



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE INTEGRAÇÃO ACADÊMICA – CIAC  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES – DLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE - PPGLI**

**LEILIANE THAÍS PEREIRA DE LIMA**

**A SEMIÓTICA DO JASMINEIRO EM *TERRA DE CARUARU* E *SANTA RITA*, DE  
JOSÉ CONDÉ**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2020**

**LEILIANE THAÍS PEREIRA DE LIMA**

**A SEMIÓTICA DO JASMINEIRO EM *TERRA DE CARUARU* E *SANTA RITA*, DE  
JOSÉ CONDÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

**Orientador: Prof.º Dr. Luciano Barbosa Justino.**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L732s Lima, Leiliane Thaís Pereira de.

A semiótica do jasmineiro em Terra de Caruaru e Santa Rita, de José Condé [manuscrito] / Leiliane Thaís Pereira de Lima. - 2020.

117 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino ,  
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Semiótica. 2. Literatura. 3. Memória. 4. Criação literária.

I. Título

21. ed. CDD 401.41

**LEILIANE THAÍS PEREIRA DE LIMA**

**A SEMIÓTICA DO JASMINEIRO EM *TERRA DE CARUARU* E *SANTA RITA*, DE  
JOSÉ CONDÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

**Área de concentração:** Literatura e Estudos Interculturais

**Aprovada em 30/06/2020**

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães  
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

A **Luciano Maria de Lima** – minha mãe, que sempre acreditou na educação como um caminho para mim, que renunciou às próprias oportunidades para incentivar e apoiar as  
minhas;

A **Severino Pereira da Silva** – meu pai, que aprendeu a me deixar trilhar os caminhos que escolhi, mesmo quando não compreendia a distância que os meus sonhos colocavam entre  
nós;

**Dedico.**

## Agradecimentos

A meu orientador, Luciano Justino, por ter acolhido esse projeto, me ajudado a delinear-lo e desenvolvê-lo. Pela harmonia em me fornecer a orientação que eu necessitava e liberdade que eu buscava ao longo desse processo tortuoso que é a escrita acadêmica.

A Edson Tavares Costa, quem primeiro acreditou em meu potencial acadêmico como pesquisadora e quem me introduziu ao universo condeano. A primeira pessoa com quem discuti sobre este projeto, quando ainda nem era um projeto.

A Rafael Lima Viana, por todas as conversas mais inusitadas que se dispôs a partilhar comigo sobre *o cheiro das coisas* e *o jasmineiro de Condé*. Por ler páginas e páginas das minhas primeiras escritas com um conteúdo que não lhe interessava e se dedicar a esmiuçar cada detalhe comigo.

A minha turma de Mestrado que tornou a caminhada mais leve, me mostrando sempre que os passos eram mesmo lentos, ao contrário do que o discurso da produção imediata e acelerada da academia nos fazia crer.

A Igor Belmiro, por ter me ouvido reclamar constantemente sobre essa pesquisa e o processo de pós-graduação, inclusive em horário de trabalho, pelo incentivo e a imperturbável crença de que eu daria conta de tudo.

Aos amigos que acumulei ao longo da vida, que bem ou mal compreenderam as minhas ausências em decorrência da dedicação a esta pesquisa.

A minha família, que me apoiou de todas as formas possíveis, dentro de cada limitação, que foi meu apoio principal ao longo dos percalços naturais dessa jornada. Simplesmente não há palavras suficientes.

À secretaria do PPGLI, nas pessoas de Telma e Alda, que sempre estiveram completamente disponíveis e iluminaram as dúvidas sobre cada processo burocrático.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo estímulo concedido através da bolsa de financiamento desta pesquisa, incentivando e possibilitando sua realização.

O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor.

- William Faulkner

Era uma casa em centro de jardim (sobre o muro floriam jasmineiros do Cabo, que, ao anoitecer, perfumavam toda a rua)

- José Condé

## Resumo

Esta dissertação se ocupa da análise da presença e ressignificação do *jasmineiro* nas obras *Terra de Caruaru* (1960) e *Santa Rita* (1961), do escritor caruaruense José Condé. Ancorados nas contribuições teóricas de Peirce (1997), Santaella (1983) (2005), Pignatari (2004), Plaza (2003), Duarte Júnior (2001) e outros, esmiuçamos as relações semióticas que inserem e modificam a leitura desse signo na literatura específica de um autor situado num espaço-tempo, mas que se volta constantemente para o passado. Partindo da hipótese de que a escrita *meio sonhada meio vivida*<sup>1</sup>, vinculada à memória e a criação literária, característica de Condé, seria o fator inicial da modificação das relações interpretativas do *jasmineiro*, reavaliamos as funções narrativas que o elemento exerce em cada enredo em particular e como cada relação estabelecida se torna fator constituinte de sua potencialidade sígnica no conjunto da obra do autor. Através do sensível e do simbólico, a obra condeana nos revela um campo de significação específico para a semiótica do *jasmineiro*, estando intimamente ligado a noções de lugar, identidade e pertencimento através dos seus aspectos sensíveis, especialmente o seu aroma.

**Palavras-chave:** Semiótica. Literatura. Memória. Criação Literária

---

<sup>1</sup> Comentário de Otto Maria Carpeaux em texto elaborado para a primeira edição de *Terra de Caruaru*, presente na orelha da sua reedição pela WDimeron, em 2011. (CONDÉ, 2011).



## Abstract

This thesis deals with the analysis of the presence and resignification of the *jasmine tree* in the works *Terra de Caruaru* (1960) and *Santa Rita* (1961), by the Caruaru writer José Condé. Based on the theoretical contributions of Peirce (1997), Santaella (1983) (2005), Pignatari (2004), Plaza (2003), Duarte Júnior (2001) and others, we scrutinize the semiotic relationships that insert and modify the reading of this sign in the specific literature of an author situated in a space-time, but who constantly turns himself to the past. Elucidating the hypothesis that the writing *meio sonhada meio vivida*<sup>2</sup>, linked to memory and literary creation, characteristic of Condé, would be the initial factor in the modification of the interpretative relations of the jasmine tree, we reevaluated the narrative functions that the element exercises in each plot in particular and how each established relation becomes a constituent factor of its sign potential in the set of the author's work. Through the sensitive and the symbolic, the Condean work reveals to us a specific field of significance for the semiotic of the *jasmine tree*, being intimately linked to notions of place, identity and belonging through its sensitive aspects, especially its aroma.

**Keywords:** Semiotic. Literature. Memory. Literary Creation.

---

<sup>2</sup> Comment by Otto Maria Carpeaux in a text prepared for the first edition of *Terra de Caruaru*, present in the ear of its reissue by WDimeron, in 2011. (CONDÉ, 2011)

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2. O SIGNO E A SEMIÓTICA DAS SENSACIONES: UMA CHANCE AO SENSÍVEL..</b>	<b>23</b>
2.1 A semiótica peirceana: teoria e reflexões sobre o signo.....	23
2.2 O processo de semiose e as categorias peirceanas.....	26
2.3 A semiótica dos sentidos e a sinestesia: o sensível em significados e sensações.....	32
2.4 As sensações e a narrativa literária .....	36
2.5 A crise dos sentidos na modernidade, o real e o imaginado.....	39
2.6 Ampliação do potencial interpretativo do símbolo.....	40
2.7 Os sentidos e a memória .....	45
<b>3 TERRA DE CARUARU: UM ESPAÇO SENSÍVEL PARA O SIGNO.....</b>	<b>50</b>
3.1 Uma semiótica da memória no projeto literário de José Condé.....	50
3.2 <i>Terra de Caruaru</i> : onde o signo nasce cheirando a jasmim.....	55
3.3 O jasmineiro da Caruaru ficcional em transição: reflexões sobre o signo.....	75
<b>4 SENTINDO O SIGNO: SANTA RITA EM PERSONAGENS, CHEIROS E IDENTIDADES.....</b>	<b>79</b>
4.1 <i>Santa Rita</i> : um passeio cheirando a jasmims do Cabo.....	80
4.1.1 <i>João</i> : cemitérios de jasmims.....	80
4.1.2 <i>O apelo</i> : os jasmineiros dos santos .....	86
4.1.3 <i>Chão de Santa Rita</i> : um outro muro coberto de jasmims.....	90
4.1.4 <i>Os pássaros</i> : a identidade pelo jasmineiro.....	96
4.1.5 <i>O cachorro</i> : uma cidade para todos .....	98
4.1.6 <i>Como naqueles dias</i> : a recordação da casa.....	103
4.2 O jasmineiro de <i>Santa Rita</i> : a mesma flor para outra cidade.....	107
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>115</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Caderno novo, grama recém cortada, pasta de dente de hortelã, café torrado, chuva, pizza com bastante orégano, leite azedo, hálito, feijão queimado ou até mesmo aquele cheiro específico da combinação de suor e perfume impregnado nos lençóis após o sexo. O cheiro das coisas. Eis aí um dos elementos mais presentes em nossas vidas e que acaba por passar despercebido em grande parte do tempo: nossa capacidade olfativa. Contudo, embora seja o olfato ainda o sentido mais misterioso no campo científico, não é dele a exclusividade de nossa desatenção à sua linguagem. Nós vivenciamos sons, imagens, sabores, aromas e toques o tempo todo e, na maior parte desse tempo, não estamos, de fato, atentos a eles.

Imagine-se sentado numa praça, lendo um livro. Seus ouvidos captam, sem distinção, todos os ruídos a sua volta, seu olfato capta todos os odores que se encontram próximos a você, a sua pele sente absolutamente tudo que está em contato com ela – o banco, o solo no qual você apoia os pés, a roupa que te veste, o livro em suas mãos, o óculos em seu rosto – e sua visão alcança locais para além da página aberta do livro. Mas, conscientemente, você não administra todas essas sensações, porque grande parte delas é automaticamente priorizada pelo seu cérebro, enquanto outra parte é relegada ao inconsciente. Mesmo o cheiro daquele perfume incrível que você pôs antes de sair de casa, apesar de permanecer em sua pele, deixará de ser notável e passará a ser inconscientemente sentido por você ao longo do dia, fazendo com que acredite que o cheiro desapareceu no ar.

Atividades cotidianas repetitivas rapidamente se tornam funções jogadas ao inconsciente. Realizamos mecanicamente o ato de coar o café, de fritar os ovos, de tomar o banho antes do trabalho. No mundo moderno, nos tornamos demasiadamente racionais e, por vezes, esquecemos os nossos instintos sensoriais. Contudo, eles continuam agindo em silêncio, interferindo em nossos gostos, atrações sexuais, desejos, anseios, temores, tesão.

Algumas das lembranças mais profundamente marcantes que você guardará ao longo da vida estarão acompanhadas de aromas, percepções sensoriais e sentimentais. Nós experienciamos o mundo através das sensações e delas abstraímos o entendimento lógico sobre o que nos rodeia. Antes de ser racional, nosso mundo é sensorial. Nós cheiramos, vemos, sentimos e tocamos, ouvimos e degustamos o mundo em suas particularidades cotidianamente, mas de tão normal, acabamos por ignorar esse misto de percepções, vivendo quase insensivelmente, racionalizando a experiência. Nós buscamos por concretude racional, enquanto abstraímos os sentimentos e sensações não verbais. Assim, sobrepomos a linguagem verbal à linguagem icônica, ou não verbal.

Não à toa, toda linguagem, verbal ou não verbal, é uma tentativa de expressar e comunicar experiências que captamos através de nossa vida sensorial: o que vemos, o que tocamos, o que sentimos, o que cheiramos, o que disso racionalizamos em pensamentos e códigos. A linguagem é a tentativa comunicacional de expressar a realidade vivenciada, sentida, pensada.

Pode parecer estranho lembrar, nessa era moderna e tecnológica, que lemos o mundo para além do código escrito e/ou falado. Nós lemos o mundo o tempo todo, com nossas mãos, pés, orelhas, umbigo, cotovelos, nádegas, nuca, fios de cabelo. Lemos formas, cores, toques, sons, odores, texturas, massas. Mesmo quando usamos o código linguístico, nosso processo interpretativo leva em consideração outros códigos, como o olfativo. Por exemplo, ao ler a descrição do cheiro de um perfume, nossa mente cria associações com os elementos ali descritos, para além das palavras. Quando sentimos o cheiro em si, isso também ocorre. Você, provavelmente, já sentiu fragrâncias com aromas que lembravam o cheiro de flores, de limão ou lavanda, e, exatamente agora, você associou as palavras lidas ao cheiro, imagem, cor e/ou forma desses elementos.

A ciência que estuda o processo de leitura e interpretação do mundo, em todas as formas de linguagem, é a semiótica. Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo e cientista norte-americano, é o grande fundador da teoria semiótica e afirma que para todo fenômeno que se apresenta à consciência, criamos um signo que o representa – ao fenômeno – em certa medida e para certos efeitos (PEIRCE, 1977, p. 46). Pignatari (2004, p. 20), semioticista brasileiro, afirma que a semiótica serve para ler o mundo e, referindo-se especificamente ao discurso literário, ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo não-verbal, icônico. Isso porque, toda linguagem é signo, ou seja, é um algo que representa outra coisa, em certa medida e para um certo alguém. A palavra, falada e/ou escrita, *cachimbo*, não é o objeto em si, mas um signo que representa esse objeto. Da mesma forma, uma foto desse cachimbo, não é o cachimbo em si, senão um outro tipo de representação sígnica. *A traição das imagens* (1928-1929), de René Magritte, nada é, como a própria pintura o diz, senão a representação de um cachimbo. Signos, todos eles: a pintura, a escultura, a matemática, a língua, a música.

Sendo assim, toda linguagem possui *marcas* sensoriais, advindas de seus fenômenos de captação e representação sígnica. A literatura explora essas sensações através do código linguístico, como forma de alcançar a subjetividade do seu receptor e atingi-lo de modo pessoal e particular. Quanto mais sensações uma expressão artística, seja pintura, literatura ou música, provoca através de seus signos, mais próxima da subjetividade humana ela pode ficar.

E se essas sensações ocorrem sinestesticamente, mais intensa é a experiência e mais íntima é a relação que o indivíduo estabelece com a expressão artística.

Não à toa, a presença constante de um odor atraiu nossa atenção ao degustarmos as obras de José Condé. Um cheiro vai se espalhando pelas páginas de uma narrativa, adentra mais uma e outra e outra, interliga obras distintas, marcando identidades e cenários. O jasmineiro, planta odorífera que gera a flor do jasmim, é o responsável por esse cheiro e é ele o objeto de estudo desse trabalho. Sobre esse signo, lançamos questionamentos e reflexões, buscando compreender como sua presença constante altera sua representação simbólica – em termos peirceanos –, modificando-a especificamente nas relações estabelecidas dentro da obra do autor José Condé.

Considerando essas reflexões, nos encontramos diante das narrativas de um escritor pouco discutido na academia e que, paulatinamente, foi caindo no esquecimento popular, apesar da qualidade de sua obra e de sua presença marcante na vida literária do país. Nascido na Caruaru da década de 1920 (22 de outubro de 1917), no agreste pernambucano, o escritor José Ferreira Condé foi um dos nomes de destaque no jornalismo e na literatura. Autor de uma diversificada obra literária, Condé foi presença constante no cenário literário brasileiro entre as décadas de 1940 a 1960. Suas obras são reconhecidas pela linguagem tão “simples e nua que a representação se faz dramática e tensa como um nervo exposto”<sup>3</sup>.

Seus personagens realistas, solitários, perturbados, amados, odiados, humanos, são notáveis e profundamente trabalhados em seus conflitos existenciais, tão individuais e, ao mesmo tempo, tão universais. Em suas narrativas, Condé retratava desde a vida no interior pernambucano, em sua amada Caruaru, com narrativas pitorescas e regionalistas, até a boemia e as vidas solitárias que passeiam pelas ruas e bares do Rio de Janeiro – cidade onde viveu até sua morte, em 27 de setembro de 1971 – ou cidades imaginárias, como Santa Rita, explorando de forma poética, picaresca e profunda as misérias humanas. Apesar de renomado jornalista literário e fundador – no final da década de 1940, juntamente com seus irmãos João e Elysio Condé – do importante órgão de divulgação literária nacional, o *Jornal de Letras*, tem ainda seu nome mantido na penumbra, no tocante à divulgação e estudo da sua criação literária, não obstante a qualidade que a constitui.

A recorrência do elemento *jasmineiro* na obra do escritor caruaruense é algo intrigante, estando presente em ao menos nove de suas treze publicações. Segundo Tavares (2017, p. 39), a própria casa de Condé, na época de sua infância em Caruaru, possuía um

---

<sup>3</sup> Adonias Filho, em orelha da obra *Tempo Vida Solidão* (CONDÉ, 1971).

muro coberto por jasmineiros do Cabo que incendiavam os cômodos com o aroma marcante nos fins de tarde. Sendo essa memória, provavelmente, a responsável pela inserção e permanência do jasmineiro em suas narrativas.

Essa planta, seu cheiro e sua imagem se perpetuaram no imaginário do menino Condé ao ponto de passar a habitar também seus escritos. Com flores extremamente aromáticas, o jasmineiro está presente nas narrativas desde o muro dos suntuosos sobrados até a janela das casas da parte mais pobre da cidade. Seu cheiro percorre e envolve o espaço das histórias contadas, adentra as narinas e a memória dos personagens e ativa sensações e emoções que se refletem, também, no leitor. A presença e ação estilística do jasmineiro, bem como a funcionalidade que exerce no pano de fundo das narrativas, além de sua profunda relação com a memória afetiva e olfativa do autor, o constituem como um elemento de significação muito singular na escrita condeana.

Encontramos, pois, nas narrativas desse escritor uma problemática de interesse às discussões semióticas. O signo *jasmineiro*, em sua presença constante, seu cheiro e suas funções dentro das narrativas, parece não se limitar apenas à uma marca da escrita saudosa, *meio sonhada e meio vivida*<sup>4</sup>, do autor. Ao contrário, em certa medida, o signo desvincula-se dessa existência primeira e empírica de seu objeto – a planta em si, real, parte biográfica da infância do autor – e denota nova forma, desta vez mais icônica, sinestésica e literária. Não age como mera assinatura. Sua recorrência acarreta modificações no seu processo de leitura, permitindo a construção de uma nova imagem, com amplo potencial interpretativo, agora agindo como um símbolo na escrita deste sujeito autor.

Este trabalho tem como objetivo analisar como o *jasmineiro* se constitui enquanto signo, a partir de uma perspectiva peirceana, através de seus aspectos sensoriais e semióticos, especificamente situado e interpretado na obra de José Condé. Para isso, realizamos um recorte no corpus bibliográfico do autor, elegendo para análise o romance *Terra de Caruaru* (2011), lançado em primeira versão em 1960, e a obra *Santa Rita* (1977) – que é a junção de duas obras anteriores: *Histórias da Cidade Morta* (1951) e *Os dias antigos* (1955) –, uma coletânea de contos e novelas lançada em primeira versão em 1961.

*Santa Rita* (1977) contém um conjunto de narrativas curtas que possuem como pano de fundo o Brasil de fins do século XIX, em um contexto social, político e econômico que reflete o período posterior à escravatura. Uma cidade imaginária situada geograficamente – pelos indícios narrativos deixadas pelos narradores – onde na realidade existiria a cidade de

---

<sup>4</sup> Comentário de Otto Maria Carpeaux em texto elaborado para a primeira edição de *Terra de Caruaru*, presente na orelha da sua reedição pela WDimeron, em 2011. (CONDÉ, 2011).

Caruaru, ou em suas redondezas. A cidade é a protagonista dessas narrativas, o que justifica a junção das obras *Histórias da Cidade Morta* (1951) e *Os dias antigos* (1955) sob o novo título de *Santa Rita*. As narrativas mostram a decadência de uma legislação populista e demagoga, que abandonou na sarjeta social a vida de toda população negra, levou à falência pequenos proprietários de terra e afundou as pequenas economias que sustentavam cidades interioranas, como Santa Rita.

Nessa obra, personagens transitam por contos e novelas, entre as funções de protagonistas, secundários e narradores, adentrando níveis enunciativos imbricados em outros níveis enunciativos, criando uma espécie de *malha* ou *rede* de conexões entre as narrativas, os habitantes desse espaço ficcional e suas histórias. *Santa Rita* poderia ser lida como um romance fragmentário, não fossem as especificidades características dos gêneros conto e novela que compõem, na realidade, uma interpenetração estrutural e fabular tão minuciosamente elaborada entre narrativas independentes, as aproximando e distanciando em momentos determinados, que revela muito mais um trabalho articuladamente preciso e cuidadoso de um excelente escritor de prosas curtas.

Não à toa, talvez essa minuciosa atenção aos detalhes de estruturas narrativas curtas tenha marcado a escrita de Condé também enquanto romancista. *Terra de Caruaru* (2011) possui uma narrativa bastante dinâmica, com muitas mudanças no foco narrativo, mesclando visões de centro e da periferia, em ângulos plurais, sobre o funcionamento da vida na Caruaru de fins da década de 1920. Em um momento em que o algodão se transforma no novo ouro da economia local, criando novos ricos e influenciando no desenvolvimento industrial, a cidade enfrenta uma tensão político-cultural, estando ainda atada a ideologias de uma política coronelista, com valores tradicionalistas que *seguram* a chegada do progresso.

Apesar de conter personagens mais centrais ao desenvolvimento do enredo, mais uma vez, a protagonista da narrativa é a cidade. Não poderia ser diferente tendo em vista que *Terra de Caruaru* é a culminação do projeto literário de José Condé sobre a escrita de sua terra natal. Projeto esse que se mostra como uma das mais maduras e complexas obras escritas pelo autor e que deixou marcas de seu processo de escritura em outras obras, como *Santa Rita*, por exemplo, que em muito reflete traços de personagens e cenários que parecem despertar uma turva memória de Caruaru.

A escolha desse recorte se dá por alguns critérios: (1) estas são as obras que apresentam maior recorrência do elemento jasmineiro; (2) suas narrativas, embora distintas, estão situadas em momentos de transição econômica e político-cultural da cidade que possuem como protagonista e influenciadora das vidas ali ficcionalizadas, o que afeta

diretamente o comportamento interpretativo do *jasmineiro*; (3) são obras que se constituem como uma amostra da escrita condeana e da funcionalidade e desenvolvimento sógnico do *jasmineiro* nos gêneros prosaicos do conto, da novela e do romance. Para além disso, são obras publicadas em um período de tempo muito próximo – *Histórias da Cidade Morta*, em 1951; *Os dias antigos*, em 1955; *Terra de Caruaru*, em 1960; *Santa Rita*, em 1961 –, representando um recorte cronológico que parece revelar uma dedicação à escrita de um tipo de construção narrativa muito específica – com muitos focos narrativos, interpenetrabilidade entre narrativas distintas, protagonismo plural, tensões políticas como pano de fundo, transição ideológica etc. –, estabelecendo certas associações entre as obras, o que pode influenciar também na leitura do signo e em suas relações com a escrita do autor.

Compreender como a literatura de um escritor pode influenciar na modificação da semiose de um signo, pode nos revelar sempre mais sobre como nossa construção sógnica do mundo funciona, como e por que se modifica, e no que isso influencia nossa relação com o mundo e/ou com o signo em si. No âmbito da crítica literária, parece-nos que a análise do funcionamento semiótico de um elemento narrativo, sua influência no pano de fundo e no enredo, bem como sua ação sobre a recepção e o ato interpretativo do leitor, se apresentam como justificativas plausíveis ao desenvolvimento deste trabalho. Contribuir para o arsenal teórico-crítico da obra literária de um autor como José Condé, é também lançar sobre as sombras do cânone literário uma réstia de luz, impedindo que esse autor sofra uma segunda morte.

Portanto, através das reflexões sobre a semiótica peirceana e a semiótica dos sentidos e da memória, iremos discutir como se dá a construção do signo *jasmineiro* no desenvolvimento das narrativas de José Condé; expor os efeitos icônicos e sinestésicos gerados pelo signo nas narrativas, estando atrelado à memória afetiva/olfativa do autor, já construída, e do leitor, que se constrói em função de sua relação com a obra; e analisar como essa interpretação sógnica se modifica, ou não, entre narrativas, contextos, cenas e obras. Por fim, buscamos compreender em que medida o potencial interpretativo do signo *jasmineiro* é alterado na e pela experiência leitora com a obra de José Condé. Também realizamos um sintético comentário sobre a fortuna crítica de José Condé, de modo a evidenciar como determinados elementos – assim como o *jasmineiro* – têm sido identificados nas pesquisas recentes como demarcadores de sua escrita peculiar. Desta forma, apresentamos algumas pesquisas que podem ser úteis para a compreensão do universo condeano e para leitores que se sintam instigados a conhecer mais sobre suas obras.



