante alternados efeitos de transparência e opacidade linguísticas que simultaneamente atuam sob o texto.

Essa plasticidade é obtida, em grande parte, por meio de passagens descritivas. Tais passagens se assemelham à ideia de “produção do desenho urbano” (ELIAS, 1989, p.24) e são, por conta disso, passagens que encenam a própria “produção de espaços” (ELIAS, 1989, p.24). É o caso das cenas da segunda parte do livro que se passam na obra levada a cabo pelo mestre de obras italiano Bellino, dotadas de intensa plasticidade descritiva, na qual o ex-fazendeiro assiste, como a um espetáculo, a expansão da cidade:

A presença de Bellino levanta um ponto que não pode ser ignorado: a força de trabalho que executou não apenas o traçado urbano como também esteve diretamente envolvida na execução das obras de construção da nova capital. Italianos como Bellino eram cada vez mais comuns a partir de finais do século XIX:

Sem possuir mão-de-obra com conhecimentos técnicos e estéticos para produzir uma cidade de feição moderna, as elites políticas promovem a imigração de artesãos, técnicos e artistas europeus, que constituirão a mão-de-obra especializada na construção da nova capital. Dentre esses, os mais numerosos são os italianos, já que em 1894 (três anos, portanto, antes da inauguração da cidade) constituem uma colônia altamente representativa em Belo Horizonte. (ÁVILA, 2008, p.14)

Não se deve, portanto, subestimar a importância de figuras como Bellino para não apenas para a realização material do projeto da nova capital, como também para a figuração de sua identidade arquitetônica:

A chamada arquitetura eclética, de que Belo Horizonte é considerada a grande vitrine no Brasil, nasce em grande parte do trabalho desses imigrantes italianos, que, algumas vezes, desenham e quase sempre executam, decoram, esculpem, pintam e estucam os edifícios públicos e as mansões dos líderes políticos e econômicos do município. As esculturas dos logradouros públicos e do cemitério municipal ostentam na sua maior parte a marca da mão dos artistas italianos radicados na cidade. Apesar de, na época, serem considerados meros artesãos comissionados, suas obras acabam por configurar a “fisionomia” de Belo Horizonte e por se impor ao cotidiano, de forma visível e concreta, como o não pode fazer a escrita, sempre sob controle das grandes famílias governamentais. (ÁVILA, 2008, p.14)

Como se percebe, desdobra-se, em *Rola-moça*, o processo de ocupação e exploração econômica do espaço urbano, por meio das empreitadas e dos loteamentos, registrando a expansão da mancha urbana de Belo Horizonte, acentuado sobretudo a partir da segunda metade da década de 1920. Assim, “com apenas trinta e quatro anos, Belo Horizonte ocupava mais de trinta milhões de metros quadrados além do previsto em seu plano original” (BAHIA, 2005, p.187). O surgimento desses novos vetores de expansão alterou bastante a paisagem e a experiência urbanas.

As relações espaciais protagonizam de tal forma o foco temático que, devido à importância assumida pelo processo de urbanização ao longo do romance, seria possível

acondicionar *Totônio Pacheco* sob a rubrica do “romance de urbanização”, conforme proposta por Fernando Gil Cerisara.

Mas não é apenas o espaço urbano que está em jogo no romance. Durante a viagem de Belo Horizonte até Montanha (pequena cidade decadente no interior de Minas), as personagens mantêm-se atentas ao espaço exterior que se desdobra, à maneira de painéis diorâmicos, na janela do trem: “a paisagem monotonizada num cinza matutino dançava nos vidros úmidos. O rio largo acompanhando o trem se perdia a espaços na névoa. E as montanhas degoladas” (ALPHONSUS, 1976a, p.40). A alteração na percepção das paisagens a partir da implementação dos meios de transporte é algo que caracteriza, também, a experiência urbana e sua representação literária. Antes do trem, já o bonde (presente, ademais, na cena de abertura) revelara as estratégias de espetacularização da vida em circulação na modernidade:

Com suas laterais abertas, o bonde permitia ver e ser visto, instalando no espaço urbano uma dupla perspectiva escópica. Estar parado e ver a vida passar como um filme, com as cenas separadas em fotogramas pelas barras verticais era prerrogativa tanto do passageiro quanto do pedestre. (ÁVILA, 2008, p.30).