Para tanto, discorreremos sobre o tema em três capítulos distintos, contudo interrelacionados. No primeiro, construiremos uma discussão teórica acerca dos principais conceitos, problemáticas e reflexões sobre a semiótica peirceana e o estudo do signo, considerando questões referentes à esquematização da análise semiótica elaborada por Peirce, as nuances do processo de semiose e suas aplicações ao signo linguístico literário. Em seguida levantaremos algumas ponderações sobre a semiótica dos sentidos e a sinestesia, pensando na apreensão do fenômeno pelos sentidos e na transformação dessa percepção em códigos linguísticos, bem como no quanto os meios, suportes e códigos são impregnados pelas sensações. A insuficiência do código na representação da sensação será também um dos pontos que constroem a primeira parte dessa discussão, assim como a impossibilidade de departamentalizar nossos sentidos e, portanto, nossas leituras sígnicas.

A partir dessas primeiras questões referentes aos sentidos na construção das linguagens e dos signos, apresentaremos alguns estudos e posicionamentos sobre o olfato na literatura, tendo em vista que, de todos os sentidos, esse é o que mais se vincula ao funcionamento do *jasmineiro* enquanto ícone e símbolo nas narrativas aqui analisadas. Consecutivamente, algumas questões sobre a modernidade e o apagamento dos sentidos surgem para que possamos pensar com mais clareza o funcionamento desse signo, com forte apelo sensorial, em narrativas como a de *Terra de Caruaru*, que transita numa modernidade que parece indecisa sobre o seu chegar. Ainda nesse sentido, apresentaremos algumas considerações sobre a modificação e ampliação interpretativa dos símbolos, buscando esmiuçar e esclarecer alguns dos muitos aspectos que podem influenciar esse movimento de mudança. Por fim, algumas reflexões sobre o imaginário, o real e a memória irão nos situar conceitualmente diante das possíveis interferências específicas da literatura de José Condé na leitura semiótica do *jasmineiro*.

O segundo capítulo será destinado à análise e discussão do *jasmineiro* na obra *Terra de Caruaru* (2011). Apresentaremos, inicialmente, algumas informações importantes sobre a vida e a infância do autor e suas influências no processo de sua escrita literária, de modo que certos aspectos da memória acabam por estar sempre presentes na construção de seus mundos imaginários.

Conforme desenvolvemos as análises do *corpus* literário de *Terra de Caruaru*, algumas questões, tais como as relações entre *jasmineiro*, espaço, tempo e as identidades, vão se mostrar dignas de atenção ao longo do processo de leitura desse signo, bem como as influências sobre as transformações semióticas e sensíveis sofridas pelo *jasmineiro* dentro do contexto de nossa primeira obra sob análise. Essas questões irão surgir também ao longo da

análise de *Santa Rita*, contudo, algumas reflexões se colocam de forma específica em *Terra de Caruaru* por sua profunda relação com a imagem primeira desse signo na memória do escritor e a aura de prosperidade econômica que parece envolver o contexto de apresentação do jasmineiro, tanto na infância do autor, quanto no universo ficcional de seu romance. Assim, o real, o ficcional, o histórico, o imaginado e o rememorado são aspectos que poderão esclarecer a leitura icônica e simbólica desse signo, não apenas na escrita de Condé, mas na literatura de forma geral. A modernidade e a tradição também lançam suas tensões sobre o signo *jasmim* nessa narrativa, estabelecendo o que parece ser uma relação de disputa silenciosa entre esse signo e o algodão que, veremos, se constitui como signo também vinculado à Caruaru ficcional de 1920, mas com aspectos semióticos específicos.

Ao último capítulo reservaremos a análise das narrativas presentes na obra *Santa Rita* (1977), de modo a criar um panorama da construção e do funcionamento do *jasmineiro* nessa obra em específico. Ao percorrer as páginas e as ruas que compõem essa cidade imaginária, iremos analisar o funcionamento do signo *jasmineiro* nos seis contos e novelas elencados para estudo, primeiro de forma independente, com o intuito de identificar as particularidades que o signo adquire no aspecto micro de cada narrativa, e, posteriormente, de forma relacional, revelando seu efeito na interpretação do contexto macro da obra.

Nas análises semióticas levaremos também em consideração, como não poderia deixar de ser, os aspectos narrativos de funcionamento desse signo e, com isso, mergulharemos na tentativa de compreender as relações que ele estabelece com personagens, espaços e tempos, modificando o cenário, agindo nos entes ficcionais, moldando sensações e influenciando na leitura imagética e semiótica do enredo. Cada uma dessas relações se revelará componente constituinte da representação simbólica específica que o jasmineiro adquire na literatura condeana. Discutiremos sobre como alguns aspectos de vinculação do signo com o espaço, o tempo e a identidade de certos personagens dialogam, ou não, com aspectos do real, da imagem primeira do jasmineiro na infância do escritor caruaruense, inclusive, estabelecendo certos vínculos comparativos com *Terra de Caruaru*.

Por fim, algumas considerações sobre as marcas que o projeto da escrita de *Terra de Caruaru* deixou em outras narrativas do autor se fazem necessárias para que possamos entender a especificidade do funcionamento desse signo nas duas obras analisadas de forma distinta, ao mesmo tempo que, no aspecto macro do conjunto da produção literária condeana, esse mesmo elemento parece assumir uma aura de significação, não única e pontual, mas harmônica na constituição plural de sua representação singular. É sobre isso que nos debruçamos.

Antes, contudo, acreditamos que seja necessária uma pequena apresentação do autor, visto que poucos são os que hoje possuem acesso à sua literatura ou conhecem sua história e influência. Ao invés de seguirmos o caminho habitual, de traçarmos certo resumo biográfico, seguindo ordem cronológica a iniciar pelo nascimento, optamos por iniciar pela sua morte, pois após o seu *encantamento* de homem escritor é que se inicia sua segunda vida: aquela que permanece e pulsa em sua literatura, quando acessada, estudada, consumida. Por isso, em uma breve incursão sobre os estudos realizados nos últimos anos, apresentamos José Condé através de sua fortuna crítica.

Após a morte do mais jovem dos Condé, muitas foram as demonstrações de carinho e admiração manifestadas ao jornalista e escritor caruaruense. Entre muitos dos que conheciam seu trabalho e partilhavam com ele algum tempo de sua vida, havia uma constante certeza de que a voz do mais jovem dos irmãos Condé não se calaria diante da *indesejada das gentes*, e que seu trabalho ainda renderia incontáveis discussões. Ao longo dos anos, ao contrário do que os literatos e críticos esperavam, a obra condeana caiu em paulatino esquecimento. Atualmente, seus livros encontram-se esgotados, alguns podendo ainda ser adquiridos apenas em sebos – mesmo a reedição de 2011 de *Terra de Caruaru* já se torna escassa. Poucos são os trabalhos que apresentam um estudo em profundidade à sua obra. Entre os que foram realizados e se encontram disponíveis ao público leitor e pesquisador atualmente, apresentamos uma pequena síntese, no intuito de, para além de talvez incitar à leitura desse material, possam os leitores deste trabalho compreender um pouco sobre como a memória, no caso específico, mas não único, de José Condé, ultrapassa as margens literárias de suas obras e envolve toda a questão de permanência ou apagamento de seu nome e de sua literatura.

O ano de 2017 rendeu a publicação de três importantes obras para a fortuna crítica do escritor caruaruense. Em comemoração ao ano do centenário de José Condé, o Instituto Histórico de Caruaru, juntamente com a ACACCIL – Academia Caruaruense de Cultura, Ciências e Letras – e outras instituições da cidade, promoveu a *Semana Condé*, que consistiu em uma semana inteira de solenidades, homenagens e celebrações em torno do centenário do *Romancista de Caruaru*. Os livros, que tratam da vida e da obra do escritor pernambucano, trazem na capa o selo em comemoração ao centenário.

O primeiro destes é a biografia escrita por Nelson Barbalho, seu conterrâneo e amigo, intitulada *José Condé: Romancista de Caruaru*, publicada em 2017 pela editora WDimenron. A obra póstuma do *Imortal do País de Caruaru* apresenta uma coleção de textos criteriosamente recolhidos, que remontam a vida e a trajetória do menino Zezé de Donaninha, ou Zé Miau, como, na infância, José era chamado pelos colegas de traquinagem. Entre a

infância cheirando a jasmims, a ida para o Rio, a atuação como jornalista e crítico literário, encontram-se também comentários do próprio Nelson Rodrigues sobre algumas das obras ficcionais de José Condé, além de depoimentos de jornalistas, críticos, conhecidos, amigos e familiares que revelam o perfil humano, a alegria e o amor que Condé dedicava à vida e à literatura.

O segundo livro é *O nome do autor: o caso José Condé*, de Edson Tavares, lançado em 2017, pela editora Appris. Obra que se originou sob o título *A construção e a permanência do nome do autor: o caso José Condé*, tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2013. O que Tavares apresenta é um profundo mergulho nas letras condeanas. Para além de apresentar o homem e o escritor, Tavares realiza uma extensa incursão na biblioteca particular de José Condé – cujo acervo foi catalogado pelo pesquisador e encontra-se sob o cuidado da Biblioteca Municipal de Caruaru (2009) –, discute sobre a construção do cânone literário, e conseqüentemente de suas margens, construindo uma reflexão sobre a ausência de Condé nas livrarias, na crítica, nas salas de aula.

É também Edson Tavares quem organiza o livro *Contos que se interpenetram: leituras de Santa Rita, de José Condé*, também publicado em 2017, pela WDimeron. Trabalho que teve origem com o desenvolvimento do Projeto *Desvendando Santa Rita: leitura sociocrítica dos contos inclusos em “Histórias da Cidade Morta” e “Os dias antigos”, de José Condé*, no PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), pela Uepb/CNPq, em 2014. Livro de estudo crítico desenvolvido sobre a leitura do universo da obra *Santa Rita* (1961), em que os autores analisam elementos de composição narrativa próprias do estilo condeano, demonstrando não apenas um conjunto de narrativas que se constroem sobre uma rede discursiva interrelacional, como desvendando também o próprio processo de criação e leitura crítica desse universo e de sua linguagem. Neste livro, Tavares possui um capítulo intitulado *O Brasil pós-abolição da escravatura: a quem interessava o treze de maio?* Encontram-se ainda nesta obra crítica, os seguintes estudos/capítulos: *As relações entre narrador e narratários nos contos do livro Santa Rita, de José Condé*, de Leiliane Lima; *A presença da chuva como elemento intensificador nas narrativas condeanas de Santa Rita*, de Renally da Silva; *O cachorro como referência actancial nas narrativas de Santa Rita, de José Condé*, da Nathália Azevedo; e *Satu e o bodegueiro: personagens que atravessam as narrativas de Santa Rita, de José Condé*, de Gilson Gonzaga.

O Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) e os cursos de Letras ofertados nos diversos *campi* da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) têm sido

locais de viabilização das discussões sobre a literatura condeana. Para além da pesquisa que resultou no livro *Os contos que se interpenetram* (2017), a instituição conta ainda com outros títulos voltados ao estudo do escritor caruaruense e sua literatura.

Em 2013, Davi da Silva Gouveia apresentou ao PPGLI a dissertação de mestrado intitulada *O espaço em Terra de Caruaru: uma topoanálise dos principais ambientes da obra de José Condé*. Uma enfática e extensa análise dos espaços e da literatura no mais conhecido romance condeano, revelando não apenas os processos de mudança no espaço geográfico, social e literário da Caruaru condeana, mas as influências e os agenciamentos por esse espaço construídos diante dos personagens e do enredo em si. Como veremos, inclusive nas discussões deste trabalho, Gouveia conclui que o homem e a terra estão profundamente vinculados na construção de suas identidades na obra condeana.

Sob o título de *Poética das ruínas em Terra de Caruaru: estruturas fundantes da cidade literária no romance de José Condé*, Hudson Marques da Silva apresentou ao PPGLI, na UEPB, sua tese de doutorado, em 2016. Ao buscar compreender como um *romance de fundação fragmentado* a narrativa de *Terra de Caruaru*, Silva discorre sobre a escrita pluridiscursiva e fragmentária da obra de José Condé e, a partir do conceito das ruínas benjaminianas, nos revela como Condé *escova a contrapelo* a história de Caruaru, apresentando possibilidades de construção ficcional e imagética que ultrapassam as linhas discursivas dos *vencedores históricos*, desnudando a cidade em seus centros e margens, passado e futuro. Nos brinda com uma muito potente discussão sobre as tensões entre centro e margem, passado e futuro, tradição e modernidade, que revelam uma Caruaru muito mais plural do que o leitor poderia imaginar.

Migrando do universo de *Terra de Caruaru* para a imaginária e solitária cidade de *Santa Rita*, em 2019, Renally Silva – que em *Contos que se interpenetram* (2017) discutia sobre a presença da chuva na mesma obra – acrescenta à fortuna crítica da obra condeana uma análise sobre a *Alegoria em Santa Rita, de José Condé: incursões da natureza e perspectiva social*, dissertação de mestrado também apresentada ao PPGLI, na UEPB. Trabalho no qual desenvolve uma leitura alegórica do funcionamento e aparição dos elementos naturais – água, terra, ar e fogo – nos contos e novelas que compõem a cidade imaginária, também corpus deste trabalho. Sua discussão envolve personagens, espaço e os elementos naturais e sociais na composição de um todo significativo e harmônico ao longo da construção das cenas e no desenvolvimento do enredo, desvendando as nuances entre as ações a se concretizarem e os elementos que pintam o transcorrer dessa ação, ao longo das ruas e das páginas de *Santa Rita*.

Outra narrativa condeana sobre a qual encontramos trabalhos realizados pelos discentes da UEPB foi *Um ramo para Luísa* (1959), narrativa que mergulha na vida e morte da prostituta Luísa, na cidade do Rio de Janeiro, e de seu envolvimento amoroso com o jornalista Paulo. A obra foi adaptada para o cinema em 1965.

Patrício de Albuquerque Vieira apresentou ao PPGLI, em 2016, a tese de doutorado *Epitáfio para Luísa e Irene: prostituição, solidão e morte no romance brasileiro*. Trabalho no qual analisa as protagonistas de José Condé, em *Um ramo para Luísa* (1959), e de Maria Valéria Resende, em *Voo da guará vermelha* (2005), respectivamente. Vieira constrói uma profunda análise sobre a presença da prostituta na literatura brasileira desde meados do século XIX até o início do século XXI – finalizando com o romance de Resende, em 2005 – e com isso discorre sobre a solidão e a morte que envolve a construção dessa figura ficcional, excluindo-a da convivência social cidadã. Sua pesquisa perpassa a leitura do corpo prostituído ao longo do tempo – dentro e fora do suporte literário – e como a específica construção das personagens dos romances selecionados age para a contribuição ou quebra dessas *regras* ficcionais que se lançam ao destino das prostitutas literárias. Um trabalho rigorosamente elaborado e que nos parece fazer jus à inserção de José Condé nas pesquisas da Literatura Comparada.

Maria Cristiane Saturino Gomes apresenta como trabalho de conclusão de curso, na graduação de Letras pela mesma Universidade, em 2018, o trabalho intitulado *À margem da vida: literatura e prostituição em Um ramo para Luísa, de José Condé*. A autora realiza uma análise da representação dos valores sociais, morais e religiosos na construção literária da protagonista, enfocando a relação entre mulher e prostituição, a partir de uma perspectiva sociocultural e histórica sobre a profissão e suas particularidades. Revela como a rejeição e a punição *costuram* as tramas da vida de Luísa e de tantas outras mulheres reais e ficcionais.

Outro trabalho de literatura comparada utilizando como corpus o romance *Um ramo para Luísa* foi realizado por Maria Bianca Duarte Silva, em 2019, como trabalho de conclusão de curso, na graduação em Letras, também pela UEPB. Sob o título *Macabéa (“A hora da estrela”) e Luísa (“Um ramo para Luísa): a percepção da vida em situações distintas*, a autora realiza uma discussão sobre a marginalização da figura feminina nas personagens da prostituta, de Condé, e da imigrante nordestina, de Lispector, trazendo à tona questões sobre as relações de poder e opressão na exclusão da mulher, no romance literário e na contemporaneidade empírica. Em síntese, a autora busca compreender os reflexos dessas duas figuras na construção de um imaginário do *ser mulher* na contemporaneidade.

A Universidade Federal de Pernambuco também ofertou frutos à fortuna crítica de José Condé. Em *Falas da cidade: Um estudo sobre as estratégias discursivas que construíram historicamente a cidade de Caruaru – PE (1950-1970)*, dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, em 2006, José Veridiano dos Santos, ao discorrer sobre a construção imagético discursiva da cidade de Caruaru, elenca, além de Nelson Barbalho, Limeira Tejo e o padre Zacarias Lino Tavares, o escritor José Condé como um dos *maiores narradores* da construção imagética e discursiva da cidade de Caruaru. Os Condés, em especial José, através de seu romance *Terra de Caruaru* – para além do aparecimento contínuo da cidade em sua obra como um todo –, têm grande importância na criação das imagens discursivas da cidade nomeada como *capital do agreste, princesa do sertão, país de Caruaru, terra de Vitalino e Álvaro Lins*, acrescentando-lhe o título de *terra dos Condés*.

Todas essas produções acadêmicas que constituem a Fortuna Crítica de José Condé, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção de nossa reflexão, alguns destes trabalhos estando mesmo citados em outros capítulos deste texto. A possibilidade de publicação e acesso a esses estudos críticos é importante não apenas porque viabiliza a discussão das questões literárias, históricas, sociais e culturais que compõem a escritura de uma obra literária – que por si já desembocariam em tantas outras justificativas válidas – mas também por alçar à luz obras que, mesmo situadas no passado, em termos de enredo e mesmo de publicação, conseguem responder às novas demandas – do leitor e da crítica – com riqueza de conteúdo humano, profundidade literária, valor artístico, estilístico e social.

Não à toa, as pesquisas aqui citadas envolvem *Terra de Caruaru*, a obra em que o autor encontra-se com o seu tema e estilo, numa narrativa que se firma sobre as redes da memória afetiva, da saudade de sua terra e dos traços identitários que compuseram, desde sempre, a relação de José Condé com a sua Caruaru. As discussões sobre os aspectos políticos, culturais e geográficos que constroem o pano de fundo dos enredos de cada narrativa não são esquecidas e, continuamente, constituem parte elementar das pesquisas, reforçando a pluridiscursividade e a interpenetrabilidade de suas narrativas e espaços, como são exemplo os trabalhos que enfocam os contos e novelas da obra *Santa Rita*. A abertura crescente dos estudos sobre gênero, para além da ampla representação da prostituta nas obras literárias, como bem sintetizado por Vieira (2016), podem justificar o fato de ser *Um ramo para Luísa* uma das, ainda poucas, obras condeanas que encontraram espaço nas discussões acadêmicas, não obstante tantas outras de suas narrativas que possuem mulheres tão

complexas quanto Luísa, à exemplo de Zefa Romana ou Maria Bago Mole, em *Pensão Riso da Noite: Rua das Mágoas (Cerveja, sanfona e amor)* (1966).

As mulheres, os bichos, os ricos e os pobres, as cidades pitorescas, as modinhas de viola e as tão complexas questões de gênero que envolvem as obras desse autor, para se dizer o mínimo, mostram que ainda há tanto para se discutir sobre a literatura condeana. Por isso, e por tanto mais, este trabalho se volta para o jasmineiro, na tentativa de responder uma das questões que nos parece mais recorrente. Contudo, ainda é vasta a lista de elementos e questões que urgem leitura na escrita desse romancista pernambucano.



## 2. O SIGNO E A SEMIÓTICA DAS SENSACÕES: UMA CHANCE AO SENSÍVEL

*O signo literário é o signo verbal que gosta de encostar-se nos demais signos, para perguntar: “O que vocês acham que eu significo?” (Pignatari, 2004, p. 14)*

### 2.1 A semiótica peirceana: teoria e reflexões sobre o signo

Um texto é tanto mais fluido quanto mais claros estiverem os conceitos e perspectivas adotados, pois são estes que constroem o caminho da reflexão teórico-analítica pretendida e, nos melhores casos, realizada. Iniciemos por definir, então, alguns dos conceitos que serão aqui utilizados. Esperamos ter despertado atenção suficiente para adentrarmos num aspecto mais teórico do assunto, pois é necessário que comecemos a refletir sobre o conceito principal deste trabalho: o signo. Este que mencionamos tantas vezes até esta página. Acreditamos ser válido começar pelo que julgamos mais denso – ou talvez mais complexo – pois, após delimitado o caminho, poderemos desfrutar as sensações da caminhada pelas páginas seguintes com maior liberdade.

Tomamos como ponto de partida a semiótica criada e sistematizada pelo matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano, Charles Sanders Peirce, e aqui também sintetizada e comentada através dos estudos de Santaella (1983) e Santaella (2005), uma das maiores estudiosas brasileiras da semiótica peirceana.

Peirce criou as categorias semióticas em 1867 e o fez, como era próprio de sua filosofia, a partir da experiência fenomenológica. A fenomenologia é o grande expoente da semiótica peirceana, pois as categorias semióticas partem de um exame detalhado de como as coisas se apresentam à mente.

Sendo a semiótica a ciência de toda e qualquer linguagem, ela “tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis” e “por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1983, p. 9). Sendo assim, a semiótica ultrapassa a linguagem escrita, mas a ela também abarca. Por isso, é importante lembrar que tratamos aqui de um signo – jasmineiro – enquanto linguagem escrita, mas também enquanto linguagens outras, sensorial, afetiva, simbólica, fenomenológica. Sobre isso, Santaella (1983, p. 7) reforça que

É tal a distração que a aparente dominância da língua (língua materna, verbal) provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções

de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem.

Tomando essa ideia plural de linguagens, podemos compreender que o signo se constitui em qualquer manifestação comunicativa, seja ela verbal ou não. Em outras palavras, a semiótica peirceana compreende que diante de qualquer fenômeno, a consciência produz um signo, uma espécie de mediação entre nós e o fenômeno, o que nos permite conhecer e compreender qualquer coisa. Peirce, portanto, define o signo como um algo, de qualquer espécie, que representa uma outra coisa e que produz, numa mente real ou potencial, um processo interpretativo.

Um signo, ou *representa-me*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representa-me. (PEIRCE, 1977, p. 46)

Logo, o signo é visto pela semiótica peirceana numa relação triádica, envolvendo não apenas o fenômeno e o signo que criamos para tal, mas também o processo de interpretação que esse signo pode efetivar. Desta forma, temos o signo, que é um algo, o seu objeto, que é aquilo que o signo representa, e o interpretante do signo, que é o efeito interpretativo que pode ser efetivado.

O signo é, antes de qualquer coisa, uma manifestação criada entre nós e o fenômeno qualquer que se apresente à consciência. Assim, Peirce compreendeu que existem três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à mente: primeiridade, secundidade e terceiridade (PEIRCE, 1977, p. 49-50). Em nível de primeiridade está tudo aquilo que se apresenta à mente em caráter de qualidade, sensação, possibilidade, ou seja, o caráter de base mais experiencial diante das sensações, numa relação de semelhança. Na secundidade está aquilo ligado às ideias de dependência, ação e reação, a relação de conexão com o algo existencial, como uma parte do todo. Na terceiridade está a generalidade, o caráter de lei que toma o singular e o generaliza.

Podemos enxergar esses níveis como graus específicos de construção interpretativa com base no quão abstrato o signo se torna, passando do sensorial, semelhante, à relação existencial e ao nível do símbolo, da lei abstrata. Vamos explicar esses elementos pensando o

signo, já que este é justamente um algo primeiro (que nos conecta ao fenômeno em si), que liga um segundo (aquilo que esse signo indica, refere ou representa) a um terceiro (o efeito, ou efeitos, que o signo está apto a provocar em uma mente científica ou potencial).

Tomemos o jasmineiro como exemplo. Em nível de primeiridade do signo, temos suas possibilidades sensoriais e sentimentais, o cheiro característico, marcante e a presença constante desse odor – pois se espalha facilmente, especialmente com a brisa do amanhecer e do anoitecer –, a sensação pura do aroma e a cor das pétalas das flores, bem como as qualidades vinculadas à cor branca por semelhança. Em nível de secundidade, podemos vincular o signo linguístico *jasmim* e/ou *jasmineiro* à existência real desse tipo específico de planta odorífera, num espaço-tempo específico não só da narrativa, mas também do passado do autor. Uma planta em que todas as qualidades odoríferas e de cor, enfim, de primeiridade, se encarnam e que ressurge na literatura como ilustração contígua de uma existência remota do passado, do escritor, de personagens e de cidades.

Por fim, em nível de terceiridade, temos o seu caráter de lei. Num aspecto mais comum, temos a relação com a sacralidade vinculada às qualidades destacadas pela cor branca, comumente ligada à pureza divina, ao manto sacro, mas também à pureza feminina, pela qual se vincula através do mesmo branco das vestes de casamento, adquirindo interpretações de luminosidade, delicadeza, pureza e, ao mesmo tempo, sensualidade. Nesse mesmo aspecto, seu cheiro e presença literária se tornam características representações de uma outra coisa: de personagens comuns, viventes de um espaço-tempo ficcional que se localiza num lugar perdido no passado, mas muito reconhecível na realidade empírica e cotidiana. Nas narrativas analisadas, veremos como esses potenciais interpretativos se modificam, partindo da primeiridade modificando-se na experiência de secundidade e ampliando-se na terceiridade, adquirindo um efeito de lei específica, diante da experiência literária condeana.

Essa relação sempre triádica é importante porque a semiótica não possui como objeto de investigação apenas o signo, mas a sua ação ou *semiose*. “Essa ação, sabemos agora, ocorre em vários níveis que podem ser identificados como esferas ou zonas específicas de atividade sígnica”, como nos afirma Deely (1990, p. 124) em sua obra *Semiótica básica*. Dessa forma, não se compreende apenas o signo enquanto esfera estática de estudo, mas também o que eles fazem, como funcionam, como se articulam em espaços, tempos e situações-contexto diversas. A análise peirceana do signo é uma análise de movimento. Sobre a semiose discutimos a seguir.

## 2.2 O processo de semiose e as categorias peirceanas

Para compreender como os processos s gnicos ocorrem, Peirce oferece um conjunto de conceitos que possibilitam a constru o de uma análise detalhada sobre o funcionamento da semiose. Peirce (1977, p. 51) afirma que

Os signos são divisíveis conforme tr s tricotomias, a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a rela o do signo para com o seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma rela o com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representa-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.

Em suas *Bases teóricas para a aplica o*, capítulo inicial da obra *Semiótica Aplicada*, Santaella (2005, p. 1-23) apresenta as três questões que compõem o exercício analítico dos processos interpretativos do signo – já apontadas por Peirce –, sendo elas: (1) O que d  fundamento ao signo?; (2) a que os signos se referem? (3) como os signos são interpretados?

Respondendo   primeira questão, a teórica afirma que, na teoria peirceana, os fundamentos são as propriedades dos signos, aquilo que os fazem ser referenciais   outra coisa, ou seja, aquilo que os habilita a funcionar como signos. Alguns possuem como fundamento uma qualidade – aspecto de primeiridade –, sendo, portanto, denominados como *quali-signos*; outros possuem um caráter de existência – secundidade –, sendo assim classificados como *sin-signos*; e ainda outros têm como fundamento uma lei, um caráter de generalidade – propriedade de terceiridade –, são os *legi-signos* (SANTAELLA, 2005, p. 12-13).

O próprio Peirce (1977) designa essa tricotomia da seguinte forma: um quali-signo   uma qualidade que   signo, e como tal, não pode atuar como signo até que se corporifique, embora essa corporifica o nada a tenha a ver com o seu caráter fundamental de signo; um sin-signo   um algo real e existente que funciona como signo por causa do seu caráter existencial, embora contenha em si muitos quali-signos; e o legi-signo   uma lei que   um signo,   convencional e, apesar de requerer sin-signos,   o seu caráter de lei que fundamenta seu funcionamento s gnico (PEIRCE, 1977, p. 52).

O signo pode possuir características dos três fundamentos, o que   comum, e isso lhe garante um potencial s gnico maior, contudo, geralmente,   o fundamento mais *proeminente* que destacará o processo interpretativo na mente real ou potencial. Isso porque legi-signos possuem sin-signos e estes últimos possuem quali-signos em seu *interior*.

Por exemplo, o cheiro do jasmim, desvinculado da existência dessa planta, o puro cheiro, sua sensação primeira, é um quali-signo. Ao mesmo tempo em que ele independe de um segundo, é também parte desse segundo, que é a planta em si, onde se encarna e de onde emana o cheiro. Assim, a planta jasmineiro é um sin-signo que possui quali-signos, não apenas o cheiro, mas também a cor, forma, textura. Na literatura condeana, veremos como essa planta se vincula a personagens, representando uma extensão desses seres. Isso se dá através das relações estabelecidas entre os quali-signos e sin-signos do jasmineiro e os elementos sógnicos contextuais que compõem o personagem em si, criando uma espécie de lei que permite associar o jasmineiro ao personagem, tornando-o um símbolo ao longo da narrativa. Em síntese, é essa lei que garante sua funcionabilidade como símbolo, mas essa lei se constrói através da junção de muitos elementos, como as semelhanças (quali-signos) entre o signo e o objeto, os vínculos existenciais ou de contiguidade (sin-signos) e os fatores contextuais de leitura do signo.

Da mesma forma, mas fazendo um movimento de reflexão distinto, a qualidade pura da cor *branca* – cor das pétalas do jasmineiro –, enquanto quali-signo visto em si mesmo, não possui ainda os aspectos existenciais relacionados à imagem das nuvens, à pureza virginal ou à pomba da paz, sin-signos onde a cor se encarna. Muito embora todos esses sin-signos irão conter a qualidade pura dessa cor, ou seja, serão compostos por seus quali-signos. Consecutivamente, a simbologia do branco, relacionada à limpeza, inocência, luminosidade e à plenitude, advém tanto dos aspectos existenciais quanto da qualidade pura da cor. Os legi-signos emergem das relações gerais estabelecidas entre os sin-signos que encarnam os quali-signos da cor, em diferentes tempos e culturas. Sem o aspecto de lei que rege essas relações, a cor *branca*, em sua pura possibilidade de cor, não seria simbólica quando associada a dada personagem extremamente religiosa – que conheceremos em *Santa Rita*.

Portanto, temos signos que são fundamentados pela sua qualidade, cor, cheiro, o sentimento que são capazes de despertar em um plano mais primário, sensorial, de pura qualidade, ou seja, através de semelhança com aquilo que sugerem, num nível de primeiridade. Mas possuímos também signos que são fundamentados pelo seu caráter de existência, sua relação contígua com aquilo que indicam. A fotografia é um dos exemplos mais claros desse tipo de signo, pois consegue indicar um outro existente a partir de sua conexão existencial com o objeto em si, agindo num nível de secundidade. Já os signos de fundamentação pela generalidade ou caráter de lei agem no nível mais complexo da terceiridade, pois são plenamente capazes de representar aquilo que a lei prescreve que ele represente (SANTAELLA, 2005, p. 13).

A segunda questão diz respeito aos objetos do signo, ou seja, àquilo a que ele se refere. Peirce (1977, p. 47) afirma que para que algo possa, efetivamente, ser um signo, é necessário que esse algo *represente* alguma outra coisa, o seu *objeto*. Um signo sempre possui dois tipos de objeto: o *objeto dinâmico* e o *objeto imediato*. O objeto dinâmico do signo é algo ao qual o signo se reporta, aquela outra coisa que, em última instância, ele representa. Já o objeto imediato é o modo como o signo sugere, indica ou representa o seu objeto dinâmico, em outras palavras, é aquilo que no signo em si age como instigador de relações com o objeto de sua representação (Santaella, 2005, p. 16).

De acordo com o fundamento do signo, ele pode ser um *ícone*, *índice* ou *símbolo*, já que o fundamento modifica a forma como o signo sugere, indica ou representa seu objeto dinâmico. De forma sintética, Santaella (2005, p. 16) simplifica o que Peirce (1977, p. 46-47;74) apresenta sobre essas relações triádicas, demonstrando que o qual-signo sugere o seu objeto, sendo o signo icônico; o sin-signo indica o seu objeto, sendo o signo indicial; e o legi-signo representa o seu objeto, sendo assim um signo simbólico. Nessa segunda tricotomia, Peirce assim define:

Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéia gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. (PEIRCE, 1977, p. 52-53)

Assim, sempre que, neste trabalho, usamos os termos ícone, índice ou símbolo – e seus derivados, tais como: simbólico, icônico ou indicial – o fazemos sempre de acordo com o sentido aplicado pelo teórico.

Vejamos alguns exemplos de objetos imediatos e dinâmicos, diante das três possibilidades citadas acima. Em *Santa Rita*, numa dada narrativa, o cheiro dos jasmineiros sobre os muros do quintal vai lembrar ao personagem um *pequeno cemitério*. O objeto imediato é, portanto, num primeiro plano, o cheiro sugestivo da planta, seguido de sua constante presença olfativa, por se estender ao longo dos quintais da rua. O objeto dinâmico é, não apenas o cemitério, mas o que ele significa: a morte. Assim, o cheiro do jasmineiro se vincula à ideia ou sensação de morte através de seus aspectos icônicos. Em outra narrativa, o jasmineiro aparece como signo vinculado a um sobrado, pertencente a dado personagem. A cada aparição do sobrado, há também a aparição do jasmineiro que toma conta do muro em frente à residência. Dessa forma, ao decorrer da narrativa, o jasmineiro aparece como índice

do sobrado, sendo o objeto imediato a presença/existência da planta junto ao muro do sobrado, e o objeto dinâmico é a própria residência, num dado tempo-espaço, local ao qual o signo jasmim se integra a partir de sua presença, agindo em contiguidade, numa semiose indicial. Dessa forma, sempre que dado personagem relembra o cheiro dos jasmineiros, ele recorda a residência ou, por vezes, sente que volta à casa numa experiência de delírio.

Ainda em uma terceira narrativa, o jasmineiro aparece como símbolo do sagrado, representando a devoção de uma personagem. O objeto imediato desse símbolo pode ser definido através de aspectos de lei, como a cor branca sendo associada à pureza, sacralidade, ressurreição, renascimento, conceitos amplamente explorados na religião cristã, praticada pela personagem. O seu objeto dinâmico é a própria devoção, o relacionamento dessa personagem com o sagrado. O jasmineiro representa então, seu vínculo com o divino, através de leis que permitem aos quali-signos e sin-signos – formas, cores, traços – constituintes do legi-signo em questão referir-se ao objeto dinâmico pela lei/convenção social que garante o agir desse processo interpretativo do signo.

Vimos, sinteticamente, o fundamento e o objeto do signo, porém, como dito anteriormente, o signo se constitui em tricotomias: seu fundamento, seu objeto e, finalmente, seu interpretante, que responde à pergunta: *como os signos são interpretados?* Todo signo possui um potencial interpretativo, que, na semiótica de Peirce (1977, p. 168) se refere ao primeiro nível do interpretante: o *interpretante imediato*, ou seja, a sua interpretabilidade ainda no nível abstrato, contida na objetividade do signo antes mesmo que este encontre um intérprete. No segundo nível temos o *interpretante dinâmico*, que se refere ao efeito interpretativo que efetivamente é produzido quando o signo entra em contato com um intérprete. Esse efeito vai variar de acordo com a aptidão interpretativa, o nível de conhecimento e de leitura do intérprete para aquele signo em específico.

Sobre o interpretante, Santaella (2005, p. 23) explica que Peirce o define como “o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”. O signo possui três tipos de interpretantes porque há, pelo menos, três passos para que o processo interpretativo se efetive. O interpretante é um processo que nem sempre alcançará os três níveis, dependendo do arcabouço de experiências do intérprete, que pode se manter num nível de primeiridade ou avançar conforme seu conhecimento e experiência com o signo lhe permitir.

O terceiro nível do interpretante é o *interpretante final* que “se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último” (SANTAELLA, 2005, p. 26). Logo, o

interpretante final é apenas pensável, mas jamais inteiramente alcançado, visto que o processo de interpretação total do signo por um intérprete é impossível de ser realizado. O *jasmineiro*, por exemplo, aqui analisado, têm o seu contexto interpretativo acrescido diante da leitura semiótica no contexto da literatura condeana. Essa interpretação enquanto símbolo, construído dentro da escrita específica desse autor, pode não ser alcançado por um leitor que desconheça a obra de José Condé, ou que a tenha lido apenas por um lazer descompromissado com a crítica mais profunda de sua construção escrita e, especialmente, dos aspectos sógnicos que se vinculam às obras. Esse também não é, ainda, o seu aspecto interpretativo final. Compreendendo que o signo se modifica e se amplia, em outros contextos e lugares, neste momento ou em ocasiões futuras, em situações desconhecidas por nós, esse mesmo signo *jasmineiro* pode estar sendo reinterpretado de outros modos que contribuam para o seu interpretante final. De modo que esse interpretante jamais poderá ser sintetizado ou posto em uma única conjuntura.

Estamos falando, em primeiro lugar, de literatura, e é importante ressaltar que todo pensamento semiótico, cultural, histórico aqui desenvolvido é voltado ao propósito da análise literária. Trata-se, portanto, de um fenômeno específico do campo da linguagem – que transita entre o verbal e o icônico – uma manifestação artística, um trabalho diante e dentro do código escrito. A literatura enquanto manifestação linguística e cultural é feita de uma complexa rede de interrelações e interpretações. Estamos lidando com um código artisticamente elaborado para a construção de uma obra literária, num contexto histórico, espacial, cultural, político e econômico. Por isso, voltamos nossa atenção à palavra, enquanto signo, buscando alcançar âmbitos mais complexos de sua significação conforme desenvolvemos esse estudo, envolvendo e conectando também linguagens não verbais, como a construção social-ideológica de alguns signos, bem como seus aspectos icônicos que fomentam a relação simbólica e literária. Nos parece demasiado importante que compreendamos que, apesar de não nos prendermos completamente à palavra escrita, é a partir dela que buscamos outros sentidos, já que é a seleção de palavras constituintes da obra literária a nossa porta de entrada para a leitura não-verbal da obra. Assim, parecem menores os riscos de nos perdermos diante das linguagens da literatura aqui analisada.

Massaud Moisés (1984), em sua obra *A análise literária*, publicada em primeira edição em 1969, ressalta a importância da análise da palavra para um estudo literário, mas alerta que esse estudo se torna inútil caso não leve o estudioso a uma reflexão sobre o seu significado.



Desse modo, a análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela se coagula. Ou, se preferirem, análise da palavra como veículo de comunicação entre o escritor e o público. Assim entendida, a palavra surge como um ícone, isto é, como objeto gráfico pleno de sentidos, variável dentro de uma escala complexa de valor. E é enquanto ícone, enquanto expressão de significados vários, que a palavra tem de ser analisada. (MOISÉS, 1984, p.26).

Sendo assim, a análise da palavra deve ser baseada em uma compreensão maior de seu significado, bem como de sua relação com as demais palavras do discurso e sua influência no dito. Existem, pois, palavras com significado em si – como substantivos, adjetivos, advérbios e principalmente verbos, que são, segundo o teórico, o núcleo do discurso literário – e palavras de relação ou que possuem uma significação latente – como conjunções e preposições (MOISÉS, 1984, p. 27). Seria possível supor que o estudioso voltasse a sua análise apenas para as palavras de significação própria, mas tratando-se de um texto literário, ainda mais visto em uma perspectiva semiótica, palavras de relação podem ter mais importância que as palavras de significação, dependendo de como o autor as utiliza como artifício estilístico e do que o texto exige como leitura. Isso é um aspecto importante para a discussão do olfato e da linguagem, do qual falaremos mais adiante.

Vale ressaltar também que a linguagem é simbólica por natureza e, enquanto signo linguístico, representa uma outra coisa, para além da oralidade e/ou escrita, que resulta num novo signo. Ou, nas palavras de Pignatari (2004, p. 49), o interpretante de um signo gera sempre outra semiose, pois sendo “o signo de um signo, ou [...] um supersigno, cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos”, o processo de semiose se estende em sempre novos processos. Em síntese, o ato interpretativo de um dado signo, sempre resultará em outros processos de semiose.

Partindo desse pensamento, podemos compreender a linguagem enquanto sistema de códigos-signos criados e interpretados por meio de convenções linguísticas, políticas, econômicas, temporais e culturais várias. Signos, especialmente os da linguagem verbal, são convencionados, criados e atribuídos em um espaço, tempo e cultura específicos. A palavra, é um algo que remete ou representa um outro algo, em outras palavras, a linguagem é sígnica por excelência. Logo, a literatura, enquanto trabalho com a linguagem, é um conjunto de signos pensados e atribuídos em um contexto específico, que possibilita um número vasto, porém não infinito, de questionamentos, interpretações e perpetuação e/ou quebra das convenções linguísticas, literárias, culturais e semióticas sobre as quais se molda.

É a partir dessa compreensão de construção sógnica que buscamos analisar a atribuição de sentidos, sua modificação ou ampliação, aplicando-se especificamente ao estudo do jasmineiro condeano. Neste trabalho, vamos pensar o jasmineiro enquanto signo dotado de significado sensorial e simbólico que se altera, amplia e evolui dentro da criação literária, especificamente falando da escrita de um autor situado num espaço tempo específico, mas que volta sua literatura à narração meio sonhada, meio criada, de um passado seu, de sua cidade, dos entes ficcionais que cria como se fossem mesmo empiricamente reais num passado outro.

### **2.3 A semiótica dos sentidos e a sinestesia: o sensível em significados e sensações**

Toda a relação com o signo peirceano nos aponta que o processo da semiose é complexo, pois leva em consideração inúmeras possibilidades que influenciarão no sentido interpretativo que o signo adquire ou assume em dada relação ou contexto. Por ser o homem um ser sógnico por natureza, portanto um ser de linguagem – ou seria essa uma relação inversa? – todo processo de interpretação de um signo desencadeia em outros signos. “Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? – é que ele é um símbolo” (PEIRCE 7.582 *apud* PIGNATARI, 2004, p. 40).

A linguagem é símbolo porque enquanto signo aponta para uma outra coisa, seu objeto, através de uma lei convencional, que permite que o código linguístico represente o algo dito/escrito em dada esfera comunicativa, a saber: no idioma português brasileiro contemporâneo, por exemplo. É a partir da linguagem, e não apenas a verbal, que os fenômenos adquirem sentido diante da realidade consciente para nós, seres pensantes ou sógnicos. Pignatari (2004) discorre sobre a relação da leitura icônica que realizamos na literatura, signo simbólico, dado que é código linguístico. O teórico defende que o icônico e o simbólico estabelecem uma relação de troca não hierárquica na leitura de qualquer signo e é nessa relação não-hierárquica que buscamos construir nossa análise semiótica.

Em torno da palavra sentido, essa escorregadia, há um número considerável de significações. Em *O sentido dos sentidos: a educação do sensível*, Duarte Júnior (2001) discorre sobre alguns deles já na sua introdução. Desconsiderando alguns não relacionados à discussão elaborada neste estudo, citamos os que mais se destacam:

O primeiro se refere ao uso do termo para denotar “consciência”, como em “perdi os sentidos”. O segundo, indica uma lógica, uma razão de ser: “qual o sentido disso?” O terceiro, diz respeito a uma orientação, a uma direção: “em que sentido devo

seguir?” E, por fim, o quarto e o quinto remetem à nossa percepção do mundo, numa referência aos “órgãos dos sentidos” e também àquela faculdade que, supõe-se, possuímos e os transcenda: nosso “sexto sentido”, que aponta uma intuitiva capacidade de conhecer. Mas é preciso ainda tomar o termo enquanto participio passado do verbo *sentir*, indicativo de tudo o que foi apreendido pelo nosso corpo de modo direto, sensível, sem passar pelos meandros do pensamento e da reflexão”. (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 12)

É interessante perceber que os significados acima mencionados estão extremamente relacionados a uma apreensão do mundo, uma relação sensorial com o externo e consigo mesmo, como forma consciente e como direção lógica de relacionamento e vivência com o espaço circundante ao sujeito. Isso porque, primeiramente, vivemos o mundo de forma sensória, nós o compreendemos, absorvemos e com ele interagimos a partir dos estímulos sensoriais. Nosso corpo e nossa mente pensam, primeiro, de forma sensível, e não racional. É a partir dos nossos sentidos que damos *sentido* ao mundo, que o significamos.

Começamos a trilhar, então, o caminho da semiótica das sensações, e pelas sensações vivemos a sinestesia. Vamos pensar a relação entre signo e as sensações no campo icônico da vida e da literatura. Como o jasmineiro possui forte apelo sensório, agindo pela semelhança – aspecto icônico do signo –, são suas sugestões sensoriais e qualitativas que auxiliam na construção de sua representação simbólica, agindo na lei que o legitima como símbolo. Discutiremos, pois, a relação sensorial da leitura do signo, bem como seu poder de cativação e emotividade. Para isso, vamos pensar o signo jasmineiro através dos sentidos, sinestesicamente.

Plaza (2003) afirma, no capítulo *A tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos*, que os estímulos sensoriais não são sentidos de forma departamentalizada, mas de modo sinestésico. As sensações são, por excelência, sinestésicas. Isso é um ponto importante, pois, se tratando da criação ou ressignificação de um símbolo como o jasmim, quando falamos em sua cor, forma, textura ou cheiro, estamos teorizando de forma a interrelacionar os sentidos sob os quais o captamos, do mesmo modo como eles são absorvidos e sentidos na experiência real. Ou seja, as qualidades sensórias do signo jasmim agem de forma sinestésica, conjuntamente, simultaneamente.

O que nos interessa de modo especial nesse diálogo com Plaza, é sua noção de sinestesia como sensibilidade integrada, já que a leitura do signo escrito age conjuntamente com a leitura icônica do signo, ou seja, para além da linguagem verbal. Sobre sentidos e sensações é o teórico quem comenta:

Muito mais do que o real, o que os nossos sentidos captam é o choque das forças físicas com os receptores sensoriais. A palavra “sentidos” é tão enganosa quanto o conceito de “sensação”, pois não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos. A sinestesia como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real” (PLAZA, 2003, p. 46).

O cheiro do jasmim, por exemplo, perde considerável valor se compreendido, especialmente em fins de construção estético-literária, desvinculado da imagem de sua flor, da cor, da textura de suas pétalas. Se ainda na percepção sensorial os sentidos agem de modo relacional, ao passar a ser representação linguística, signo linguístico, não age em compartimentos, mas em interrelações, seja nos juízos perceptivos que fazemos, na sensação gerada ou na representação. É justamente essa percepção que se transmuta em linguagem e nela deixa marcas.

Se os meios e, por extensão, as linguagens que eles (os juízos perceptivos) veiculam são ampliações diferenciadas da diversidade do nosso sistema sensorio, de uma forma ou de outra, o caráter desse sistema sensorio fica inscrito ou traduzido nesses meios” (PLAZA, 2003, p. 48).

Em outros termos, a palavra se constrói, também, por *sensações*, sua compreensão não se dá apenas no campo do verbal e racional, mas inclui o campo do icônico, do sensorio, que deixa suas marcas na leitura do código. É essa mesma linha de pensamento, talvez apenas menos claramente *sensoria*, que faz com que Pignatari (2004) considere a relação não hierárquica da leitura icônico-simbólica da literatura.

É também Plaza (2003) quem discute outra questão de interesse a este trabalho: a insuficiência do código como reflexo da insuficiência da percepção e dos sentidos departamentalizados. Pois, se nossos sentidos captam muito mais “o choque das forças físicas com os receptores sensoriais” (PLAZA, 2003, p. 46), isso implica dizer que nossos sentidos não captam, se não sinestesicamente, o real em seu caráter completo e complexo. Dessa forma, as linguagens, especialmente a verbal, como uma extensão lógica de transmissão de nossas experiências com o meio através dos sentidos e sensações, são insuficientes em seus signos, meios e efetivações comunicativas, para a representação do algo apreendido sensivelmente.

Para exemplificar e adentrar um pouco mais nessa questão da insuficiência do código para a significação do sensorio, abrimos um parêntese para nos centrarmos no olfato, este captor de cheiros e sensações advindas do signo literário. Em *Making sense: sense perception in the British Novel of the 1980s and 1990s*, o teórico alemão Ralf Hertel (2005 apud

GOMES, 2009) destaca obras como *O nariz*, de Nicolai Gogol, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, *Pinocchio*, de Carlo Collodi, etc., como exemplos literários que fazem amplo uso do simbolismo nasal, entretanto, ressalta também que o interesse literário no nariz é bastante subdesenvolvido. “Em contraste com o penetrante olho ou com o musical ouvido, o nariz tende a implicar incômodas conotações de dissoluta vulgaridade e grotesca abjeção” (HERTEL, 2005, p. 116, apud GOMES, 2009, p. 21). É provavelmente por sua sensibilidade ao incômodo que o nariz foi relegado à posição de último dos sentidos e tão pouco estudado na literatura e pesquisado na biologia. Um dos problemas mais destacados é a problemática da riqueza de cheiros versus pobreza de linguagem. A descrição dos cheiros é um problema que tem seu cerne na ciência. Para alguns pesquisadores o cheiro seria mesmo algo subjetivo, podendo haver variações entre o que *eu* sinto ser o cheiro do jasmim e o que *você* sente, logo, possibilitando lacunas entre o que *eu* e *você* julgamos como um “odor enjoativo” ou um “odor agradável”.