O trem alia a vertigem da velocidade à beleza plástica das formas sintéticas. Sua beleza foi cantada e decantada pela arte e pela literatura modernas, de J-K Huysmans a Marinetti. Enquadrada a partir da janela de um trem, a paisagem – congelada no caminho serpentino entre percepção e memória – se transforma em fotograma e a viagem em uma sucessão de fotogramas que representam a velocidade e o deslocamento. No entanto, esse outro mito modernista não é seguido dogmaticamente (o que implicaria no elogio à velocidade e à beleza maquínica imbricados na ideologia desenvolvimentista), sendo antes desviado pela aplicação sucessiva dos efeitos de pitoresco (anedotas e conversas de caixeiros; vendedora de café e bananas; passageira indígena) e de grotesco (palavrões; mulher com a boca sem dentes; um par de glúteos murchos).

As relações entre espaço e escrita se verificam não exclusivamente no ímpeto sismográfico de que resultam passagens primorosas, como a cena de abertura. Imagens espaciais com outra qualidade de definição também são propostas. As descrições pormenorizadas do casarão senhorial tornam mesmo possível desenhar uma planta baixa a partir das informações fornecidas pelo narrador tão logo os dois amigos atingem a velha fazenda:

Da casa senhorial é apresentada não apenas a fachada, mas também seus interiores. Nesse processo reconstitui-se a morada senhorial quase arquetípica, com suas origens remontando ao Brasil colonial e à certo fausto do Brasil imperial, com objetos arcaicos (como a canastra secular) convivendo com cômodas-toucaadores.

A descrição da cozinha tem o poder de trazer à cena toda uma teia de relações sociais e econômicas que não paravam no umbral das salas, chegando até os espaços mais íntimos, onde as relações de poder eram reproduzidas. Não é por acaso que a cozinha – espaço de circulação dos corpos subalternos – seja suja e escura e revele dos seus ângulos as muitas dimensões do medo.

Outro cenário importante na fazenda é o “porão aberto na pedra pela escravaria, lá onde estão os tanques de garapa, os alambiques, as tachas de rapadura, uma sujeira antiga conservada até hoje pelo relaxamento” (ALPHONSUS, 1976a, p.54). Se tudo na fazenda é marcado por essa sujeira antiga – espécie de marca dramática da passagem do tempo e da sobreposição de resíduos anímicos –, o porão aberto na pedra é particularmente sombrio. Nele teve lugar uma sucessão de eventos trágicos a ponto de torná-lo maldito. Tudo remonta ao bisavô do rústico fazendeiro, um português de nome Francisco, que teria vivido em constante atmosfera de feitiçaria, dada a permanente demanda lançada contra si por seus escravos.

Segundo o narrador, um dos cativos, movido por “ódio de morte” (ALPHONSUS, 1976a, p.62), tirou proveito da comunicação existente entre a senzala e o porão onde ficavam os tanques de fermentação, o alambique e os tachos para produção de aguardente e rapadura. À maneira dos castelos tanto nos contos de fada como das novelas frenéticas da literatura setecentista de inflexão neogótica, a comunicação entre ambos os opressivos espaços subterrâneos se dá por meio de um alçapão, o qual foi “esquecido” aberto certa noite, causando a morte do fazendeiro. O porão passou a ser supostamente assombrado e o coronel Totônio julgava ouvir a movimentação de forças ctônicas na greta do alçapão:

À primeira leitura, uma passagem como a da descrição do suposto animal antediluviano no interior do porão parece remeter diretamente a textos como “Assombramento”, de Afonso Arinos, onde a arquitetura decadente de períodos históricos anteriores (nesse caso, a tapera, remontando ao período de exploração e ocupação pioneiras do interior do Brasil profundo na época da colônia) serve de cenografia para eventos aterrorizantes, em uma espécie de diversão tropical dos elementos estruturantes da novela frenética setecentista, algo próximo de um “gótico tropical”. Ou ainda um conto de terror de ambientação regionalista como o do monjolo maldito, apresentado por Monteiro Lobato em “A vingança da peroba”, em *Urupês*. Nesses contos, encontramos versões tropicais do castelo maldito: uma casa senhorial semiarruinada, com janelas desmanteladas por onde o vento uiva ou subterrâneos insalubres e repletos de passagens perigosas, corredores e salões misteriosos e interditos, ruídos inexplicáveis etc.

No entanto, não se pode esquecer que outras obras literárias da década de trinta são marcadas pela ocorrência de eventos sinistros ou de temas caros ao romantismo *noir* (como fantasmas, visões e lugares malditos), como *Fronteira* e *A menina morta* de Cornélio Penna, ou ainda os romances de Lúcio Cardoso. Para ficar só nos mineiros – e ao mesmo tempo garantir a abrangência da proposição –, também poder-se-ia evocar João de Minas, em cujo *A prostituta no céu* é possível encontrar uma cena terrível na qual membros da oligarquia rural comprazem-se em serrar vivos corpos de escravos unicamente para observar as diferentes partes do corpo fragmentado emitirem sinais convulsos, quando não contraditórios, num espasmo de agonia.

A bem da verdade, no próprio João Alphonsus reencontraremos essa atmosfera sombria, como fazem prova passagens de “Pesca da baleia” desse jaez: “noite adentro, nevermoreescamente, uivos, urros, ladridos, mugidos, gemidos...” (ALPHONSUS, 1976b, p.83) – ou: “tinha sido qualquer coisa de indefinível que o fizera erguer-se repentinamente, como a um incubo medievo” (ALPHONSUS, 1976b, p.83). Para Fernando Correia Dias, a tragicidade é um dos “elementos constantes e peculiares em seus trabalhos” (DIAS, 1976, p.13), mas uma tragicidade muito particular, vez que não seria marcada pelo arrebatamento ou pela excepcionalidade, e sim pela diluição do conteúdo trágico “em meio à paisagem mais concreta” (DIAS, 1976, p.13), sem perder de vista, contudo, motivos macabros como “suicídio, crimes, vidas improdutivas, desespero” (DIAS, 1976, p.13). De resto, o próprio Correia Dias aponta para o lado lírico (resvalando para o humor e a ironia) e para a tendência ao grotesco como contraforças de equilíbrio na realização do fato estético. Assim, a diferença entre a atmosfera sombria dos contos e romances de João Alphonsus e a das narrativas frenéticas setecentistas é que, no escritor mineiro, a máscara sombria é desfigurada pelo gesto de revelar o ridículo e o grotesco presentes até mesmo na instância trágica.

Já vimos como *Totônio Pacheco* trabalha com alguns dos elementos cruciais para a narrativa frenética, mas, ainda assim, não se realiza nesse gênero, vez que o macabro é continuamente relativizado pelas contraforças do lírico e do grotesco.

Ainda que não se realize, o romance contém, de fato, elementos bastantes do programa estético neogótico para que se possa ignorar essa camada da escritura organizada sob o régimen estético do pastiche.

A casa-grande ostenta um aspecto quase maravilhoso: “o edifício parecia firmado numa pedreira” (ALPHONSUS, 1976a, p.60). A casa parece levitar, insinuando a existência de uma aura fantasmagórica e maldita em torno de si. Essa imagem de uma casa senhorial esculpida na pedra ou a levitar parece remeter diretamente a uma obra de René Magritte, *Le château des Pyrénées*, na qual um bloco mineral com um castelo esculpido no topo ocupa o quadro em levitação. Em ambos, a casa senhorial é representada em sua aura de ilusionismo e maravilhamento, ressaltando o alto poder de infiltração subjetiva que a caracteriza como símbolo.