Hertel (2005, apud GOMES, 2009) destaca que para descrevermos os cheiros nós lançamos mão de comparações (isso cheira *como* gato molhado) ou utilizamos empréstimos de palavras de outros domínios (tem uma mistura de *notas florais* e *amadeiradas*). Algo significativo, tendo em vista que a descrição de um cheiro acaba sendo a descrição de uma comparação com outros odores e/ou sensações, fazendo com que palavras de relação ganhem maior poder interpretativo. Em *O imperador do olfato*, Luca Turin, o protagonista, se incomoda com a fugacidade da nomeação dos cheiros: “Até os perfumistas usavam a palavra *madeira* para descrever odores que eram bastante diferentes” (BURR, 2006, p. 277 - grifos do autor).

Gomes (2009, p. 23) chama a atenção para o fato de que nem mesmo palavras como *perfume* e *cheiro* são olfativas em sua origem etimológica. Segundo ela, *perfumare* (esfumaçar através) e *smölen* (chamuscar) se referem a substâncias no ar que podem ser captadas pelos sentidos, incluindo o olfato, mas não são propriamente designativas de uma percepção olfativa do processo sensorial. Por isso utilizamos analogias (Isso cheira *como* leite azedo), ou tomamos palavras de outros domínios, ressignificando seu sentido contextualmente (O perfume tem *notas florais*).

As relações comparativas que usamos no cerne da linguagem para descrever o cheiro das coisas é carregado de uma sinestesia de sensações e sentimentos que tomam por base a captação olfativa, mas com ela não se comprometem, acarretando na linguagem um acréscimo, isso sim, de sentimentos despertados por aquele cheiro, sentido em um lugar ou situação específicos. Em outras palavras, a linguagem verbal escrita, como signo, de modo

mais específico, é insuficiente para descrever as sensações olfativas puras, porque nossas sensações são mascaradas por outros processos sensoriais, lógicos, racionais e situacionais. A linguagem é signo, e um signo sugere, indica ou representa um fenômeno que se apresenta à consciência, mas nunca é o fenômeno em si.

Nossa percepção sensorial é sinestésica e assim também o é o processo de semiose. Ao pensar o cheiro do jasmim, essa qualidade pura de cheiro, não ignoramos que esse ícone funciona também como índice, estando ligado ao objeto de representação, o próprio jasmineiro, e aos locais em que este se vincula, ou simbólico, o que nesse cheiro e nessa planta se tornam lei, generalização de um conceito. O que acontece é que nas análises literárias muito se fala do símbolo sem se dar a devida atenção aos ícones que ele carrega, olhando superficialmente para os índices que o constituem. Esse apagamento dos sentidos se intensifica com a modernidade, o que vai acarretar aos novos processos interpretativos uma minimização das qualidades sensoriais vinculadas ao signo de caráter simbólico.

#### **2.4 As sensações e a narrativa literária**

Citando Hertel (2005, p. 129, apud GOMES, 2009, p. 24), “cheiros nunca são meramente cheiros [...] trazem consigo significados simbólicos”. Significados estes, socialmente determinados que carregam um juízo de valor estabelecido sobre o objeto, ou ser, dono desse cheiro. Os cheiros, sejam naturais ou artificiais, agradáveis ou desagradáveis, vão moldar o ambiente e despertar no personagem seu instinto mais primitivo. Gomes (2009, p. 27), ao discorrer sobre o olfato na literatura, afirma que é o cheiro das vítimas que atrai Grenouille, protagonista de *O perfume* (1985), um cheiro natural agradável que ele próprio não é capaz de produzir. Esse cheiro agradável é sempre associado a uma beleza singular das vítimas. Aqui já há muito se misturando: o cheiro, a aparência, o julgamento do que é belo. Grenouille sabia que as outras pessoas não pensariam que o seu instinto estava, de fato, ligado ao cheiro único das vítimas, especialmente ao “cheiro que só é possível absorver no momento da morte” (GOMES, 2009, p. 27). O personagem se exalta ainda com a falta de percepção olfativa das outras pessoas:

[...] tinha um cheiro tão assustadoramente divino que, quando viesse se desenvolver em todo o seu esplendor, exalaria um perfume como jamais o mundo até então havia sentido. [...] em um ou dois anos, no entanto, esse odor estaria maduro, passando a produzir um impacto a que nenhum ser humano, homem ou mulher, escaparia. E as pessoas ficariam dominadas, desarmadas, perdidas diante do fascínio dessa garota, e não saberiam por quê. E porque eram burras e só sabiam usar as suas ventas para ofegar, mas acreditavam poder reconhecer tudo e a todos com os seus olhos, diriam

que era porque essa mocinha possuía beleza, graça e encanto. (SÜSKIND, 1985, p. 150).

O cheiro está em *O perfume* assim como em outras obras literárias, associado ao ápice do sentido olfativo em sua relação com o subjetivo, ao que o ser humano tem de mais oculto em seu interior, seja em lembranças, emoções ou instintos. Hertel (2005, p 119, apud Gomes, 2009, p. 31) afirma que apesar de toda a tentativa de desodorizar o nosso cheiro natural e substituí-lo por odorantes artificiais (perfumes, desodorantes, pastas de dentes etc.), o cheiro, esse *componente* do sentido olfativo do sujeito, ainda desperta o bruto no homem.

Como muitos estudos demonstram, a ligação primordial entre odores e excitação sexual opera hoje em dia, mesmo que possa ser reprimida na esfera pública. Ainda assim, feromônios e suor das axilas continuam a influenciar nossa escolha de parceiro de modo irracional. Longe de mostrar um sentido de inautêntica diversão, o cheiro oferece um centro de perturbação, um ponto de entrada para o sensual indomado. Ele rompe o discurso intelectual e acarreta um retorno ao corpo (HERTEL, 2005, p. 119, apud GOMES, 2009, p. 31).

O cheiro é um caracterizador, tanto de cenas e mudanças no tecido narrativo, como do próprio personagem ou da situação em que este se encontra. Em *O perfume* (1985), Grenouille, personagem principal, é caracterizado por não ter cheiro, e é esse fato improvável que primeiro transmite ao leitor a ideia de que há algo de errado com o personagem. Gomes (2009, p. 32) aponta ainda que até mesmo o seu nascimento denuncia isso por meio do odor intensamente desagradável em que Grenouille é acolhido no mundo, em um espaço de feira livre, num terreno que outrora fora um cemitério, debaixo de uma mesa de limpar peixe. Ou seja, ocorre a criação de uma representação imagética, olfativa e sêmica repugnante, na qual o momento de nascimento do personagem se desenvolve.

O cheiro afeta o personagem no plano físico e emocional. Uma descrição olfativa e imagética bem elaborada pode estender esse efeito emocional ao plano enunciativo, abarcando o leitor real e levando-o a uma identificação mais profunda com o personagem e o universo ficcional. Contudo, por que o olfato ainda consiste num objeto de estudo pouco pesquisado? Mesmo Plaza (2003, p. 45-46), que discorre sobre a sinestesia como sensibilidade integrada, elenca hierarquicamente os sentidos, ignorando o olfato:

É pelos sentidos que os homens se comunicam entre si. Dentre os sentidos humanos, três foram os que historicamente se caracterizaram como geradores de extensões capazes de prolongar e ampliar a função de cada um desses sentidos em meios produtores de sistemas de linguagem. São eles: o visual, o tátil e o auditivo.

Existe algo de interessante na ausência, pois, o silêncio sobre o cheiro que mais influencia e age no signo jasmineiro nos incomoda. Será que o olfato não é mesmo um dos sentidos que contribuiu para a disseminação dos sistemas de linguagens? Ou será que esses sistemas, considerados na afirmação do teórico, abarcam apenas o código verbal? E quanto às outras linguagens, aos códigos icônicos da comunicação?

Consideremos que a necessidade de comunicação partiu, entre outros fatores, na necessidade de sobrevivência. O olfato é, pois, um dos sentidos intimamente ligados com nossa estratégia de adaptação e vivência. Os cheiros de determinados lugares nos indicam que eles são inabitáveis, incultiváveis. O cheiro do feijão estragado nos previne sobre o risco de ingerir aquele alimento e colocar em risco o funcionamento de nosso organismo. O cheiro de fumaça nos alerta para a possibilidade de um incêndio. O cheiro do nosso parceiro é um dos fatores que nos excita e indica se há interesse sexual. Direta ou indiretamente, o olfato está vinculado à necessidade comunicativa tanto quanto os demais sentidos, especialmente considerando-se a sinestesia como potencial de leitura do mundo, em seus diversos sistemas sógnicos de linguagem.

Isso implica dizer que estando o olfato, como a visão ou a audição, imbricado na construção e disseminação do código, e aqui tomemos por base da discussão o código linguístico-literário, há nesse mesmo código resquícios de uma qualidade sensorial que recebe ares de logicidade cognitiva, ou seja, uma primeiridade que transforma-se e age em terceiridade. Falar do olfato na linguagem é falar do sentido em suas percepções, limitações e sensações corpóreas, agindo subliminarmente na linguagem, agindo em nós, através do que criamos de mais abstrato e lógico – o código, o signo verbal escrito – de uma forma sensorial, primitiva, porém não despida de inteligibilidade, um sentido convencional. É falar de uma iconicidade dentro de signos-símbolos.

E então o tato, a visão, a audição e o paladar se congregam ao olfato na leitura do signo. Sinestesicamente o absorvemos e lemos. É comum que pensando o jasmineiro enquanto detentor de pétalas branquíssimas, de imediato o relacionemos com a noção de inocência, de pureza. A qualidade pura da cor é desprovida desses valores, mas estes acabam por integrar-se ao ícone através de um caráter de lei. O cheiro das páginas em branco de caderno novo, em sua pura qualidade icônica, não está associado ao recomeço, início de ciclos ou quaisquer conceitos e ideias, mas estas se vinculam ao cheiro de imediato em nossas mentes por um processo simbólico de representação desse signo, despertados pelo cheiro. Nossa leitura é racional ao mesmo tempo que é sensória e, dessa forma, sinestesicamente icônica, indicial e simbólica.



O cheiro causa felicidade, tristeza, aversão, desejo, fome, angústia, ânsia. Ele é complementar e indispensável na nossa relação com os demais sentidos. E por que essa interrelação de sentidos e suas implicações no código e nos meios comunicativos é importante para se pensar o olfato, através do jasmineiro, na literatura condeana? Nós já podemos responder: porque é impossível pensar o olfato apartado do mundo, do seu referente físico, identificado visualmente, tatilmente, de sua marca na memória do *eu*, sua ligação com as emoções dentro de um complexo sistema biológico, psicológico e, por consequência, linguístico, cultural e artístico.

Plaza (2003) discorre sobre os sentidos, especificamente a visão, audição e tato, como produtores dos objetos imediatos do signo. O que fazemos aqui é também pensar o olfato como um desses produtores, contudo não o fazemos aleatoriamente, mas por exigência da narrativa, que parece protagonizar esse sentido na construção sensorial do signo jasmineiro. Como seres apaixonados por compartimentalizar, ao traduzir os sentidos em códigos, nós os abstraímos e departamentalizamos em meios, canais e suportes. Isso nos faz pensar e compreender os sentidos, assim como suas manifestações e vinculações com os signos, de forma apartada. Queremos ler a visão pelo olho, o paladar pela língua, o olfato pelo nariz, mas esses sentidos estão também relacionados.

Nós percebemos o mundo através de todos esses sentidos, ao mesmo tempo, com intensidades misturadas. Dessa forma, para pensar o olfato, direta ou indiretamente, iremos pensar também na visão, no tato, na memória, na cultura etc. Relacionando com a própria semiótica de Peirce que, apesar de criar e departamentalizar as categorias semióticas, busca ler o fenômeno em todos os seus graus, níveis e imbricações, tanto as partes de um todo, como um todo particular.

## **2.5 A crise dos sentidos na modernidade, o real e o imaginado**

As sensações captadas pelos nossos sentidos estão fortemente vinculadas às nossas leituras do mundo, nossa criação sónica e linguística, nossa logicidade e teorização. Contudo, conforme avançamos em nossas conquistas civilizacionais, fomos nos apartando de nossos sentidos, mascarando o cheiro de nossos corpos, de nossas casas, de nossas ruas. Cobrimos a terra com o asfalto e perdemos aquele sensível *cheiro de chuva*, que muito mais era cheiro da terra molhada com a precipitação do aguaceiro. Construímos grandes cidades, com grandes prédios e minúsculos espaços verdes, dificultando que o som dos pássaros chegue perto de nossos ouvidos, acinzentando cada vez mais o nosso cotidiano visual com o estilo simples e

objetivo, monocromático e sem adornos, de uma arquitetura moderna e funcional. Aprendemos a tocar as coisas sem senti-las e a comer rapidamente, automaticamente, sem saborear. Desvinculamos gradativamente nossos sentimentos e memórias das sensações do presente. Tornamo-nos, continuamente, seres abstraídos do agora.

Em *O sentido dos sentidos: uma educação (do) sensível* (2001), Duarte Júnior discorre sobre como essa modernidade afetou nossa relação com os sentidos em diversos níveis e defende que devemos desenvolver uma educação *sensível*, pois a modernidade nos privou desse tipo específico de saber que construímos ao longo da evolução humana. Isso implica dizer que a modernidade nos dessensibiliza, retira e/ou oculta em nós esse conhecimento sensorial, primitivo e amplo. Quanto mais nos apartamos dessa consciência sensível mais insensíveis ficamos à beleza de um quadro, à profundidade de um poema, à fugacidade do cheiro na lembrança de alguém.

Essa é uma crise que se mostra perceptível nas análises realizadas, especialmente em *Terra de Caruaru* (2011), em que tradição e modernidade estão em tensão no pano de fundo da narrativa, construindo signos como o jasmim e o algodão, fontes sensíveis de representação simbólica. Se tomamos a linguagem como uma representação sêmica das nossas sensações experienciais com o mundo, dizer que a modernidade nos dessensibiliza é afirmar também que alguns signos, como o jasmim, com forte carga representativa vinculada aos sentidos, ao cheiro, a cor, a forma e a textura, precisam de um intérprete aberto às sensações sinestésicas que potencializam o signo ainda no tempo do agora. Símbolo que, coincidentemente, está sendo lido numa contemporaneidade, mas que parece representar um vínculo com o passado e a tradição. Passado em que, segundo Duarte Júnior (2001), os sentidos eram mais sensíveis, ou nós éramos mais sensíveis a eles.

Contudo, o quanto de nossa sensibilidade, de fato, foi sendo automatizada? O capital e as lutas de classes geradas nessa sociedade desigual criam um novo ritmo para o mundo moderno, mas a dessensibilização de nossa percepção sensorial não se restringe a um fenômeno industrial no mercado de trabalho. Política, cultura, o acesso ou privação a recursos naturais, à educação e aos direitos básicos para a dignidade do sujeito, se não advindos, mas intensificados pela lógica de produção e consumo modernos, são alguns dos influenciadores desse novo modelo de leitura do mundo. Ainda existe, contudo, um conhecimento sensível que está presente e é visível mesmo na modernidade, seja nas práticas de agricultura familiar, nas noções de descanso e lazer, nas tentativas de desautomatizar o ambiente urbano, agregando-lhe informações icônicas que desestabilizem o tempo corrente do sujeito-máquina. O que, então, nesse mundo moderno, possibilita alcançar esse sensível adormecido em nós?

É certo que as artes são uma das grandes fontes de saber sensível. Música, poesia, pintura, escultura, cinema, teatro, literatura, dança são linguagens que não apenas utilizam amplamente a leitura icônica, mas exigem a consciência dessa leitura. E nisso é que está o seu potencial libertador. Diariamente, lemos os sinais de trânsito, as placas de informações e avisos não-verbais, os espaços e relações de forma icônica. Porém é a arte que desautomatiza essa leitura e lança sobre ela holofotes de compreensão sensível frente ao objeto lido, ou melhor, sobre os signos apreendidos. Ela nos desperta para o sensível.

Essas relações que nos fazem sentir mais próximos do objeto artístico quando dele captamos seus ícones, índices e símbolos, se constroem também pelo senso de realidade que atribuímos à interpretação/leitura que damos ao objeto. Discutindo sobre *O efeito do real* (1972, p. 37), Roland Barthes chama a atenção do leitor para os *detalhes inúteis* da narrativa, destacando que, por vezes, pequenos detalhes descritos ao acaso são na verdade preditivos, pois o sintagma é sempre sintático e referencial. Apesar da veia estruturalista que circula pelos escritos de Barthes, é exatamente essa referência a algo sempre outro que corrobora para a construção de um efeito verossímil, gerando a identificação do leitor com o ambiente, personagens e/ou narrador. É isso que ocorre quando, ao ler alguns títulos de José Condé, o leitor começa a perceber a recorrência do jasmineiro e sua referência a outro algo, do contexto narrativo, simbólico ou icônico.

A singularidade da descrição (ou do “detalhe inútil”) no tecido narrativo, sua solidão, aponta para uma questão que tem a maior importância para a análise estrutural dos discursos narrativos. Esta questão é a seguinte: tudo, no discurso narrativo, é significante, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é, definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância? (BARTHES, 1972, p. 37-38).

A questão do real, ou da sensação do real, é importante nessa discussão porque é também através dele que o leitor estabelece a identificação e vínculo com a representação literária. Nesse estudo, o real, o histórico, o biográfico, o ficcional, o icônico e o simbólico são linhas que tecem a rede entrelaçada de fios narrativos da escrita condeana. As distinções entre as memórias arquivadas de estímulos passados e o *aqui-agora* do *eu* leitor são influenciados pela leitura e estímulos de memórias de um outro: o *eu* autor. Se a incompletude da percepção gera a incompletude do signo, não é tão complicado vislumbrar que cada sentido físico capta a realidade de uma forma específica e as linguagens a abstraem e atribuem lógica verbal, e essa realidade abstrata permite que as linguagens adquiram uma realidade concreta

em sua realidade s gnica. Corroborando com essa leitura do real, Plaza (2003, p. 46) afirma que

as rela es do real (que   signo) e a linguagem que também   real tecem uma tessitura ou malha fina de conexões. O real   uma espécie de conjunto polif nico de mensagens parciais que realizam um contraponto, determinando a inteligibilidade maior ou menor do sinal de conjunto.

Não nos estenderemos aqui na discussão sobre o que define o real, pois o que nos interessa   justamente essa t nue linha entre a realidade e a apreensão, a cria o ou muta o desse real, seja pela consciência *aqui e agora*, pela memória ou pela cria o ficcional. Portanto, salientamos que, para fins dessa discussão, utilizamos o termo *real* como: (1) referente ao fenômeno em si, na sua existência empírica ainda não apreendida por uma mente consciente, ou seja, numa existência pr -s gnica; (2) referente   fatos biográficos e/ou históricos, sem descartar desse *real* seus aspectos também ficcionais, influenciados por questões político-sociais, memórias e imagina o de quem conta; (3) aspectos de realidade empírica que se apresentam na constru o de uma *realidade* ficcional.

A rela o com o real nas obras condeanas se estabelece por alguns fatores e a rela o entre história, memória e fic o   uma delas. Esses aspectos são destacados porque influenciam no processo de leitura semiótica do signo. E estão imbricados a constru o de outro fator: a verossimilhança do signo literário. Na medida em que o signo referencia o seu objeto, estabelece com ele rela es de semelhança muito fortes, seja pela sugestão, indica o ou representa o. Tratando especificamente do jasmineiro, acreditamos que essa rela o de liga o com o real, com a memória, com um espaço-tempo real da vida do autor, ao ser ficcionalizado, fortalece seu poder de vincula o afetiva com o leitor. O signo   imbuído de uma realidade – a realidade do autor José Condé –, e apesar de não depender em absoluto dela, por ela   fortalecido para funcionar simbólica e iconicamente no campo do literário. A recorrência de seu cheiro no plano narrativo, ironicamente, nos desperta para a automatiza o de nossos sentidos na leitura de um mundo cotidiano não-literário. A leitura do jasmineiro exige que nos coloquemos em disponibilidade contemplativa, que abramos os poros de nossos sentidos e nos impregnemos do domínio puro do sensível, mesmo teorizando sobre ele.

## 2.6 Ampliação do potencial interpretativo do símbolo

Diante do esquema peirceano sinteticamente apresentado anteriormente, o que nos interessa pensar é que a significação não é imanente, naturalmente pressuposta, impingida. Uma parte considerável da significação é criada, psicológica, cultural e socialmente. Logo, essa significação se reforma, destrói, reconstrói e ressignifica o signo ao longo do tempo, em comunidades culturais e linguísticas distintas, e mesmo em situações específicas. Ao discutir sobre o signo nas diversas formas de linguagem que a semiótica analisa, Santaella (1983, p. 9) já alerta que

não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas.

Um signo antigo pode adquirir novas significações, assim como um novo signo pode conter significações de base antiga, que remontem a outros signos predecessores ao seu surgimento. Aqui, estamos pensando o jasmineiro, não ignorando seu caráter sígnico e a rede de significações e interpretações várias que ele pode possibilitar em outros tempos, outros lugares – sociais e geográficos – e em outras manifestações artísticas e especialmente literárias. Isso quer dizer que, sob uma nova interpretação semiótica, o signo recebe mais uma contribuição para a compreensão do seu *interpretante final*, ampliando e potencializando sua significação. No entanto, não buscamos, em absoluto, chegar à compreensão total de um interpretante final, designado e delimitado, mas caminhamos em direção a ele, buscando ver o signo dentro de toda sua complexa correlação com a experiência literária condeana, ou seja, aprofundar uma das diversas possibilidades de leitura semiótica desse signo. Enquanto intérpretes desta semiose, buscamos ver o processo de cima, esquadrinhando-o cientificamente, estando, contudo, cientes de nossa posição, não acima, mas dentro do processo de semiose, em seu pleno funcionamento. Em outras palavras, nossa contribuição é uma parte do todo que esse signo pode significar e já significa dentro da semiótica linguística, sensorial e simbólica.

Sobre esse pensar no presente em vias do futuro, no que tange ao interpretante final de um signo, ou a sua ampliação interpretativa, vale ainda a citação de Deely:

O campo virtualmente semiótico de investigações é coextensivo com o campo de todas as investigações, mas o campo real de investigações propriamente semióticas é muito menor em um dado momento qualquer. Ele existe como uma exigência que o

futuro faz ao pensamento do presente, na forma de uma tarefa em andamento e não de uma tarefa já concluída. A cada momento a semiótica se acha, para usar uma descrição de Peirce (1868: 5.316), ‘dependente do pensamento futuro da comunidade’” (DEELY, 1990, p. 125).

O signo é criado e é também modificado. Pensar a ressignificação dos signos é uma exigência para o desenvolvimento dos estudos semióticos. Na teoria peirceana parece haver uma clara noção de análise não-estática, uma ideia de movimento. Por isso a teoria e o método peirceano se mostram necessários a este trabalho, tendo em vista que o signo jasmineiro apresenta uma constante mudança em seu significado no transcorrer das narrativas, conforme notamos sua repetição, aparecimento estratégico, funcionalidade sígnica e estrutural no enredo, até que nos deparamos com a pergunta: o que esse jasmineiro significa, de fato?

Pois, de fato, há no jasmim muitos significados. Alguns deles já apontados nas páginas antecedentes a este subcapítulo, mas alguns deles acabam por surgir, especificamente, por causa, ou através, do contato com a literatura de José Condé. O jasmim se modifica na e pela construção de sua prosa literária e, em busca de compreendermos completamente sua potencialidade sígnica, nos pegamos vasculhando contos, romances, biografias, fontes históricas, memórias, sentimentos, até perdas do autor, e, sem que percebamos, vasculhamos junto nossas próprias vidas, narrativas e lembranças. Quando retornamos ao texto literário, ao signo escrito *jasmineiro*, já o temos associado a tantos outros signos que, possivelmente, levaríamos incontáveis páginas se nos dedicássemos a listá-los. Só podemos afirmar que não podemos dizer o que, de fato, o jasmim significa, quase como se fosse um produto final, mas sim, o que ele significa dentro da semiótica da obra deste autor, ou seja, em seus processos sígnicos específicos.

Nas páginas anteriores deste trabalho, ao apresentarmos exemplos dos objetos do signo jasmineiro, mencionamos algumas passagens em que ele aparece e age com distintas funções e representações: vinculado ao sagrado, a um lugar, à determinada personagem. Demonstramos ao longo da discussão que são seus aspectos de primeiridade que exercem maior influência em seu funcionamento, através da semelhança sugerida pela cor, textura, forma e cheiro de sua flor. Entretanto, nos demais exemplos, outros objetos são ligados ao jasmineiro e agem por aspectos de secundidade e terceiridade, sem, contudo, eliminar o significado primeiro, mais vinculado ao icônico do signo, que já havíamos conhecido num momento anterior. Da mesma forma, o signo que inicialmente é lido com um odor positivo, ligado a ideias de pertencimento, lar e prosperidade, posteriormente, age como signo detentor de um odor negativo, associado à decadência, abandono e morte.

O que implica esclarecer que nem toda ressignificação ocorre de um âmbito positivo para um negativo – ou vice-versa –, ou que a nova ou mais potente significação tenha sempre um impacto tão grande sobre o signo e suas interpretações mais antigas. Há fatores sociais, éticos, artísticos, culturais e políticos que interferem na convenção de um símbolo, na sua lei, assim como os próprios fatores contextuais que envolvem o símbolo quando este se apresenta a um intérprete. Sua unissignificação ou plurissignificação dependem de fatores internos e externos ao processo comunicativo em que o signo se apresenta à mente, num dado espaço e tempo. O jasmineiro se modifica de forma gradativa ao longo das narrativas analisadas. Nossa intenção é mostrar que, a mudança do significado simbólico de um signo não é exclusividade da linguagem literária, nem tampouco do *jasmineiro*, e que essas modificações, restrições e/ou ampliações interpretativas possuem um número consideravelmente grande de influentes, desde o suporte que abarca o signo até o contexto social, histórico, político, econômico, artístico e cultural que interferem na sua construção ao longo do tempo, em locais diversos.

## 2.7 Os sentidos na memória

Para que a construção sígnica de um elemento funcione literariamente é necessário que o leitor partilhe ou adquira, através da leitura, a imagem poética ou imagem simbólica deste elemento, seja ele visual, olfativo ou de qualquer outro valor sensorial. É preciso que algo no signo lhe seja familiar. Em *A poética do espaço*, Bachelard (1993) discorre sobre essa relação ao compreender que quando o indivíduo interioriza uma dada imagem que o cerca, absorve dela toda uma poética que, por sua vez, quando interiorizada, dará abertura à memória, e assim, aos sonhos e a uma nova imagem, que não mais é a imagem real.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, um dinamismo próprio. (BACHELARD, 1993, p. 1-2)

A imagem poética é, portanto, um signo que se torna símbolo, adquire características de lei, que fundamentam sua existência e os processos interpretativos que é capaz de desencadear em mentes potenciais. Esse interpretante está além da dualidade *imagem real* versus *imagem poética* – ou poderíamos dizer *imagem simbólica*, na concepção peirceana do termo –, pois sua construção e modificação, assim como a de qualquer signo, sofre influências internas e externas ao sujeito intérprete e ao próprio signo. Nesse sentido, a imagem *vive* para

além do vínculo memorialístico de quem a interpreta. Contexto, culturas, tempo, nível educacional, fatos históricos, são alguns dos elementos que garantem ao signo um interpretante com possibilidades sempre plurais.

Nos interessa perceber como essa imagem do jasmineiro se construiu ao longo das narrativas condeanas, apartando-se, ou não, de sua memória real do jasmineiro, sendo a alteração memorialística, literária e sónica do jasmim um dos principais elementos que consideramos contribuir para sua leitura semiótica na literatura específica de José Condé. Costa (2013), em sua pesquisa sobre o autor caruaruense, afirma que este utilizou por vezes elementos de sua memória, suas recordações do tempo de infância, para a construção de cenários e personagens característicos de sua terra. Ele afirma que “A casa 300 da Rua da Matriz, com seus jasmineiros cheirosos, tem importância capital na vida do menino José Condé, que a levou, posteriormente, para algumas de suas obras, principalmente, **Terra de Caruaru**” (COSTA, 2013, p 34 - grifos do autor). Assim como a casa 300, casa de sua infância, o jasmineiro é para Condé, essa imagem ressignificada da memória, pois sua escrita perpassa pela mistura de ficção e recordação, numa melodia saudosa e poética dos tempos vividos em Caruaru, da infância solitária, das brincadeiras de menino.

A sua cidade natal nunca saiu da memória do sempre poético Zé Condé, e “entre outras lembranças bem vivas da infância estão o cheiro dos jasmineiros no muro de casa [...] as tanajuras caindo nas tardes de chuva, e as mariposas voando em torno dos postes de luz e entrando pela janela nas noites de verão” (PEREZ, 1970, p. 217-218 apud COSTA, 2013, p. 36). Os jasmineiros passam a habitar a obra condeana iniciando um processo de ressignificação, apartando-se de seu significado empírico vivenciado pelo autor, marcado pela experiência da infância e do lar, e são embebidos em uma existência e consonância própria de elemento literário marcante de sua obra.

As lembranças do passado se misturam com construções ficcionais, as realidades históricas retratadas nas narrativas recebem doses de imaginação, memória e criação. Assim, quando ressaltamos aqui a presença marcante dessa planta, atrelada às memórias da casa 300 na rua da Matriz, da infância em Caruaru, do lar, estamos tentando buscar a *raiz* desse signo na vida do *autor* José Condé, mas também do *homem*. Em que ponto essa memória olfativa se introduz em sua literatura? O faz sempre em referência presente à Caruaru? Em que medida o jasmineiro enquanto signo literário se desprende da imagem não menos sónica do jasmineiro lembrança? Que processo leva esse signo à existência literária e a modificação da lei que o rege como símbolo no contexto condeano?



Quando se refere à imaginação simbólica como a transformação de uma imagem concreta através de um sentido abstrato, Bachelard (1993) reafirma que a imagem simbólica – como a que Condé cria dos jasmineiros – não é mais a imagem primeira em que o sujeito entrou em contato no mundo empírico, mas uma nova imagem ressignificada em sua aura poética e carregada de um significado próprio, inerente da construção do autor e que, conseqüentemente, alcança o público leitor. Joachim (2009, p. 130) ressalta que “a obra literária exerce uma determinação sobre a reação do leitor” que “decorre da organização intrínseca das imagens que coage o leitor, o obriga quase a palmilhar certos caminhos, a reviver a experiência criadora”. Essa determinação nem sempre irá se efetivar, pois o processo de interpretação do signo dependerá de outros fatores, para além da intencionalidade do autor. Contudo, ainda assim, a criação de uma significação poética intencionada pelo autor agirá no leitor influenciando, em graus diferentes, a forma como este lida com a obra literária.

O leitor, aqui, além do seu real e de suas ilustrações, é abraçado pelas imaginações do autor, retiradas de imagens vivenciadas. Além de possuir seu imaginário e sua própria realidade, o leitor parece estar ligado diretamente ao criador, por meio destas imagens que podem ser familiares a ambos [...] (OLIVEIRA, 2012, p. 5).

Nesta perspectiva, a presença do jasmineiro não seria aleatória – nem considerada em uma obra isolada, nem no conjunto de publicações de um autor. Da mesma forma, a palavra utilizada para designar e/ou criar a experiência icônica e sensorial para o símbolo na narrativa não é um *detalhe inútil*. A seleção de palavras para a construção do efeito interpretativo do signo é um trabalho repleto de significados referenciais que buscam despertar no leitor não apenas o significado da palavra em si, mas toda a carga significativa que esta palavra recebe no discurso narrativo. Pela teoria peirceana, “o significado de um signo é sempre outro signo”, portanto, “o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo” (PIGNATARI, 2004, p. 49).

A leitura literária é algo interessante. Criamos e recebemos imagens discursivas, nos envolvemos com elas, lhes agregamos valor, senão de verdade, mas de verossimilhança. Quase sentimos a falta de, ou o anseio por, algo que envolve essa imagem, que inicialmente nem nos pertencia, se é que nos pertence agora. E esse algo quase mágico – na verdade discursivo – que envolve o signo jasmineiro, conforme nos acostumamos e/ou nos inquietamos com sua presença, parece tão nosso, que esquecemos que um dia não foi, que antes de lermos sua presença, sua cor, seu cheiro, ele não se enraizava em nós. Bachelard

(1993, p. 2), discorrendo sobre *A poética do espaço*, afirma categoricamente que “o poeta não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza, de imediato, em mim”. O leitor transforma essa imagem discursiva, esse signo tão vinculado a uma afetividade do autor, em algo quase seu, rememorando essa imagem, como outra particular e antiga, mas sua.

E trazemos *A poética do espaço* porque esse jasmim habita certos lugares específicos e é vinculado a um lugar muito significativo: a casa. Ainda, não seria qualquer casa, mas a casa da infância. Algo intrinsecamente afetivo envolve as memórias dessa primeira casa, segundo Bachelard (1978, p. 24), “Porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”. A casa, a primeira casa, é *um espaço louvado*, um espaço de proteção, segurança, felicidade.

A casa da infância do menino Condé foi erguida na Rua da Matriz, exatamente o palacete de número 300, nos anos em que o algodão fazia os novos ricos de Caruaru, como João Condé, o pai do autor. Em *Terra de Caruaru* (1960), o narrador descreve a festa de inauguração dessa casa – que de fato ocorreu como se narra – e não nos surpreendemos ao encontrar o jasmineiro entre os elementos que marcam e distinguem a residência.

Era uma enorme casa em centro de jardim (sobre o muro floriavam jasmineiros do Cabo, que, ao anoitecer, perfumavam toda a rua), muitas salas, inclusive uma de música, vários quadros, o santuário com figuras de santos pintadas a óleo na parede. Um artista viera do Recife fixar nas barras dos inúmeros cômodos cenas e paisagens inspiradas nos mais diferentes motivos da região. (CONDÉ, 2011, p. 46)

É perceptível que a casa dos Condé não era uma residência humilde, pelo contrário, refletia o poder econômico que a família começara a possuir com o crescimento do comércio algodoeiro, se instaurando, efetivamente, como parte da elite da cidade. Contudo, dentre todos esses detalhes, algo que nunca escapou à memória do escritor foi o cheiro característico de sua casa, especificamente, daquele que acompanhava o anoitecer, envolvendo não apenas o palacete de número 300, mas toda a Rua da Matriz com o cheiro dos jasmineiros do Cabo.

A associação entre a casa e o jasmineiro é feita de forma recorrente, quando, em conversa com os amigos, Condé citava as recordações de sua infância em Caruaru. Em sua obra, podemos perceber essa relação se manifestando de forma bastante semelhante. O jasmineiro aparece recorrentemente no muro de pequenos sobrados e grandes palacetes, o cheiro se espalha pela rua e toma conta do espaço, sendo comumente percebido numa associação/relação entre elemento, personagem e espaço.

O que faz o jasmineiro adentrar as páginas dessas narrativas não é, ainda, o seu aspecto simbólico, não é uma intenção de transformar esse legi-signo em algo vinculado à um lugar, uma obra ou autor, mas sim os seus quali-signos, seu fundamento puramente sensível e sensório, que impregna a memória do menino Condé, envolto na saudade de sua terra natal, da sua Caruaru da infância. Para além de uma relação com a casa, o jasmineiro estabelece uma relação com a cidade, ampliando o espaço ao qual esse signo irá sugerir, indicar e representar na mente de um leitor em potencial.

Veremos esse desenvolvimento através da narrativa fragmentária do romance *Terra de Caruaru* (2011), no capítulo que se segue, além dos contos *João*, *O apelo* e *O cachorro*, e das novelas *Chão de Santa Rita*, *Os pássaros* e *Como naqueles dias*, presentes na obra *Santa Rita* (1977), em nosso último capítulo.

### 3 TERRA DE CARUARU: UM ESPAÇO SENSÍVEL PARA O SIGNO

*Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. (BACHELARD, 1978, p.203)*

#### 3.1 Uma semiótica da memória no projeto literário de José Condé

José Ferreira Condé nasceu na cidade de Caruaru, em Pernambuco, em 20 de outubro de 1917. Filho mais novo – após o falecimento de Inácio que deveria ser o caçula – e com significativa distância etária dos irmãos, cresceu sob os cuidados da mãe em um mundo um tanto solitário. Essa solidão encontrará abrigo em seus escritos literários, na criação de mundos imaginários, de vidas de papel e de sonho. Para que o leitor possa compreender melhor a influência do signo *jasmineiro* no contexto da obra *Terra de Caruaru* (2011), acreditamos que seja necessário destacar algumas relações entre a vida, mais especificamente a infância, e a escrita de Condé. Essas relações agem como ponte para a possibilidade de enxergar as conexões que são estabelecidas através do signo sob análise.

A infância foi, com certeza, uma época importante para a construção do autor que o menino Zé Condé viria a se tornar. A casa na Rua da Matriz, número 300, seus jasmineiros, sua infância vivida em Caruaru, são imagens e recordações que permaneceram no íntimo de José Condé, mesmo após tantos anos vivendo no Rio de Janeiro, para onde mudou-se com a mãe e os irmãos – Elysio, o irmão mais velho, já vivia e trabalhava no distrito federal – após o falecimento do pai, em 1929. Jamais deixou de visitar sua terra e, quando enfermo, planejava ainda uma última visita, que não foi possível concretizar devido ao estágio frágil em que já se encontrava sua saúde.

O José Condé do *País de Caruaru* criou muitas vidas, alguns lugares, muitas dores, mas seu tema, a gritante maioria dos críticos, senão todos, concorda que foi este: o falar sobre a sua terra. Terra de infância, de jasmims do Cabo perfumando as ruas ao fim da tarde quente, do cheiro de boi e de vaqueiro, das missas na Conceição e das traquinagens de menino. Em entrevista concedida à Eneida para a publicação de *Romancistas também personagens* (1962) – entrevista esta comentada por Barbalho (2017) ao investigar as saudades do autor – José Condé comenta:

Ainda na infância, não esqueço quando meu pai, tendo ficado rico com o algodão, mandou construir na Rua da Matriz, número 300, uma casa que ainda hoje existe e é a mesma, não apenas por suas lembranças para mim, mas também como todo o espírito que ela representou no seu tempo e no seu meio. Recordo-me, como se fosse

hoje, da inauguração dessa casa. Sinto-me como se subisse pelo corpo o cheiro do óleo de suas paredes e o cheiro de verniz dos móveis encomendados no Recife. Principalmente o cheiro que me mata de saudades: do jasmineiro que meu pai mandou plantar no jardim. (ENEIDA, 1962 *apud* BARBALHO, 2017, p 148)

A casa 300 não mais existe, foi demolida na calada da noite e, segundo TAVARES (2017, p. 39), ergue-se agora em seu lugar um comuníssimo prédio comercial. O progresso engolindo e apagando o passado, como veremos acontecer, de modo curiosamente quase preditivo, com a casa de Eulina, uma de suas personagens em *Terra de Caruaru*, num ato literário quase representativo da realidade que viria.

No caso da personagem Eulina, a casa para a qual se mudaria após o casamento – nunca ocorrido devido à fuga do noivo – é demolida a mando da prefeitura, após dez anos de esforço da personagem para mantê-la em ordem, sempre varrendo-a e arejando-a, como num ritual. A demolição dessa casa representa a recusa a manutenção de um passado estático e imutável, que guarda – como se fosse um mausoléu – uma falsa e vazia ideia de futuro. Saindo da literatura, a demolição da Casa dos Condé também acaba por representar o desapego ao passado. Contudo, neste caso, o passado representa parte fortemente constituinte do imaginário popular da própria cidade de Caruaru, e seu *apagamento* reforça uma desvalorização dos esforços feitos para tornar a *Capital do Agreste* conhecida internacionalmente – esforços não exclusivos de José, mas do Trio Condé como um todo.<sup>5</sup>

Apesar disso, a casa permanece: na sua literatura, na memória de seus leitores, na afetividade depositada em tantas outras casas de tantas outras cidades que, como a de sua Rua da Matriz, 300, em Caruaru, perfumam o espaço com os jasmineiros cheirosos. A exemplo disso temos a casa de Abel, na narrativa *Como naqueles dias*, presente em *Santa Rita* (1977):

E assim, de olhos cerrados, enlevado pela melodia, era como se estivesse em casa: estendendo a mão – quem sabe? – decerto tocaria o rosto dela; respirando haveria de sentir o cheiro familiar da cozinha, da sala, dos móveis, dos jasmineiros ao pé da janela do quarto. (CONDÉ, 1977, p. 242)

Ou o sobrado de Aprígio, também morador de Santa Rita: “Súbito, vê o sobrado. Ergue os olhos cheios de lágrimas, na sua direção. Está pintado, o jardim cheio de flores, o muro caiado e coberto de jasmineiros – como antigamente” (Ibidem, p. 194). Ou ainda a casa

---

<sup>5</sup> Sobre a construção discursiva da história de Caruaru, em suas relações de passado, presente e futuro, é indicada a leitura de Santos (2006). Sobre a internacionalização do nome de Caruaru através da literatura, da música e do artesanato, pelos esforços dos irmãos Condé e de outros grandes artistas caruaruenses, é indicada a leitura de Barbalho (2017).

de Satu e Sofia: “Com a noite, começara a soprar um vento fresco e os jasmineiros do jardim cheiravam de entontecer” (Ibidem, p. 47).

O jasmineiro é o cheiro que se vincula em maior grau às memórias da casa 300, na Rua da Matriz, sempre que José Condé – ou amigos seus, ou ainda pesquisadores de sua vida e obra – evocam a imagem-recordação da casa. Ao comentar sobre o vínculo que se estabelece entre narrador e leitor quando este último toma emprestado as sensações daquele primeiro, Bachelard (1993, p. 32-33) comenta justamente sobre um cheiro específico, “*cheiro-limite*”, que age como chave para o *armário* de nossas profundezas afetivas:

De que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o quatinho no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um vão no teto, se via a colina? Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade. O cheiro da uva! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto reencontrado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade.

São as memórias – incluindo as memórias olfativas – que Condé guardou de sua Caruaru e da casa de sua infância que potencializam a imagem literária de Caruaru e da casa da Matriz, 300, em suas várias e distintas manifestações, em imagens poéticas. Essa *imagem poética* nos atinge em profundidade antes mesmo de nos emocionar a superfície.

Essa imagem [...] torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, 1993, p. 7-8)

Compartilhamos nossas recordações e afetos com o narrador que nos confia o seu passado ou se seus personagens. E os narradores condeanos, especificamente tratando dos presentes nas obras sob análise, sutilmente mergulham no passado de seu autor e dele emergem com suas marcas humanas, como que imprimindo a mão do oleiro na argila do vaso.

E não é que os treze volumes que compõem o conjunto da obra condeana se resumam a narrativas com ares caruaruenses e traços memorialísticos, olfativos e afetivos da infância desse autor. Nada é repetitivo na literatura condeana, e se o é, é por dadas razões, como por exemplo a presença do jasmineiro, das chuvas ou dos cachorros, por serem elementos

específicos que compõem a escritura própria desse ser. Apesar de grande parte da fortuna crítica de Condé – que sintetizaremos algumas páginas adiante – se voltar para a análise de suas mais reconhecidas obras, como *Terra de Caruaru* (1960), *Santa Rita* (1961) e *Um ramo para Luísa* (1959), a produção condeana é bastante abundante em espaços e personagens pitorescos, diversos em suas espacialidades, culturas e normas morais, mas unidos ainda pela universalidade das dores humanas.

O afago à memória da infância e do espaço que moldou sua personalidade é, contudo, em grande parte, o *clima* que nos impregna quando iniciamos o estudo dos jasmineiros, seja em *Terra de Caruaru*, *Santa Rita*, ou em outras distintas narrativas que compôs. Fato é que “nunca houve um banho de plantas medicinais, folhas milagrosas ou sabonetes dessas bandas do Sul, capaz de retirar de cima dele [José Condé] a poeira afetiva depositada nas frestas das janelas do seu mundo íntimo.” (PASSOS, 1971, p. 12 *apud* TAVARES, 2017, p. 41). É Barbosa Lima Sobrinho quem comenta que

José Condé prendera-se à sua terra natal, nunca chegando a abandoná-la e vivendo dentro dela, imobilizada distância e parada no tempo, como aquela Macambira, que o vento do amanhecer não libertara de seus fantasmas e que ainda passava suas noites trocando tiros com os cangaceiros de Lampião. (TAVARES, 2017, p. 97)

*Vento do amanhecer em Macambira* (1962) é um romance fragmentário que apresenta o retorno do narrador protagonista a sua terra natal, que acaba por chegar também à cidadezinha de Macambira, uma vila imaginária situada no interior de Pernambuco. Existe, em algumas de suas obras, especialmente as que trazem cidades imaginárias, certa aproximação com a Caruaru da sua infância. Não que seja Caruaru, mas que há, inegavelmente, na escrita condeana, traços de memórias e de sonhos, de saudade e de certo afeto desmedido, nutrido pelas recordações que manteve em seu coração, pelos idos anos da década de 1920, quando ainda criança corria pela cidade, como o rio Ipojuca em suas cheias. Tavares (2017) resume bem essa relação de memória e literatura na escrita condeana:

É como se Condé sentisse constante necessidade de buscar no passado, na sua infância e adolescência, o mundo real que chamava por registro, por se fazer presente na eternidade literária. Esse mundo, perdido no tempo e encontrado com nuances de plasticidade artística na memória do escritor, é elemento detonador de um fenômeno interessante: a (re)construção artística de uma realidade vivida, fazendo-se identitária de uma gente, de um tempo, de um lugar, mas também identificada com os fantasmas e poços-sem-fundo dos leitores ancorados no cais do presente, a ele amarrados por fortes camelos, a torná-los angustiados e desesperados como os conflitantes personagens condeanos. (TAVARES, 2017, p. 97-98)

Seu primeiro poema, *A feira de Caruaru*, publicado na revista *O Cruzeiro*, já anunciava o tema de sua literatura com o qual ele desenvolveria, propositalmente ou não, seu projeto literário. Nele já há rastros da solidão, do vínculo com a terra, das misérias humanas, certa tristeza de um sentir profundo, como na última estrofe se lê:

Mas que importa tudo isso,  
Se da feira barulhenta de Caruaru sinto apenas a poesia triste  
Da cantiga mais triste  
Da ceguinha do beco de “seu” Sinval! (CONDÉ, 1937 apud COSTA, 2013, p. 42)

Da infância, guardava também recordações tristes, como a morte de seu irmão caçula, Inácio. Vieram depressa as angústias sobre a vida do menino sensível, acanhado e imaginador de histórias, e ele já tocava a poesia da existência, em suas dores, seus medos, suas solidões.

Foi a primeira vez que tive contato com a morte. Recordo que havia na minha casa uma empregadinha, neta de uma escrava de meu avô materno. Perguntei-lhe o que era a morte. E ela respondeu mais ou menos assim: morte é um lugar onde a gente vai, debaixo da terra, não pode ver nem respirar. Isso me deu um grande desespero. Depois, o enterro: lembro seu caixãozinho azul, as crianças levando capelas de flores naturais e o sino da matriz tocando o repique fino que queria dizer “enterro de anjo”. (ENEIDA, 1962, p. 80 apud TAVARES, 2017, p. 66)

Por volta dos três ou quatro anos de idade, o menino José Condé teve seu primeiro contato com a morte, com o falecimento de seu irmão Inácio, aos 8 meses de idade. O quarteto dos irmãos Condé se desfez em pouco tempo, restando o vínculo fraterno entre Elysio, João e José, o então Trio Condé.

A morte, essa velha desdentada, tal qual figura imaginária presente no conto *Noite de temporal*, em seu livro póstumo *As chuvas* (1972), começou a rondar o escritor em 1970, época em que ele se encontrava em Paris, com a esposa Maria Luiza, quando sofreu uma forte hemorragia esofageana e foi hospitalizado às pressas, em estado grave. Quinze dias depois, de volta ao Brasil, apresentava-se frágil como nunca. Daí por diante, uma constante peleja. No leito, enfermo, escreveu à mão duas obras, das quais uma delas ainda publicou em vida. Na noite de 27 de setembro de 1971, a lúgubre figura da morte, por fim, achegou-se ao leito do criador de tantos mundos imaginários. Levou com ele os personagens e mundos que ainda poderia e queria criar, privando-nos do homem, do jornalista e escritor, do sabor ainda mais maduro que poderia adquirir a sua literatura.