Contudo, a casa-grande de *Totônio Pacheco* foi construída “sob o guante do senhor cruel” (ALPHONSUS, 1976a, p.60). Construída por mão de obra escrava, sob a casa parece pesar uma maldição retida e perpetuada por cada pedra envolvida em sua construção.

A *casa maldita* é um tema da literatura frenética que tem evidentes conotações psicanalíticas. Ligada diretamente à hereditariedade (pois a casa senhorial é herdada e transmitida pelas relações sanguíneas), esse tipo de maldição já se fazia presente na trágica grega, quando o banimento se estendia para além dos diretamente culpados, atingindo, também, seus descendentes.

A hereditariedade em *Totônio Pacheco* é vista a partir de um ângulo conflituoso, embora ele nem sempre se revele em toda a sua potência. A distância e a diferença entre o Coronel Antônio Pacheco Fernandes e seu filho, o advogado Dr. Fernando Pacheco Fernandes, são as mesmas que, desde finais do século XIX, interpunham-se entre o Patriarca e seu herdeiro, o Bacharel. O Patriarca é um homem que atua pela força da terra e do sangue (ambos amalgamados ao ponto de constituírem-se o núcleo duro de uma ideologia de classe), a quem o medo e a violência são as armas contínuas de persuasão; o Bacharel atua pela força do direito e para si a palavra é o armamento de conquista e de manutenção de sua posição de classe. Um move-se em um universo arcaico, sombrio e sujo, de que a cozinha da casa senhorial e o esterco fertilizante esparramado pelos campos são a síntese icônica; o outro, move-se sobre as ruas planejadas de uma capital de província, na qual constrói uma trajetória em completa assimetria em relação à do pai. Há, mesmo, uma galeria de retratos na qual se destaca um registro daguerreotípico do ancestral Francisco, de quem “já quase não se via nada no retrato, que uma mancha furta-cor, azul e cinza de aço, ia invadindo de cima para baixo, e desfizera o retratado” (ALPHONSUS, 1976a, p.57). A galeria de retratos – símbolo da hereditariedade – é lugar-comum nas narrativas que tematizam a decadência, de “The fall of the house of Usher” a *À rebours*. Efeitos insólitos sobre retratos também se constituem em outro lugar-comum dessas narrativas, como se percebe de “The Oval Portrait” a *The portrait of Dorian Gray*.

Neste ponto fica patente como as relações espaciais no romance encenam não apenas os movimentos verificados no desdobramento de um processo social como também questões de cariz psicológico, ligadas aos modos como a subjetividade constrói seus vínculos com a realidade empírica, nomeadamente com o espaço em torno, pois “entre o contorno sinuoso da montanha e as linhas retas que a atravessam, entre paisagem e arquitetura, uma complexa geografia humana” (MIRANDA, 1996, p.15). É assim que as relações espaciais no romance encenam não apenas a luta por posições sistêmicas em um meio urbano recém-configurado, como também questões ligadas à representação de campos de forças psíquicas constituintes da subjetividade.

Na cidade, os corpos que por ela se deslocam inscrevem suas vivências. Em *Totônio Pacheco* a experiência urbana é vivenciada de forma vertiginosamente sexualizada, com atenção à ansiedade e à frustração sexuais que quase se materializam numa cenografia moderna cujas regras do jogo são, contudo, à moda antiga. A sensação de ansiedade e frustração diretamente ligadas ao exercício da sexualidade atravessa a narrativa e atinge mesmo o falocrático Patriarca: em seu caso, a liberação das pulsões sexuais só ocorre após a

mudança para a capital e vem a realizar-se de forma escandalosa (se não grotesca) para os padrões morais da classe de origem do coronel Totônio. Como ressalta o narrador, ao fazendeiro cabia a “devassidão latifundiária” (ALPHONSUS, 1976a, p.144), assim descrita pelo mesmo: “Mulheres que moravam dentro de suas terras e que se pagavam com a visita do proprietário, um vestido de chita, um chinelo, missangas de engambelar índios...” (ALPHONSUS, 1976a, p.144). Na cidade, além de não poder pagar tais serviços de outra forma que não em espécie, também experimenta a recusa que acaba por abalar “a firmeza do senhor rural, o sentimento de superioridade, uma espécie de orgulho pastoril de touro reprodutor no meio da numerosa boiada castrada” (ALPHONSUS, 1976a, p.144).