Sobre sua criação literária, com respingos de memória afetiva, Tavares (2017, p. 115) conclui que José Condé consegue



provocar a imaginação de seus leitores, que se veem, através da leitura de suas narrativas, arremessado a mundos ao mesmo tempo familiares e estranhos, graças a um ‘estilo despido de ornamentos, simples, direto, enxuto e atraente’, mas também incisivo, com aquele realismo esbofeteador, que produz no leitor saudáveis sensações de incômodo.

Concordamos com a afirmação de Tavares (2017) quando compreende que o vínculo que o autor estabelece entre esses mundos ao mesmo tempo estranhos e familiares ao leitor se dá como resultado de seu estilo criativo, mas acrescentamos que há ainda algo de mais sensório nessa conexão. Algo como uma água que ecoa em nosso sótão, em nossa primeira casa, nosso primeiro abrigo. O motivo de *Terra de Caruaru* ser a obra mais conhecida de José Condé, para além de todos os detalhes que poderíamos dar acerca da construção desse projeto literário, é que nela o autor se encontra com o seu tema e o seu estilo. Nela colidem os fatores que conseguem alçar, em simultâneo, o sensível e o humano ao inegavelmente complexo ofício da boa moldura do signo literário. Essa espécie de vínculo se estende pelas demais obras, em cada reaparição do jasmineiro, das chuvas, deste ou daquele personagem.

O que nos inquieta diante dessa relação memória e literatura, dentre outras coisas, é que ela se estabelece em pequenas reconstruções de imagens poéticas, ou de signos icônico-simbólicos. A presença do jasmineiro não é algo isolado. O cachorro, animal muito estimado por Condé e que esteve presente em sua vida ao longo da infância e, posteriormente, na vida adulta até o momento de sua morte, aparece recorrentes vezes ao longo de suas narrativas, recebendo doses de humanidade e até mesmo luzes de protagonismo. A construção poética da cidade de Caruaru consegue alçar certos *véus de semelhança* com as cidades de Santa Rita e Macambira, por exemplo, na construção de seus espaços geográficos, sociais, humanos.

Porque nos deu muito de seu afeto, contido nas memórias que ficcionalizou, na construção simples e crua de sua linguagem literária, José Condé conseguiu estabelecer novos espaços semânticos e sensíveis em sua obra, não apenas para o jasmineiro, mas também para os personagens, para si e para o leitor. A seguir, lançamos, com maior profundidade, os nossos olhares investigativos sobre a escrita de *Terra de Caruaru*, com seus ares de recordação, narrativa histórica, regionalismo e universalismo. Assim, signos e elementos literários poderão ser melhor compreendidos no contexto de sua escrita ficcional.

### **3.2 *Terra de Caruaru*: onde o signo nasce cheirando a jasmim**

*Aquela casa de esquina, velha, feia, com um leão de louça azul encimando a fachada, tinha para ele um cheiro de infância. (CONDÉ, 2011, p. 53)*

*Terra de Caruaru* (2011) apresenta uma narrativa fragmentária, tanto em termos de forma e elaboração discursiva, quanto da possibilidade da construção de uma história de formação para a cidade. Com capítulos pequenos e múltiplos focos narrativos, o romance não possui um protagonista, senão a própria cidade. Um narrador extradiegético nos leva pela mão através das ruas e das personalidades que compõem a cidade literária de Caruaru, conforme o espaço verde e de finalidade pastoril se torna arruado, vila, e começa a tomar ares urbanos. O romance remonta à origem da cidade de Caruaru, no agreste Pernambucano, no fim do século XVIII. Sua maior extensão narrativa se volta, contudo, para os anos da década de 1920, época da infância do autor. A narrativa demonstra uma natureza pluridiscursiva, híbrida, com uma grande quantidade de personagens (118), que vão desde os regentes - políticos, comerciantes, soldados e sacerdotes - até os subalternos - funcionários, vaqueiros, tangerinos, bêbados, pedintes, prostitutas, entre tantos outros. O romance *Terra de Caruaru* está dividido em 8 partes e 99 fragmentos, enumerados e nomeados da seguinte forma: Origem (5 fragmentos); Breve história de João Teixeira da Preguiça (7 fragmentos); A cidade I (22 fragmentos); A cidade II (32 fragmentos); O homem e seu cavalo (5 fragmentos); A cidade III (22 fragmentos); Morte do Caruaru velho (5 fragmentos) e “Chat-noir” (1 fragmento). Cada fragmento pode se dedicar a uma personagem, a um grupo de personagens, a um espaço ou a temas específicos, possuindo em geral mais de um foco narrativo.

A trama que inicia a obra remontando às origens da cidade: “No começo: simples rancho para pernoites das boiadas vindas do sertão bruto [...] Nascia nos campos o brejo caruru. [...] Foi a origem.” (CONDÉ, 2011, p. 25). José Rodrigues de Jesus, um fazendeiro, toma posse das terras e, a partir daí, começa-se a construção do arruado em torno da fazenda. Ergue-se a primeira igreja – a mando do próprio José Rodrigues – e então as casas passam a ser construídas para além do espaço em torno da fazenda. Os índios vão sendo expulsos e pequenos comércios surgem aos poucos. A chuva e a seca se alternam na passagem da vida cotidiana.

Segue-se, com o avançar do tempo, uma pequena narrativa em dez páginas, ambientada em fins de século XVIII, focalizada no comandante João Teixeira de Carvalho, senhor da Fazenda Preguiça. Ao aplicar certa vingança em um dos jagunços de outro comandante – o coronel Leite, senhor da Fazenda Jurema – por ter atacado e matado o filho de um de seus homens, acaba por enfrentar um conflito armado, numa luta por poder, domínio e honra. Agora, os senhores não lutam mais contra os índios cariris, mas entre si, por um veio d’água, um riacho, ou pela sua moral e *honra*. O narrador retrata a origem de uma política de coronelato que se estende ao longo do tempo e alcança a Caruaru de 1920, espaço-tempo em

que se desenvolve grande parte do romance, a partir de figuras como o comandante João Teixeira da Preguiça, que acaba por popularmente inserir o nome de seus domínios em seu nome de batismo. Uma pequena demonstração da relação entre homem e terra que se apresentará ao longo do romance.

Nas páginas seguintes, adentramos os vagões do trem da Great Western e chegamos à Caruaru de 1920. Com o jornalismo combativo de Chico Lima, o autoritarismo dos coronéis Ulisses e Ariosto Ribas, o cabaré da Belmira, a solteirona Eulina, Condé nos apresenta uma cidade de interior que lança seus primeiros flertes com o progresso e a modernização. A política de poderes ainda paira sobre os ricos coronéis, fazendo do prefeito da cidade, Zica Soares, um *pau-mandado* do coronel Ulisses Ribas, ou melhor, de sua amante Dondon. Com a morte do coronel Ulisses Ribas, Dondon perde o controle da cidade e recebe de Ariosto Ribas – filho do coronel, que assume os poderes que o pai exercia - ordem para sair de Caruaru junto com os dois filhos pequenos. Ariosto também vai começar uma caçada à José Bispo, o assassino de seu pai, que resultará na prisão de Jorge – filho de José Bispo, que acaba sendo torturado por não revelar o paradeiro do fugitivo, paradeiro esse, inclusive, desconhecido pelo jovem.

É a morte de Jorge que servirá como estopim para a queda de Ariosto, e com ele o início do fim de um regime coronelista naquela cidade. Para além deste, que parece ser o plano mais central do enredo, há muitos outros conflitos que se desenvolvem ao mesmo tempo ao longo da obra e que fomentam as inconformações populares que desembocarão no conflito final.

A narrativa, em um plano macro, se volta para um momento de transição política – com a queda do coronelismo, através do assassinato do coronel Ulisses Ribas e, posteriormente, a queda de Ariosto por meio de uma revolta popular – e também cultural. O jornalismo assertivo de Chico Lima tem grande papel nesse processo, assim como a presença e ação de Reinaldo, representante da sociedade moderna e do pensamento não-tradicional da cultura própria daquela cidade do interior do agreste, além da atitude jovem e inovadora de Antônio Teixeira – dos mesmos Teixeira da Preguiça –, jovem estudante de família abastada que deseja ver Caruaru livre das amarras de uma política retrógrada. A prostituta Belmira, a jovem Jovina, a própria Dondon, concubina do coronel Ulisses, também são figuras importantes nesse processo de mudança e dão voz à existência e ação das mulheres do processo político daquela cidade, tanto no âmbito público quanto no privado. Noêmia, esposa de Reinaldo, mulher de comportamento julgado digno de reprovação pelas damas

caruaruenses, é também quem vai colocando um contraponto entre a Caruaru que busca mudança e avanço e a cidade que se prende a valores e hábitos cristalizados.

O autor trabalha as mudanças no ambiente através das múltiplas relações actanciais e das alterações que vão, paulatinamente, ocorrendo nessas relações. Os casais Almeida e Lindalva, Juiz Taveira e Esmeralda, Dr. Gonzaga e Paula, Dr. Lázaro e Maria Augusta, representantes da elite e da família tradicional caruaruense também constroem o ambiente de uma Caruaru que, ainda pequena, buscava os ares de progresso das grandes cidades, a exemplo da capital Recife, embora escondesse sob o manto do pudor as traições e o desmoronamento dos casamentos de fachada.

Sobre a fragmentação da construção de uma história de Caruaru – no sentido histórico mesmo –, e que Silva (2016) vai discutir a partir de uma poética das ruínas benjaminianas –, o romance apresenta um enredo que nos atinge com uma leitura a *contrapelo* da história fundacional da cidade, ao apresentar vozes de centro e de periferia, que permanecem em constante movimento de troca, embate e fuga, ao longo do desenvolvimento narrativo. Essa constante movimentação entre margens e centro – que parecem, por vezes, romper com a ideia da existência de um centro – dialoga profundamente com a forma fragmentária dos capítulos, as constantes quebras de foco narrativo, com a pluralidade de personagens e vivências e a não-linearidade da própria trama narrativa.

*História* e literatura, conforme declara Hutcheon (1991, p. 141), “[...] são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas”. Ou seja, por mais distintos que sejam seus valores de verdade, a história, assim como a literatura, é construída por *ruínas*, fragmentos de fatos que passam a existir e a fazer sentido histórico dentro de uma narrativa recortada e forjada a partir do preenchimento de lacunas, isto é, de invenção criativa. Ainda segundo a autora, a literatura pós-modernista – que aparece a partir da segunda metade do século XX – possui uma constante linha de revisão das narrativas dominantes, acrescentando-lhes outras *verdades*, ou mesmo quebrando a *verdade* conhecida historicamente, quase sempre sendo construídas a partir da paródia ou da ironia. O que coincide com a apresentação literária da história fundacional que Condé realiza em *Terra de Caruaru*.

Nessa ótica, o termo “ruínas”, empregado por Benjamin (1984), torna-se bem apropriado. Diferentes dos tijolos, que podem ser erguidos linearmente e ordenadamente, as ruínas estão dispostas irregularmente, confusamente e, na maioria dos casos, não podem ser remontadas. E, quando são, ficam distribuídas de forma incompleta. É desse modo que Benjamin (1994) compreende as narrativas históricas: discursos parciais. (SILVA, 2016, p. 165)

Não apenas as oposições binárias entre o rural e o urbano, sertão e litoral, oligarquia e democracia, arcaísmo e modernidade, história e ficção, constroem um pano de fundo de constante transição e tensão, como acabam por revelar uma tentativa do autor de, em todos os níveis, tecer tal fragmentação na *malha narrativa* que, no mínimo, nos conceda uma sensação de incômodo e estranheza – e não seriam esses bons sentimentos para prender um leitor à leitura de sua obra? De fato, o romance acaba por, ao mesmo tempo em que denuncia um sistema moral explorador, revelando a subalternidade e certa superação de um poder centralizado, corresponde também, muitas vezes, à historiografia dominante. A tensão desse *entrelugar* é o motor de ambientação da trama condeana.

A Caruaru que Condé evoca nesse romance, como em outras obras de forma mais indireta ou menos central, é a *sua* Caruaru, a cidade de seus tempos de menino, a cidade de suas lembranças. Essa cidade-memória está repleta de afetividades únicas, de signos, significados e detalhes contidos e construídos a partir da subjetividade do autor, de sua experiência e contato com esta Caruaru, cidade e memória. Neste breve texto do prefácio da primeira edição de *Terra de Caruaru* é possível perceber que a escrita condeana é uma mistura de criação, memória e saudade. Ao mencionar os avanços que surgiram na cidade em 1960 – ano de lançamento da obra –, o próprio autor esclarece:

Não é esta, entretanto, a cidade cuja atmosfera tentei fixar neste romance. Evoco, isto sim, Caruaru dos meus tempos de menino, quando, na década de vinte, o algodão fazia as primeiras fortunas e começava a empurrar a cidade para a frente: Caruaru da Rua da Matriz 300, com jasmineiros do Cabo sobre o muro do jardim; dos trens da madrugada levando a volante que ia perseguir Lampião, o toque triste da corneta varando o silêncio das ruas adormecidas; das noites de inverno, das serenatas no monte Bom Jesus, do luar cobrindo os túmulos do cemitério de São Roque, das festas da Conceição com sua procissão e seus fogos de vista, das lapinhas, do Carnaval, do Clube *Mixto* Carnavalesco Abanadores, dos pastoris e bumba-meu-boi no Largo do Rosário, das feiras de sábado, dos discursos de Chico Porto e da escola de dona Chiquinha Florêncio, na Rua Duque [...] (CONDÉ, 2011, p. 19-20)

Essa Caruaru de meados da década de 1920 é a cidade que embalou os primeiros sonhos do menino Zé Condé, que lhe marcou profundamente. Traços desse amor por Caruaru são perceptíveis em toda a sua obra, narrativas repletas de personagens tipicamente posicionados no interior nordestino, muitas vezes em cidades imaginárias, mas que sempre possuem um referencial, advindo da memória ou da saudade, que as aproximam de Caruaru – seja o nome de uma rua, seu posicionamento geográfico em relação às cidades vizinhas ou próximas, especialmente Recife, ou seus personagens itinerantes, que acabam sempre levando um pouco de Caruaru consigo para outros espaços, como o caixeiro viajante Ezequias

Vanderlei Lins, seu Quequé para os íntimos, uma das figuras que conhecemos em *Terra de Caruaru* (2011), mas que também aparece em *Como uma tarde em dezembro* (1969) e *Pensão Riso da Noite: Rua das Mágoas (cerveja sanfona e amor)* (1973).

Essa Caruaru de sua memória está caracterizada por imagens e personagens que acabam sendo, consciente ou inconscientemente, reproduzidos e ressignificados em suas narrativas. A casa de número 300 na Rua da Matriz, os jasmineiros do Cabo que cobriam o muro da casa e perfumavam a rua, a figura do cachorro, do bodegueiro, do louco, a Rua Duque, a Rua Preta, todas essas referências reais adentram as páginas da literatura condeana e acabam agindo quase como uma marca pessoal de escrita do autor.

O jasmineiro possui uma força ainda maior, tornando-se simbólico no contexto da obra e desta análise, devido ao seu potencial sígnico. O jasmim parece se construir, para o autor, como uma memória olfativa e imagética de sua infância, do conforto e segurança do seu lar, do recôndito familiar em uma Caruaru que não existe mais. É um signo literário ressignificado no contexto próprio da construção narrativa desta obra em especial, mas também de outras, como *Santa Rita*, que analisaremos no capítulo seguinte.

Inicialmente, vamos passar pelas aparições do jasmineiro ao longo do romance captando suas primeiras impressões e as reflexões mais imediatas, nos esforçando em perceber cada detalhe de seus aspectos sensíveis e sensórios. Em seguida, analisaremos de forma mais profunda os aspectos sígnicos de sua presença e ressignificação. Por mais que seja fácil nos perdermos em leituras mais indiciais e simbólicas, buscamos sempre iniciar de forma mais sensível a nossa leitura, atentando para os aspectos de qualidade icônica da presença do signo em sua manifestação escrita. A partir de então, tendo mergulhado na disponibilidade contemplativa, nos asseguramos de compreender atentamente a situação narrativa em que o signo age para, somente assim, analisarmos sua representação em um nível mais complexo do símbolo peirceano.

A primeira aparição do jasmineiro em *Terra de Caruaru* (2011) não poderia ser outra. No romance que Condé dedica à sua terra natal, o jasmineiro aparece, primeiramente, no muro de sua casa de infância: a casa de número 300, na Rua da Matriz. Nesse trecho, o narrador comenta sobre os novos ricos do algodão, pequenos comerciantes que fizeram fortuna quando o comércio algodoeiro começou a prosperar, o que alavancou a economia da cidade. Esses novos ricos costumavam erguer suntuosos palacetes na rua da Matriz, a principal da cidade, e faziam festas de inauguração como marco da ascensão social. Na descrição de uma dessas festas, curiosamente, a da casa de número 300, as flores cheirosas –

como nas memórias do autor – cobriam o muro do grande palacete e eram responsáveis pelo perfume que invadia a Rua da Matriz ao anoitecer.

Era uma enorme casa em centro de jardim (sobre o muro floriavam jasmineiros do Cabo, que, ao anoitecer, perfumavam toda a rua), muitas salas, inclusive uma de música, vários quartos, o santuário com figuras de santos pintados a óleo na parede. Um artista viera do Recife fixar nas barras dos inúmeros cômodos cenas e paisagens inspiradas nos mais diferentes motivos da região. Na sala de jantar, por exemplo, um dos murais apresentava uma plantação de algodão e trabalhadores negros colhendo a malvácea, a casa-grande, serras que se perdiam no horizonte. (CONDÉ, 2011, p. 46)

Julgamos que seria difícil desvincular totalmente – tal como se poderia sugerir numa análise estruturalista – a vida de José Condé de sua escrita literária, e essa passagem revela um dos motivos: sua ficção se alimenta dos signos que fazem parte de sua vida. A construção dos espaços narrativos se alimenta de elementos ligados a locais dotados de importância para autor, os seus *espaços vividos*.

Então, é preciso, primeiro, imergir no signo, na sua aparição naquele espaço-tempo específico de contato conosco, para compreender que, mesmo que não soubéssemos que o cheiro dos jasmineiros tornou-se memória importante da infância para Condé, ainda seria imediata a nossa distinção do seu cheiro como algo importante na caracterização daquele ambiente da casa, caracterizando-a, singularizando-a entre as tantas daquela Rua da Matriz. Nessas primeiras páginas do romance ainda não sabemos que esse será o cheiro que associaremos sempre à cidade literária de Caruaru.

Apesar deste não ser um romance histórico, Condé utilizou alguns acontecimentos reais da cidade, como a relação do mito criador com o brejo caruru e o fundador José Rodrigues de Jesus – que Barbalho (2017) vai afirmar que não são narrativas inteiramente verídicas ao discutir a construção histórica da cidade e da narrativa fundacional de Caruaru – e o rápido enriquecimento de uma parcela da população através do algodão. Os palacetes da Rua da Matriz foram uma realidade em fins do século XX e a história de inauguração do palacete de número 300, pertencente à família Condé, com o muro coberto de jasmineiros, tem bases de realidade e é rememorada, com os detalhes descritos nesta narrativa, entre os amigos da família Condé. Ainda no romance, o narrador nos dá os detalhes desse evento.

A festa de inauguração de um desses palacetes da Rua da Matriz – exatamente o de número 300 – durou dois dias. Na primeira noite, antes da chegada dos convidados, a Nova-Euterpe tocou diante da casa; depois os músicos entraram para tomar cerveja com peru assado. Houve banquete e baile. Terminadas as comemorações, fizeram uma festa extra: um grande almoço para todos os pedintes da cidade, os mesmo que, às segundas e sextas-feiras – dias destinados a esmolas – iam de porta em porta

apanhar sua xícara de farinha, seu pedaço de bacalhau, seu vintém de cobre. Cegos e aleijados comeram na mesa principal da grande sala de jantar, servindo-se com talheres de prata, copos de cristal e pratos de porcelana. (CONDÉ, 2011, p. 45-46)

Nesta primeira aparição em *Terra de Caruaru*, o jasmineiro quase poderia passar despercebido diante da grande enumeração de signos que distinguem aquela casa e, por conseguinte, o seu dono, não fosse esse cheiro se espalhando pelas ruas da cidade ao longo da narrativa, partindo do, ou retornando sempre, ao muro desse palacete. A casa em que os jasmineiros estão postos é uma casa importante, não apenas na história do autor, mas no próprio enredo do romance. Os detalhes de sua inauguração dão a noção da riqueza e da importância social dos novos ricos daquela época. Os jasmineiros estão ligados à casa, como signos de sua construção imagética, semiótica e discursiva – e aqui já o temos enquanto índice, agindo por contiguidade ao se vincular ao espaço da casa, um lugar no espaço-tempo para o signo *existir*, alcançando outras ruas e níveis narrativos daquela Caruaru ficcional.

Observando particularmente o contexto do signo *jasmineiro* na passagem em questão - “Uma enorme casa em centro de jardim (sobre o muro floriam jasmineiros do Cabo, que, ao anoitecer, perfumavam toda a rua)” (CONDÉ, 2011, p. 46) –, temos uma sensação que converge harmonicamente com a atmosfera festiva e alegre da inauguração da casa, pois eles *floriam*. E florir é esse ato de abrir-se, numa quase demonstração de elegância e exuberância da planta, como um charme particular, como se o jasmineiro mesmo se exibisse em flores e aroma, manifestando também a sua superioridade, sua *nobreza*. E para além de *florir*, ele *perfuma* toda a rua. O seu aroma é agradável, é apreciado. É importante destacar isso, porque o seu cheiro nem sempre será positivado. Aqui, *florir* e *perfumar* agregam ao jasmineiro qualidades que nos fazem desejar possuir também um muro de jasmims. E essa aura de nobreza ocorre com todos os signos envolvidos nessa passagem da inauguração: os pratos de porcelana, os copos de cristal, os talheres de prata, as pinturas feitas por um artista do Recife, assim como os móveis novos, também vindos direto da capital. São símbolos de prestígio e riqueza que demarcam a casa e o seu dono, que os singularizam. O jasmineiro, contudo, é um signo importante porque é olfativo, e neste sentido é icônico, e seu perfume não se restringe ao espaço da casa, mas vai, ao longo da narrativa, abarcando toda a cidade.

Os jasmims *floriam* sobre o *muro*, esse algo frio ríspido e morto que é um muro. Ou seja, mesmo a parte que poderia ser mais desprovida de encantos na casa possui um elemento que o torna digno de atenção, que minimiza sua *trivialidade*. O que, veremos, acontece em outras narrativas quando o jasmineiro se espalha sobre os muros de outras casas e outros sobrados. Aqui é um signo revestido de lembrança. O cheiro dos jasmims, assim como os dos



móveis vindos do Recife, são odores que se vinculam à casa. Eles caracterizam, particularizam, dão-lhe destaque entre as outras fazendo-a única o suficiente para ser mencionada em tais detalhes, para além da nada simples festa de inauguração.

Há que se destacar também que a menção aos jasmineiros é feita entre parênteses, quase como se o narrador nos revelasse um gostoso segredo de infância – e não é isso mesmo que ele faz? –, assim, o colocando à parte, acaba por dar-lhe destaque. Aqui, o signo está ligado à memória do autor, relacionando-se simbolicamente com a ideia de passado e de lar, mas, visto apenas no contexto narrativo em questão, essa presença também traz algumas implicações, estando ligado à riqueza e à sofisticação dessa nova elite caruaruense.

O cheiro que invade as outras casas e a própria rua da Matriz, esse cheiro que parece carregado de memória e certa tradição, é também o cheiro da riqueza e do poder, do luxo e do conforto. O aroma do jasmineiro, que parte do muro do palacete mais luxuoso da cidade, cria, ao estender-se pela rua, uma atmosfera que envolve e demarca os seres que habitam as casas daquele espaço de vizinhança como especiais, agraciados pelas mãos generosas do novo modelo econômico que alavancava a cidade ao progresso. Como os próprios personagens costumam dizer: “\_O algodão é mãe generosa!” (CONDÉ, 2011, p. 46).

O algodão era, então, o *ouro branco* que alavancava o progresso na cidade. A alvura deste novo ouro é comparável, especialmente em termos icônicos e simbólicos à alvura do jasmineiro. Essa comparação reforça a ideia de que o aroma do jasmineiro, especificamente nesta cena, envolvendo e perfumando a Rua da Matriz, está ligado à demarcação do espaço de um grupo específico que detém determinados privilégios econômicos e sociais em Caruaru. Ainda na passagem que destacamos se lê, em paralela existência com o jasmim, a fonte dessa riqueza: “Na sala de jantar, por exemplo, um dos murais apresentava uma plantação de algodão e trabalhadores negros colhendo a malvácea, a casa-grande, serras que se perdiam no horizonte” (CONDÉ, 2011, p. 46).

Santaella (2005, p. 25) diz que “para agir como signo, o símbolo independe de uma conexão factual com seu objeto (caso do índice), assim como independe de qualquer semelhança com seu objeto (caso do ícone)”. Isso ocorre porque o símbolo age por meio de uma lei convencionada. Em outros termos, as semelhanças que vemos entre o jasmim e o algodão são geradas por seus ícones.

A ideia de pureza e dignidade, que poderia facilmente ser ligada ao jasmim – em seus aspectos de qualidade pura do signo, como o cheiro e sua cor – aqui se revestem de uma marca social. A ideia de limpeza e certa sacralidade do branco esteve sempre muito vinculada

às classes sociais mais abastadas, ao que está ou que vem do alto, no sentido social ou religioso.

Apesar de ser sua qualidade odorífera o que garantirá sua recorrência narrativa e permanência na memória do leitor, são seus aspectos de existência e de lei que o particularizam enquanto símbolo ressignificado na obra. É essa primeira ligação com a casa, essa quase despreocupada informação do cheiro que se espalha pelo ambiente da rua, essa semelhança – que se dá tanto em força icônica quanto em representação vinculada à ideia de modernidade e progresso – que o jasmim estabelece com o algodão, e que vão ser associadas ao seu aroma, tudo isso se acumula em seu interpretante imediato, tudo isso o potencializa para uma leitura ressignificada. Seu leitor, ao gerar um interpretante dinâmico atento à esses detalhes semióticos e estilísticos da própria construção narrativa, não poderá fechar o livro sem sentir que a obra *Terra de Caruaru* é um espaço de modificação sógnica para o jasmineiro, e que o próprio jasmineiro condeano modifica, talvez para sempre, a imagem da cidade de Caruaru, inclusive a cidade não-literária.

A segunda aparição do jasmineiro em *Terra de Caruaru* dá-se no momento da chegada de um grupo de artistas itinerantes, após enfrentarem problemas na estrada e ao longo do percurso que seguiram para realizar os espetáculos. Ao adentrar o espaço de Caruaru, eles percebem, entre outras coisas, o cheiro da noite caruaruense, o cheiro do jasmineiro.

Decorrem ainda uns bons vinte minutos antes que o motor do “Ford” funcione. E, quando finalmente atravessam a ponte de cimento sobre o Ipojuca, o sino da Matriz toca a ave-maria.

\_ A cidade me parece boa – comenta Barreto no instante em que o caminhão atravessa o Rosário Velho com suas casas de porta e janela, a igreja, ficus-benjamin, pessoas na calçada tomando a fresca da noite com cheiro de jasmims do Cabo. (CONDÉ, 2011, p. 49)

A *troupe* “*Chat-Noir*”, um grupo de artistas itinerantes composto por três mulheres, um galã, um halterofilista e o empresário Barreto, chega à Caruaru. A *troupe* deveria ter feito espetáculos no Espírito Santo e voltado ao Rio de Janeiro logo a seguir, contudo Barreto acreditava que poderiam ganhar bastante dinheiro se estendessem os planos até o Nordeste. A empreitada não poderia ser mais desastrosa. O grupo vinha passando por uma maré de azar desde então: espetáculos quase sem público, um roubo de bilheteria, dificuldades inclusive para pagar o hotel da última cidade. Todo o dinheiro que restava foi investido no transporte que os levava à Caruaru. Apesar dos empecilhos, chegam finalmente à cidade e é o comentário de Barreto, cheio de esperança com as novas possibilidades de uma cidade economicamente próspera como Caruaru, que lemos acima.

As pessoas estão na calçada tomando a *fresca da noite*. Esse vento brando que a noite sopra ao fim de dias quentes possui o cheiro do jasmim, que novamente aparece perfumando a cidade. Têm-se aqui uma sensação de cheiro agradável, calmante, relaxante, um tipo de perfume pelo qual vale a pena pôr a cadeira de balanço na calçada. Temos novamente aquela simples equação semiótica, sensível e sensória, que resulta na ideia de que o cheiro dos jasmims é um aroma aprazível, uma brisa odorífera que faz parte do cotidiano tranquilo das pessoas. A *fresca da noite*, a brisa dos jasmineiros, as cadeiras com seus donos a repousar na calçada, com essa construção imagética, quem duvidaria que a impressão de Barreto sobre a cidade estivesse correta?

Um cheiro apreciado, diferentemente da sensação que esse mesmo jasmineiro irá causar em algumas narrativas de *Santa Rita*, em que seu odor é enjoativo e perturbador. Em *Terra de Caruaru*, o jasmineiro está em seu ápice de frescor, sempre relacionado a palavras como *perfuma/perfumavam*. Aqui os personagens aspiram seu perfume, o sentem com prazer. Em outras narrativas, os personagens desejam extinguir o seu odor, fugir-lhe, incendiá-lo. Mas isto veremos no próximo capítulo.

A noite caruaruense cheira a jasmim. Esse mesmo jasmim ligado simbolicamente à uma cidade próspera. O carro da *troupe* ainda nem passou pela Rua da Matriz – a única que até o momento temos certeza de possuir tal aroma – eles estão no bairro do Rosário Velho, um bairro simples com suas casas de porta e janela, mas o cheiro de jasmims do Cabo já domina as ruas e as pessoas e chega até Barreto, trazendo-lhe também a sensação de prosperidade, o sentimento de que Caruaru lhes trará a recompensa financeira de todos os sofrimentos advindos daquela viagem.

É interessante observar também, ao notar que há pessoas na calçada tomando a *fresca da noite* com cheiro de jasmineiros, que a noite caruaruense é o momento de descanso e contato social após o exaustivo dia de trabalho. Em outras passagens percebemos que a noite caruaruense é o campo de movimentação de grande parte das cenas principais da narrativa.

No alto do monte do Bom Jesus, acompanhado pelos dois violões e o cavaquinho, o negro Cravo Branco canta [...]. Embaixo, a cidade sob a lua de dezembro (CONDÉ, 2011, p. 79)

Mais animada ainda que a primeira, esta segunda noite da Festa da Conceição. [...] José Bispo avança. Cada vez mais. Rindo sempre. Está agora diante do grupo na calçada da farmácia de Sivuca Feijó. [...]

\_ Nunca mais vosmecê vai mandar dar surra em homem, coronel.

E descarrega toda a carga do revólver no peito do velho. (CONDÉ, 2011, p. 114-115)

Reinaldo, virando-se agora para Almeida:

\_Lembra daquela noite de nosso encontro, dos macucos, *et coetera* e tal? Você já viu caçar macucos de noite, homem? Que supõe que eu e Lindalva estivéssemos fazendo? ... (Ibidem, p. 188. Grifos do autor)

É à noite que as pessoas se encontram e agem, é quando comentam sobre os novos acontecimentos, quando se reúnem para uma bebida ou para tratar de uma emboscada. É também durante a noite que a brisa suave que desce sobre as casas e as pessoas daquela cidade ficcional intensifica o aroma do jasmim, que invade as ruas e vielas da cidade, como se emanasse dela mesma, como se fosse mesmo parte contígua e integrante daquelas ruas, praças e edifícios.

O leitor começa a perceber que o jasmineiro mantém certo vínculo com o espaço, sendo parte constitutiva da cena e de uma primeira percepção da cidade sob a ótica de um personagem exterior à comunidade. Adentrar o espaço daquela cidade e ser imediatamente tomado pelo cheiro do jasmineiro é algo bastante significativo, se pensarmos que esse odor é comumente posto como parte quase essencial da *imagem poética* da Caruaru ficcional dos idos de 1920. O seu cheiro age como um elemento que recepciona esses novos seres, que passarão a compor a imbricada trama narrativa do romance que se desenvolve na cidade.

Vale observar que no trecho sob análise, o jasmineiro não aparece no muro das casas do Rosário Velho, mas apenas na brisa noturna. O que significa que ele pode vir de outra região. Uma possibilidade um tanto significativa, tendo em vista as *casas de porta e janela* que compõem a paisagem do bairro do Rosário Velho, em oposição aos suntuosos sobrados da Rua da Matriz, este sim, local em que o jasmineiro está discursivamente plantado. Dessa forma, poderíamos dizer que o cheiro do jasmineiro alcança a todos, ricos e pobres, mas não podemos categoricamente afirmar que ele esteja *plantado* também nesses espaços sociais e geográficos de menor prestígio econômico. O que nos dá outra perspectiva sobre nossa impressão inicial, de que os jasmineiros estivessem efetivamente vinculados e plantados, no solo deste romance, em espaços díspares, seja em aspectos sociais ou econômicos. Caso não semelhante, ocorrerá em *Santa Rita*, em que o jasmineiro, de fato, encontra-se plantado em quintais de casas mais pobres.

Em todo caso, nos perguntamos se essa consideração sobre o local onde o jasmineiro pode, efetivamente, estar plantado, e os locais que seu aroma alcança, não acabaria por ser mais um indício da narrativa que tenta estabelecer um constante movimento de quebra da historiografia dominante, trazendo questões e visões plurais que abarcam as diversas minorias sociais, mas que continua, em partes específicas, reforçando-a. Essa questão vai se tornando ainda mais interessante quando observamos a aparição do jasmineiro em uma casa em

particular, que apesar de pertencer a um casal da elite econômica da cidade, não possui o prestígio moral e social que os demais membros desse tão seletivo grupo.

Noêmia e Reinaldo são naturais do Rio de Janeiro e mudaram-se para Caruaru há apenas cinco anos para que Reinaldo pudesse trabalhar com os ingleses, donos de uma grande empresa do ramo de algodão, no qual já dispunha de grande conhecimento. Um dos detalhes que torna a presença do jasmineiro interessante é que os personagens, apesar de serem ricos e frequentarem os eventos da elite da cidade, não são totalmente aceitos por ela, muito embora tampouco estejam eles tão interessados em ser aceitos. As impressões que lemos abaixo são mencionadas do ponto de vista de Teixeira, o tabelião da cidade e um personagem que nutre amizade com os homens de prestígio de Caruaru.

Com seus hábitos de moça do Rio de Janeiro, Noêmia não causara boa impressão ao povo da cidade. Onde já se vira mulher fumar em público, beber nos bares com o marido e os amigos, usar aqueles vestidos decotados nas festas do Cassino Caruaruense, o mais importante clube de todo o interior pernambucano? (CONDÉ, 2011, p. 52)

Reinaldo tampouco causa impressão melhor. Apesar de não sofrer as pressões sexistas que a mulher enfrenta, ele não é muito mais bem-visto do que ela, com seu gosto por caçadas e sua falta de interesse em enturmar-se. Costuma frequentar o Bar Luso Brasileiro – “espelunca frequentada por gatinha” (CONDÉ, 2011, p. 52), onde faz amizade com Roque “mulato sujo, dono do bar e também maníaco por caçadas” (Ibidem, p. 52) – ao invés da Pastelaria do Norte, local em que os homens de maior prestígio se encontram para beber e fofocar sobre a vida da cidade. Na noite da estreia da *troupe* “*Chat-Noir*”, toda a cidade vai ao Cine Avenida assistir à apresentação, e a disposição das pessoas ao longo daquele espaço recreativo deixa bastante claro que há uma ordem social a ser seguida.

Na primeira fila, o juiz dr. Taveira e sua gorda mulher, dona Esmeralda [...]. Na fila atrás, os amigos inseparáveis: dr. Gonzaga e a muito branca Paula [...]; dr. Lázaro e Maria Augusta [...]; o rico Almeida, hoje sozinho [...]. Nas demais filas – porque a impressão é que toda a cidade veio ver a *troupe* – o tabelião Teixeira [...], o tenente Batista, que, por sua vez, está ao lado de Ariosto Ribas; o prefeito Zica Soares [...]. Ainda: Antônio Lico, Ataíde, Chico Lima, o mestre de banda de música Ananias. Belmira e as raparigas da Matança ocupam as últimas filas, pois existe uma ordem no sentido de que não devem se misturar com as famílias. (CONDÉ, 2011, p. 75-76)

Mas quando o casal carioca chega “Todos os lugares na frente já estão tomados, motivo por que Noêmia e Reinaldo acabam indo sentar-se na penúltima fila” (Ibidem, p. 77).

É evidente desde o início que o casal não partilha da moral conservadora dos ricos da cidade, embora não se negue seus privilégios. Ao longo do texto, com as ações que ambos desempenham para auxiliar a queda de Ariosto Ribas, auxiliando a liderança de Chico Lima e dando apoio e abrigo à Dondon e à família de José Bispo, se confirma a ideia de que, ao contrário dos demais casais da elite caruaruense, Noêmia e Reinaldo não se calam diante de injustiças, ou visam benefícios próprios em tais situações, mas agem conjuntamente com as classes mais pobres na busca por justiça em um ambiente de drástica crise política.

É no jardim de Noêmia, em uma noite envolvida pela brisa, que encontramos, mais uma vez, o cheiro do jasmineiro:

Noêmia fecha o livro, esmaga o resto do cigarro no cinzeiro, chama Raimundinho:  
 \_ Dê um pulo até o Luso e veja se o doutor Reinaldo está lá. Diga a ele para vir jantar cedo, quero ir ao cinema.  
 Os jasmineiros perfumam a varanda. Noêmia arranca um, esmaga-o entre os dedos, cheira. Vê o preto atravessar o jardim, abrir o portão que dá para a rua, sumir-se na escuridão. A casa fica um pouco distante do centro da cidade e o único poste de iluminação está com a lâmpada queimada há quase uma semana. Em volta, o mato, o Ipojuca passando adiante. A habitação mais próxima – o bonito palacete de Lindalva e Almeida – fica a uns trezentos metros. (CONDÉ, 2011, p. 55)

Uma das características da recorrência do jasmineiro em *Terra de Caruaru* é a sua presença próximo às casas da elite, especialmente na Rua da Matriz. Na passagem acima, encontramos os jasmims no jardim da casa de Noêmia e Reinaldo, que vivem a certa distância do centro da cidade, e esse distanciamento não se dá apenas geograficamente, como já comentamos. Se pensarmos o jasmineiro como elemento constantemente presente em casas dos representantes da classe dominante – a exemplo do casarão de número 300 na Rua da Matriz, ou ainda da casa de Gonzaga, como veremos adiante –, podemos assumir como curiosa, embora não inesperada, a sua presença na casa do casal carioca.

Os jasmineiros estão de fato plantados na varanda da casa, como muitas outras flores estão, pois Noêmia adora cultivá-las. Contudo, é o cheiro do jasmineiro o que aparece no campo icônico, sensorial. É o seu aroma o que se destaca na noite. Os jasmineiros perfumam a varanda, mesmo a casa sendo talvez a mais distante do centro de Caruaru. Esse jasmim plantado parece reforçar a ideia de riqueza e prosperidade, ainda mais sendo Noêmia e Reinaldo um dos casais mais economicamente bem-sucedidos da cidade. Contudo, o que diferencia sua aparição aqui é o ato de Noêmia, que, distraidamente, arranca um desses jasmims e, esmagando-o entre os dedos, cheira-o. Algo, de fato, significativo.

O cheiro do jasmim é notado pela personagem e, embora o aroma continue sendo agradável, pois ela aspira o perfume ao esmagá-lo, o ato em si de esmagar essa flor se torna representativo de algo maior, devido as possibilidades sógnicas que o jasmineiro adquire na narrativa. Essa atitude pode representar a valorização diminuta que esse casal possui diante da riqueza que o algodão forneceu. Noêmia e Reinaldo sempre tiveram uma boa vida no Rio, ao contrário das famílias de novos ricos caruaruenses, a vida confortável que levavam não era fruto do algodão apenas, chegando mesmo a decidirem voltar ao Rio no fim da narrativa.

Noêmia esmaga o jasmim e, conseqüentemente, o que ele representa, porque ele não possui para ela o mesmo valor significativo que para os outros nativos da cidade. Porque ele é um símbolo, como tantos outros – recorde-se os tantos signos que surgem para compor a casa da Rua da Matriz, 300 – da ascensão econômica daquela cidade, da construção de uma imagem para a nova classe dominante, ele é um adorno simbólico que reveste o muro caído da falsa moralidade e da exploração que envolvem essa nova elite. Note-se que ela o esmaga *distraidamente*, como se nem percebesse que o faz, como se não fosse algo importante, digno de atenção.

Algo relevante de se destacar é que Noêmia adora flores, possui vários canteiros no jardim da casa e possui um carinho especial pelos canteiros de dalias, as quais trata quase de modo *maternal*, inclusive depositando nelas certa insegurança em relação a ausência de filhos no casamento. Contudo, age de forma contrária ao seu comportamento *quase materno* com as flores, algo para ela tão importante, ao esmagar o jasmim *distraidamente*. E não é que o seu aroma a incomode, mas tampouco a alegra ou revigora. Ela lhe parece ser, de fato, indiferente, como é indiferente aos comentários que sobre ela circulam pela cidade.

É através desse ato que podemos distinguir em um plano icônico o fortalecimento da recusa não-verbal que Noêmia faz, em nome do casal, aos critérios normativos e conservadores da elite caruaruense. Essa recusa permanece ao longo de toda a narrativa e se fortalece por meio de outras atitudes de Noêmia e Reinaldo, como o apoio a José Bispo na busca por emprego e o posicionamento em defesa de sua família – buscando a liberdade do seu filho, Jorge, e acolhendo a esposa, Noca –, bem como o apoio a Dondon, prestado por Noêmia, quando todos na cidade a excluem e apoiam a ordem, dada por Ariosto, de que seja expulsa de Caruaru, após a morte do coronel.

Ao surgir nesse trecho da narrativa, na varanda dessa casa, o signo *jasmineiro* possui um fundamento mais existencial possibilitando-lhe o agir indicial, mas também fortalecendo seu processo simbólico. Pois, ao existir no espaço do lar desse casal em específico, põe em questão sua aparição nos demais espaços de prestígio econômico, bem como a própria relação

desse casal com a dita prosperidade caruaruense. É por vincular-se ao local, agindo por contiguidade – uma parte do todo – que podemos compreender seu aspecto de lei, de símbolo referente à cidade em sua imagem de modernização.

Seu objeto imediato se constrói em dois aspectos. Em primeiro lugar, pela sua presença na casa afastada, o que revela que mesmo distante de ser integralmente aceita, é inegável que Noêmia, assim como o marido, pertence à elite da cidade e desfruta de privilégios por esse posicionamento social. E, conseqüentemente, pelo ato da própria Noêmia de esmagar, distraidamente, a flor do jasmineiro. Uma ação que pode passar despercebida por um leitor não atento à importância desse signo no contexto narrativo, mas que, lido com um pouco mais de criticidade, se revela uma *imagem simbólica*, cuja representação seria impossível de ser ignorada.

O objeto dinâmico do signo é a cidade de Caruaru, mas não apenas a cidade em suas ruas, casas, vielas, praças e igrejas, e sim em sua construção ideológica, moral, cultural, econômica. É a cidade em suas normas e seus hábitos. Noêmia é a mulher que não deseja fazer parte dessa cidade se, para isso, tiver que ser assimilada pelos costumes locais, que tentam preservar um falso moralismo. Não é à toa que sua casa está localizada tão longe do centro da cidade – longe o suficiente para que a lâmpada queimada do poste mais próximo demore mais de uma semana para ser trocada –, nem que o jasmineiro esteja plantado em um de seus canteiros, ou que seja o jasmim a planta odorífera que ela *esmaga e cheira* distraidamente. Há uma relação de conflito inerente à construção de personagens como Noêmia e Reinaldo, que inegavelmente compõem uma classe dominante, mas são estranhos a ela, quase rejeitados pelo seu contato com a classe mais pobre da população, que nos faz hesitar em lê-los como membros ativos deste ou daquele grupo social. A presença do jasmineiro parece dialogar com essa relação.

Ainda carregando esse vínculo com o espaço da casa, o jasmineiro vai aparecer novamente na Rua da Matriz, dessa vez, notado por Gonzaga.

Gonzaga está olhando pela janela: o mundo parece tranquilo nesta manhã de domingo, de céu azul e imensos blocos de nuvens brancas, gente passando na rua com as melhores roupas, o gramofone da casa defronte – casa com um grande muro coberto de jasmineiros – tocando uma valsa de Pedro Calheiros. (CONDÉ, 2011, p. 87)

Os jasmineiros estão novamente sobre o muro de uma casa da Rua da Matriz. Logo, imaginamos que seja a casa de número 300, mencionada no início da narrativa. Pronto, está feito, já sabemos que essa imagem se enraizou em nós. E novamente pensamos no cheiro que



vem da memória, da relação afetiva do autor com a representação de sua cidade de infância. Podemos imaginar que Gonzaga, por ser um dos nomes mais respeitados da cidade – além de médico é o responsável pela construção do novo grande Clube de Caruaru – viva mesmo na Rua da Matriz, frente à casa 300 e seu muro de jasmims. Contudo, mesmo que esta casa, cujo gramofone toca uma valsa de Pedro Calheiros, não seja a mesma mencionada no início do romance, ainda constitui uma representação do vínculo que o jasmineiro parece estabelecer com a elite da cidade, estando plantado, novamente, na Rua da Matriz.

O jasmim aparece aqui num contexto de domingo, de dia de descanso. Parece-nos que esse signo está sempre presente nos momentos de construção do espaço da casa e da cidade, quando o narrador ou o personagem sob o foco narrativo deixa o olhar vagar pelas ruas, captando a atmosfera do ambiente, onde essa vida cotidiana e tranquila parece ser comum. Essa conexão com o espaço da casa é singular, mesmo quando essa casa não é a representação da casa de sua infância. Ao longo das narrativas de *Santa Rita*, que analisaremos no capítulo seguinte, poderemos compreender como essa relação *jasmineiro/casa* se estende para além da narrativa desse romance.

Entre todas as aparições, esta é a única que não menciona o cheiro do jasmim, mas apenas a sua presença. Algo significativo, talvez, dado que é o único momento em que o jasmim aparece durante o dia. Nas demais passagens ele surge ao anoitecer, quando a brisa noturna carrega o seu perfume e espalha pela cidade, captando outros cheiros e signos no caminho. Contudo, a mera menção a sua presença sopra no fundo de nossa mente – nós, leitores, que até este momento encaramos o jasmineiro com um dedicado olhar contemplativo, aberto a seus ícones e índices – a brisa suave carregada de seu cheiro. E até nos incomodamos um pouco pela ausência da menção a seu perfume.

É também nessa passagem que aparecem expressões mais icônicas na *pintura* do fundo narrativo: “céu azul e imensos blocos de nuvens brancas”, “gente passando na rua com as melhores roupas” (CONDÉ, 2011, p. 87). É possível visualizar a imagem descrita pelo olhar de Gonzaga: amanhã tranquila de domingo, um céu azul de nuvens brancas dispostas em grandes blocos, como provavelmente também estão dispostos os jasmineiros a cobrir o muro da casa defronte. Os jasmineiros, também brancos como os blocos de nuvens, compõem uma imagem bastante clara do ócio de uma tranquila e domingueira manhã burguesa. Assim como as pessoas que caminham usando as melhores roupas com destino à Igreja da Matriz – pois a missa semanal também é um local de socialização importante para a nova elite, que, bem ou mal, mantém os costumes mais conservadores em termos religiosos, especialmente se esses costumes os permitem pôr a si mesmos em um patamar de superior respeito diante da

comunidade – acabam por também reforçar a atmosfera de apresentação dessa aura de prestígio que envolve a Rua da Matriz.

Essa imagem que temos do jasmineiro, da cidade, do clima caruaruense como um todo, parece não se desvincular por completo de certa dose de recordações do próprio autor. Não seria essa a paisagem que o próprio Condé, quando ainda criança, tinha em suas manhãs de domingo, quando as pessoas se encaminhavam para a missa da Matriz? Não seria de surpreender que o jasmineiro estivesse presente nesse contexto, se considerarmos que essas pequenas cenas do cotidiano da Caruaru de 1920 se nutrem de sua memória de menino, armazenada e acarinhada pelo homem saudoso e apaixonado pela sua terra natal.