Com a morte da esposa e a mudança para a cidade, sua sexualidade atinge um ponto de clivagem. Antes ela era marcada pela oscilação entre a semicastidade conjugal e a devassidão latifundiária: quase casto no âmbito matrimonial, sob ele semiocultavam-se ligações extraconjugais, muitas delas redundando em filhos naturais e não raramente conseguidas mediante coerções infligidas a partir de sua posição como proprietário de terras. Com a mudança para a cidade, Totônio Pacheco abandonou as meias medidas e o exercício da sexualidade passou a ser mediado pela equação econômica envolvida na prostituição, que, por sua vez, é assemelhada à escravidão até pela forma arquitetônica de confinamento em que se encontram guardados corpos como o da amante de Totônio.

As mudanças na conduta do rústico fazendeiro parecem personificar a cidade como um monstro tentacular que se move entre as cloacas e devora a moral e a tradição, afinal “uma das fantasias favoritas da humanidade é a de que alma perto da natureza vive melhor e, portanto, necessita diminuir seu ritmo para encontrar o da natureza, pois nas cidades a alma se torna sofisticada e corrompida” (HILLMAN, 1993, p.37). A oposição entre o cortesão dissimulado e o inocente pastor já foi cantada por Claudio Manuel da Costa e é bem verdade que, embora Totônio Pacheco seja uma personagem associada a um universo cultural e social muito específico, é no espaço urbano que sua forma de exercício da sexualidade encena questões de poder e gênero.

No teatro edipiano do inconsciente, a morte do Patriarca é vista com júbilo pelos filhos. Sua morte põe fim a uma situação moralmente constrangedora: embora tenha aquinhado em vida seus herdeiros, Totônio age sob a rotação do dispêndio, e tal dispêndio (associado desde sempre à perda de sêmen envolvida em atos sexuais no âmbito do autoerotismo) é provocado e está intimamente associado com uma conduta sexual. Há mais do que duas gerações a separar o Bacharel e o Patriarca; há mesmo duas visões de mundo que só podem convergir em prol da manutenção do status econômico do clã. Ao colocar em risco essa prioridade econômica nas relações afetivas, arrisca, também, sua própria posição no grupo familiar.

É assim que, em *Totônio Pacheco*, João Alphonsus tenta produzir um texto em que se fundem, no âmbito da forma estética, preocupações com processos sociais em curso e com a perscrutação da subjetividade, a partir de uma percepção do texto literário como sendo o elemento catalizador de ambos os registros.

REFERÊNCIAS

ALPHONSUS, João. **Totônio Pacheco**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976 (a).

_____. **Contos e novelas**. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976 (b).

ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. “Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira”. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte, v. 12, n. 13, dezembro 2005, pp. 185-200.

BUENO, Antônio Sérgio. **O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte**. Belo Horizonte: UFMG: PROED, 1982.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, Fernando Correia. “Panorama de um ficcionista”. In: ALPHONSUS, João. **Totônio Pacheco**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976, pp. 13-30.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Escritura urbana**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HILLMAN, James. **Cidade e alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LINS, Vera. “Índios de papelão, monumentos tropicais”. In: *Revista do Brasil*. Ano 4, n. 8, 1989, pp. 71-76.

MENDONÇA, Jupira Gonçalves de. “Legislação urbanística e segregação socioespacial em Belo Horizonte”. In: FERNANDES, Edésio (org.). **Direito urbanístico. Estudos Brasileiros e Internacionais**. Belo Horizonte: Del Rey, 2006, pp. 301-318.

MIRANDA, Wander Melo. “Apresentação”. In: _____. **Belo Horizonte: a cidade escrita**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

RISÉRIO, Antonio. **A cidade no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Sérgio. **Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

Recebido em: 10 de fevereiro de 2016.

Aceito em: 14 de maio de 2016.