A simplicidade da descrição daquela manhã, com a valsa a tocar na casa ao lado, cria certo relaxamento para o personagem. E, por isso, o pensamento de Gonzaga não nos surpreende quando, a seguir, afirma: “Sou um homem feliz” – pensa o médico. Desde que aqui cheguei, a vida tem sido boa. Por isto, amo esta cidade. Amo-a mesmo nos seus defeitos, que é a maneira mais acertada de amar” (CONDÉ, 2011, p. 87-88). Pouco importa que minutos antes comentasse com a esposa, receoso e indignado, sobre o violento artigo que Chico Lima escrevera para o jornal *O Combate* contra o coronel Ulisses Ribas. Mesmo os assuntos mais polêmicos, que sobrecarregavam o futuro embate político e ideológico da cidade, pouco podiam afetar o personagem que, a bem dizer, se não se metesse, tampouco seria afetado drasticamente. A paisagem tranquila da vida na Rua da Matriz nos revela que as preocupações sequer chegam a atingir, de fato, o ânimo de Gonzaga. Sua felicidade está, implicitamente, em ser aceito pela sociedade, em ter-se tornado parte constituinte dela. Ao contrário do que ocorre com Reinaldo e Noêmia, por exemplo. O jasmineiro que se apresenta junto a Gonzaga estende-lhe o manto dos *protegidos*.

O signo se reveste aqui, como naquela primeira menção à casa 300, de uma pequena série de outros signos que interferem em seu interpretante dinâmico, que coagulam nele as semelhanças icônicas – o branco das nuvens, a distribuição em blocos, como os blocos do muro sobre o qual o jasmim se estende – indiciais e simbólicas – sua localização, novamente compondo a imagem da casa, numa das ruas cujos moradores dispõem de maior prestígio socioeconômico, além da presença das pessoas que transitam em direção à Matriz, e, não à toa, à menção das *melhores roupas*, e a observação do próprio Gonzaga que nota os jasmineiros.

Esse signo vai se revestindo de certa potencialidade sógnica que, cada vez mais, se aprofunda na relação com o espaço e a identidade social de certos personagens que integram esse romance e que, direta ou indiretamente, acabam por representar, se não pessoas, mas

hábitos reais de um grupo dominante situado em um espaço-tempo perdido na infância do autor, mas aqui reconstituído ficcionalmente com tamanha verossimilhança que nos alcança de imediato. E a cada página que passamos, vai se tornando mais nítida essa imagem ressignificada do jasmineiro. E vamos sempre somando em nossas leituras os termos específicos que descrevem seu aroma, ou os locais que alcança ou nos quais está, de fato, plantado, agarrado à terra, e notando que outros signos vão se *encostando* nele para lhe alterar ou reforçar sua leitura. Tudo isso vai criando um signo que será imediatamente reconhecido em outros contextos, em outras narrativas, especialmente as narrativas condeanas, como digno de atenção sensível de seu leitor/intérprete.

Muito acontece ao longo da narrativa e a tensão se acumula nas veias dos personagens e nas vielas da cidade. Contudo, o vento continua a soprar o cheiro do jasmim, como se nada mudasse, como se ainda fosse a mesma cidade de sempre, com seu algodão, suas nuvens, seus pés de jasmim a decorar o muro das casas. No fim do romance, encontramos novamente o aroma a percorrer as ruas da cidade, quase como se fosse um ser dotado de pernas e caminhasse entre as ruas de sua memória.

O vento da noite passa na Rua da Matriz. Colhe o perfume dos jasmineiros sobre o muro da casa de número 300 e o leva às outras casas. Uma, duas, três, - até sentir que já não sobra nada. Absorve, então, o aroma da carne nas frigideiras, a alfazema de algum quarto onde dorme um menino novo, da própria terra ainda rescendendo o chuvisco do anoitecer – e, de posse de tudo isso, prossegue sua rota, sobre os telhados, as torres das igrejas, os blocos e vielas submersos no quarto-minguante. Na varanda da casa de Reinaldo, dona Noca sente esses odores soltos no ar. Uma saudade funda lhe aperta o coração. (CONDÉ, 2011, p. 247-248)

O que dizer da última aparição do jasmineiro em *Terra de Caruaru*? O cheiro que nasce na Rua da Matriz, 300, retomando sua primeira aparição na obra, chega, através das diversas ruas da cidade, carregado de outros cheiros e signos, na casa de Noêmia e Reinaldo. Esse cheiro não nasce lá, nos jardins de Noêmia, em seu canteiro de jasmims. Ele nasce na Rua da Matriz, ele surge do centro do coração socioeconômico da cidade. Passeia sobre as ruas e o casario, levado pelo vento, que colhe outros cheiros, outros signos sensórios, icônicos, da cidade de Caruaru. É como se esse vento noturno nos tomasse pela mão e nos apresentasse à cidade, em sua forma mais crua e humana, no cheiro das carnes que alguém prepara para o jantar, no cheiro da alfazema do quarto de um bebê que dorme sossegado, ou no cheiro da terra que guarda as marcas do chuvisco do anoitecer. Como Dimerón comenta, na apresentação da reedição de *Terra de Caruaru*: “A cidade está ali, inteira, em sua versão mais crua, nostálgica e fascinantemente bela.” (CONDÉ, 2011, p. 11)

O jasmineiro nessa passagem se assemelha o que ocorre no conto *Como naqueles dias*, em *Santa Rita*, quando o personagem Abel deixa a cidade, mas a recorda, lembrando-se dos cheiros dos campos e, especialmente, do cheiro de jasmim na janela de seu quarto. O cheiro de casa, de lar, da identidade fundada naquele *espaço vivido*. É quase como se o cheiro viesse acalentar o personagem, mas acabasse por pesar o coração com a ausência e a distância, como nesse trecho o sentimos chegar-se a dona Noca, agora sozinha no mundo, como Abel.

Cheiro, lugar e saudade. Condé está sempre retornando à casa 300, da Rua da Matriz e aos seus jasmineiros cheirosos. E, a partir daí, invade a cidade percorrendo-a com total liberdade, adentrando casas, confundindo pensamentos, aninhando lembranças. Os cheiros dos signos captados no espaço da cidade despertam em dona Noca o sentimento de saudade que aperta o coração. Ela sente falta do filho, preso e assassinado injustamente para sanar a sede de vingança que nutriam pelo pai do jovem. Com a morte de Jorge, e com o marido sumido no mundo – a mulher nem imagina que José Bispo tornara-se cangaceiro –, ela vive o luto da forma que sabe. Quieta, tentando não incomodar ninguém, inclusive Noêmia que a recebe naquela noite.

A casa do casal carioca acaba servindo como uma espécie de *forte*, onde a liderança de Reinaldo, Chico Lima, Belmira, Jovina e tantos outros personagens das minorias sociais da obra encontram apoio e abrigo durante o conflito armado, agindo, pois, como local de resistência ao poder de Ariosto Ribas, que busca retomar o controle total da cidade, inclusive nomeando-se prefeito.

Excluindo-se a aparição do jasmineiro quando da chegada da *troupe* “*Chat-Noir*”, há uma constante em sua presença: ele sempre aparece próximo à casas da elite caruaruense, seja do inominado proprietário da casa 300, na Rua da Matriz, seja próximo à casa de Gonzaga – um dos membros mais abastados da cidade – ou nos jardins da varanda de Noêmia. Essa presença acaba por estabelecer um vínculo com o lugar. Primeiro, o lugar da casa e aqui poderíamos apontar tantas outras casas em que ele se vincula, tanto neste romance como em narrativas de *Santa Rita*. Em segundo lugar, à própria cidade. O pano de fundo de prosperidade da qual emerge a imagem da Caruaru de 1920 no romance condeano é decorrente dessa valorização da elite da cidade em sua historiografia dominante, apesar das constantes quebras com o centro e da clara crítica ao poder oligárquico.

Logo, o cheiro de jasmim que sentimos constantemente em Caruaru nos liga imediatamente à ideia de progresso que advém do foco narrativo que dá voz à elite e suas dominações sociais. Esse pano de fundo que nos dá a sensação de que Caruaru é uma cidade à beira do progresso, que desfruta da rápida modernização, é construído sobre a história do

bem-sucedido comércio algodoeiro, pois “O algodão é mãe generosa” (CONDÉ, 2011, p. 45) – dizem os personagens condeanos em mais de uma ocasião.

Não podemos deixar de estabelecer certa relação de semelhança entre o algodão e o jasmim nessa narrativa. Poderíamos iniciar pelas semelhanças icônicas advindas da cor branca – aqui também poderia se fazer uma leitura do contexto racial que envolve o romance –, passando pelos fundamentos existenciais do signo, pelo vínculo com o solo – ambos plantados no solo bruto do agreste, frutos da terra de Caruaru – e com o espaço da casa, além da construção simbólica que todos esses pontos estabelecem ao potencializar a leitura de que, a seu modo, estão ambos, jasmineiro e algodão, conectados à aura de progresso e modernização do espaço da cidade que “crescia naqueles anos da década de vinte” (CONDÉ, 2011, p. 45).

### 3.3 O jasmineiro na Caruaru ficcional em transição: reflexões sobre o signo

*Caruaru está dentro de mim e corre em minhas veias, diluída em ternura. (CONDÉ)*

Ao longo dessa leitura, o signo literário nos questiona: *o que o jasmineiro significa?* Em apresentação à reedição de 2011 de *Terra de Caruaru*, Walmiré Dimeron discorre:

A Caruaru indelével de suas lembranças ressurge, lentamente a cada frase, ora em noites frias e ventosas, ora em dias abafados e poeirentos, sob o escaldante sol do agreste. [...] De um lado, os que relutam em assimilar a lenta, porém implacável passagem do tempo – o apego do homem à terra, ao universo rural. Do outro, os que se angustiam com a estagnação e a falta de perspectivas – o progresso que não chega. Condé trata com maestria o tema, enredando-o com os dramas existenciais dos personagens, deixando se sobressair a dimensão humana da obra.” (CONDÉ, 2011, p. 10)

O jasmim e seu cheiro são partes não-desassociáveis à terra de Caruaru. Nas narrativas condeanas parece-nos não existir Caruaru, cidade posta ou subtendida, rememorada ou ficcionalizada, sem o jasmineiro. Ele torna-se símbolo referente de Caruaru, da infância próspera, da saudade, da narrativa condeana.

Ao nos depararmos com as aparições do jasmineiro em *Terra de Caruaru*, somos tomados por algumas inquietações na tentativa de compreender o funcionamento e a alteração do potencial sógnico e interpretativo desse elemento. Baseados nos princípios peirceanos de análise semiótica, buscamos desvendar algumas nuances do possível processo pelo qual o signo de renova na narrativa desse romance.

Pensando no fundamento do signo é impossível não apontar, de imediato, o seu cheiro, aspecto icônico e sensório indispensável à construção de sua *imagem poética*. Os aspectos olfativos, que se destacam na elaboração ficcional dessa planta odorífera, contribuem para que sua percepção receba atenção do leitor, que passa a ler, inconscientemente e de forma sinestésica, também a sua forma, suas cores, suas linhas, começa, de fato, a sentir o jasmineiro. De modo que, sempre presente em locais determinados, como avaliamos anteriormente – a casa e a própria cidade, onde transita livremente através de seu aroma – o signo se fortalece de aspectos indiciais, pois se constitui como parte integrante do espaço do lar de determinados personagens, sempre pertencentes a dada classe social. Ao percorrer a cidade, estabelecer-se em cenas e panos de fundo narrativo, o signo se vincula ainda mais profundamente à terra de Caruaru. Suas aparições acabam por envolver sensivelmente o leitor, atribuindo à sua leitura verbal, códigos de significação icônica, como a imagem dos jasmineiros sobre o muro da casa ou o seu cheiro percorrendo as ruas da cidade.

Com isso, seu objeto imediato (ou seja, como o signo se refere ao seu objeto), levando em conta o signo enquanto palavra, pode alterar-se pela forma como é narrado, descrito, apelando-se mais para a imagem ou cheiro, para este ou aquele termo descritivo ou comparativo, para os signos que o envolvem e contribuem para a sua significação. A construção narrativa, a própria sintaxe, altera a apresentação do objeto imediato que, agregado de valores de signos circundantes – como os termos *perfumava* ou *a fresca da noite*, ou ainda por elementos mais sensíveis como a candura das nuvens e do algodão, sem esquecer os signos de valor econômico e social como a própria Rua da Matriz, os itens que compõem a residência de número 300 e tantas outras casas da elite – se reveste de certa aura de prosperidade, que emana mesmo da empreitada econômica que a cidade vive naqueles anos de comércio algodoeiro.

Pensando isoladamente, em cada utilização contextual narrativa, o objeto dinâmico (aquilo a que o signo se refere) pode ser diferente, conter especificidades. Como no caso de sua última aparição, quando se reveste também da saudade que toma conta de dona Noca e acrescenta ao signo uma turva memória da saudade do próprio autor. Ou ainda quando aparece junto à Noêmia, representando não apenas a cidade em si, mas toda a construção política, ideológica e moral que, por vezes, se colocava contra a própria personagem, fazendo com que o seu ato diante da flor do jasmineiro recebesse uma interpretação muito mais metafórica. De modo geral, contudo, podemos afirmar que o objeto dinâmico do jasmineiro nesta obra está sempre, direta ou indiretamente, vinculado à imagem da cidade – ou à sua lembrança.

Pensando as relações dessa cidade com a modernização, algumas questões acabam por influenciar nossa reflexão sobre o jasmineiro. Santaella (2005, p. 22) afirma que o objeto imediato de um signo pode ser o ícone, ou ícones, contidos em sua representação – sua forma, cor, traços – que age através da convenção que permite a existência da lei – pois é um símbolo – de forma não inteiramente arbitrária, mas agindo, inclusive, por similaridade, que é a forma própria do ícone funcionar como signo. Isso se dá, por exemplo, entre o algodão e a flor de jasmim, pela brancura dos objetos, também pela sua abundância na cidade de *Terra de Caruaru*.

O branco do jasmim também se assemelha ao branco ligado à ideia de divindade, pureza, inocência, paz. Essas qualidades (que o fazem quali-signo) agregam-se ao objeto existente (o jasmim, sin-signo), fazendo com que aja dentro de um campo semântico específico, através de uma convenção/lei (legi-signo) que faz um caso singular (o jasmineiro condeano) se conformar a generalidade da lei (branco, puro, santo, ligado à inocência, inclusive a infantil). Mas esse caso adquire também novos sentidos interpretativos que surgem da relação lógica entre os objetos imediatos e dinâmicos, como a prosperidade ou o privilégio social e econômico branco.

Poderíamos pensar então que o objeto dinâmico do jasmineiro na maioria das passagens narrativas é o poder e a riqueza gerados pelo ouro branco – algodão – na cidade de Caruaru, que poderia receber também leituras ainda mais profundas em relação com a infância do jovem Condé. A alvura do jasmim remete à alvura do algodão, não à toa chamado de ouro branco – que também poderia ser lido como ouro dos brancos, num contexto racial –, através de suas qualidades similares. O aspecto indicial aponta para a presença desses jasmineiros na infância do autor, década de 1920, quando o romance é ambientado, época em que o algodão abria as portas do progresso para Caruaru e fazia os novos ricos construírem palacetes na rua da matriz. Um desses palacetes, o da família Condé, de número 300, de fato possuía um muro coberto por jasmineiros. A relação estabelecida não é apenas metafórica e acaba por possibilitar que o jasmineiro funcione literariamente como elemento sígnico da *época de ouro* da infância do menino Condé e, na obra, do progresso que alcançava certos personagens do romance.

Num contexto macro de análise geral do romance, em termos da utilização desse signo e de suas interpretações possíveis, o objeto dinâmico do jasmineiro parece nutrir-se de três pontos principais, segundo nossa leitura: (1) a saudade e as memórias da infância do autor, que acaba por criar uma imagem discursiva de sua Caruaru de menino enquanto busca construir, ficcionalmente, uma narrativa de voz não-dominante sobre a fundação da cidade,

nos ofertando uma Caruaru de sua memória, de seu afeto, com seu cheiro inconfundível de jasmims; (2) a prosperidade vinculada ao algodão e a presença desse elemento sempre em cenas e locais atribuídos de valor e privilégio socioeconômico, assim como certa crítica à dominação e aos privilégios brancos – riqueza que sempre volta para os brancos, os da casa *branca*, como branco é o algodão e o jasmim que cobre o muro de seus palacetes; (3) a construção discursiva que se dá em torno desse elemento, através de termos e expressões específicos como *perfumava*, *aroma* ou *fresca da noite*, que acabam por reforçar um valor positivo para o odor do jasmineiro e, conseqüentemente, para o signo em si, que – ao fim desse trabalho se poderá perceber com mais clareza – revela muito do modo pelo qual o narrador deseja que o leitor absorva a atmosfera social e política da sua protagonista, a cidade de Caruaru. Efeito distinto o jasmineiro irá receber quando se referir à protagonista de nossa segunda obra, a cidade de *Santa Rita*.

Seu interpretante imediato, as características próprias do signo jasmineiro, acabam por, *encostadas* a outros signos literários, icônicos e simbólicos, tomar deles certa dose de reconfiguração de sentido. Torna-se, logo, potencializador de leituras mais complexas antes mesmo de envolver seu interpretante dinâmico. Já este, em contato com uma mente real – que aqui somos nós, enquanto leitores-pesquisadores, mas também o leitor desse trabalho – ou potencial, acaba por apresentar novas possibilidades de leitura já dentro do campo de uma semiótica específica para este elemento na literatura condeana, especificamente falando, neste caso, do romance *Terra de Caruaru*. A constante presença nos espaços da casa e da cidade, esses espaços caracterizadores das várias personagens, esse espaço nutrido de uma certa aura de riqueza e modernização, mas também de memória e sensações, acaba por impingir no jasmineiro a mesma *imagem simbólica* – em termos peirceanos – de riqueza, de valor social e cultural. O jasmineiro adquire em *Terra de Caruaru* ares de modernidade e riqueza e torna-se quase um marcador de ascensão social, como o algodão.

A morte desse capítulo, cheirando a jasmim, abre margem para discussões outras, especialmente voltadas à memória e ao lugar, nas relações simbólicas que o jasmim estabelece na narrativa de *Santa Rita* (1977), no capítulo que segue.



#### 4. SENTINDO O SIGNO: SANTA RITA EM PERSONAGENS, CHEIROS E IDENTIDADES

É muito fácil se deixar levar pelos aspectos indiciais do signo. Olhamos para uma pintura e logo apontamos: aqui temos uma mesa, nesse canto um quadro na parede, ali uma janela. Apenas com algum esforço e tempo parados diante da tela, ou da reprodução dessa tela, podemos absorver as suas cores, as linhas e formas, as nuances da mistura dos tons, a transição de uma pincelada mais firme e marcada para uma mais suave, corrigida levemente no canto. A pura qualidade da cor, da forma, do ângulo. Os aspectos icônicos necessitam de atenção para serem levados à consciência.

Como em um quadro, a obra literária nos impulsiona a buscar sin-signos indiciais e legi-signos simbólicos, sobrepondo-os as nossas percepções sobre a qualidade pura dos signos, sua iconicidade. Muitas vezes só percebemos os quali-signos após retermos a obra algumas vezes, quando, para além de nos acostumarmos, vamos nos deixando guiar mais facilmente pelo sensório e pelo sensível. E não é que não os tenhamos notado inicialmente, mas os vislumbramos muito rapidamente, apressando-nos ao palpável e seus contornos.

Daí, então, passamos do foco aos acontecimentos e personagens para os fatores de construção desses elementos: a violência da chuva que acompanha a tensão de certo momento narrativo, a leve brisa que envolve o casal de namorados, os tons berrantes que acompanham um personagem, seja nas roupas, seja na composição dos locais em que este transita. Os quali-signos nos revelam essa parte singular, sensível, um tanto ancestral e quase sempre inconsciente de nossa percepção do mundo e das coisas. Mas, dito isso, o que dá ao jasmineiro seu fundamento como quali-signo? No plano puramente sensório da narrativa, o que absorvemos?

Diante do jasmineiro, esse mesmo signo que perpassa as páginas de tantas narrativas condeanas, sentimos o seu cheiro, um cheiro forte e sufocante, doce, envolvente e inebriante, um cheiro nostálgico, quase dolorido, por vezes mórbido, por vezes reconfortante, que é quali-signo enquanto pura qualidade, mas também sin-signo enquanto rastro, contiguidade com o objeto, seja este objeto sua própria planta, uma casa, um alguém. Absorvemos o aspecto cálido de suas pétalas delicadas, a brancura e a pura qualidade dessa cor, sua composição de cachos que sobem pelos muros das casas, tomando volume, se sobrepondo uns aos outros em forma de pequenos buquês, reivindicando o espaço, enchendo-o de vida ou envolvendo-o com a morte – de acordo com o estado dessas plantas, do muro em que se

encontra, da narrativa. Podemos ouvir o balanço de seus galhos? Sentir a textura de suas folhas?

O jasmineiro é certamente um signo de múltiplos significados, e é isto que discutimos aqui. Como um mesmo signo pode referenciar vida e morte, abundância e decadência, saudade e repulsa? Como seus aspectos icônicos, e mesmo indiciais, contribuem para sua construção simbólica? Como suas aparições nestas narrativas se relacionam com sua presença na obra *Terra de Caruaru*? Para começar a desvendar os aspectos interpretativos desse signo na obra *Santa Rita* (1977), analisaremos seis de suas narrativas, sendo elas: *João*, *O apelo*, *Chão de Santa Rita*, *Os pássaros*, *O cachorro* e *Como naqueles dias*.

#### **4.1 *Santa Rita*: um passeio cheirando a jasmims do Cabo**

*Santa Rita é um acidente. Pergunto-me às vezes: como seria, se houvesse nascido noutra lugar? (CONDÉ, 1977, p. 21)*

##### **4.1.1 *João*: Cemitérios de jasmims**

*João* é o terceiro conto da obra *Santa Rita*. Narrado em terceira pessoa, o enredo gira em torno de dois personagens: João e Juvêncio, amigos de infância que se reencontram em uma noite fatídica.

A narrativa tem início com João batendo à porta de Juvêncio. Dá-se a entender, tanto pelo nervosismo de ambos, quanto pela tensão descrita no cenário, que João está foragido por ter cometido um crime, sobre o qual o leitor não toma conhecimento. Sem obter respostas, João se dirige à uma das janelas e insiste, chamando baixinho pelo amigo. Quando Juvêncio finalmente o atende à janela, João lhe pede ajuda para se esconder, pois os *homens* estavam em seu encalço.

Era comum, no contexto de *Santa Rita*, que personagens homens negros fossem acusados de cometer crimes, julgados e condenados pela própria gente da cidade que detinha um mínimo de poder político ou econômico, sendo capaz de ordenar a prisão ou soltura desse indivíduo – não tão diferente de uma realidade atual, mais velada, mas igualmente violenta. Nesses casos, quando o negro fugia, o tenente requisitava os homens da cidade que se dispunham a caçar o fugitivo, como a um animal mesmo. É isso que ocorre com João. Outro exemplo dessa situação está presente na novela *O negro*, que consta na segunda parte da obra. Um exemplo de como a justiça respondia a um sistema de poder racista e patriarcal, ainda

após o fim da escravatura, e bastante similar ao modelo estrutural de justiça que observamos atualmente.

Juvêncio, temeroso que lhe respingasse alguma culpa, caso fosse pego por acolher e esconder um fugitivo, hesita em lhe prestar assistência com a justificativa de ter “mulher e três filhos” (CONDÉ, 1977, p. 30), o que lhe implicaria certa responsabilidade pela manutenção do bem-estar dessas outras pessoas. Pondo-se em risco, colocava também a sua família. Contudo, pela insistência de João, pela longa amizade, mas sobretudo pela necessidade de tomar uma atitude imediata, para que o homem não fosse pego ali – nem pela polícia e pelos homens voluntários à sua captura, nem por Lindalva, sua esposa que continuava dormindo no quarto –, conversando com ele na calada da noite, Juvêncio leva João para descansar num barracão abandonado ao fundo do quintal.

Após deixar João, Juvêncio retorna à cama, mas não consegue dormir. A culpa e as possíveis implicações de sua atitude imprudente não paravam de jorrar questões em sua mente. Estaria pondo tudo em risco para ajudar João. Levanta-se e sai de casa, vai andando pelas ruas da cidade, que começa a amanhecer, e percebe que é isso que deseja: a cidade ainda a mesma de antes, a mesma de sua infância, a vida sempre igual, o sossego e a paz de sempre. Acaba parando na delegacia e informa ao subdelegado: “\_O homem está lá em casa” (Ibidem, p. 33).

Entregar o amigo, não parece ter sido uma decisão fácil. Juvêncio se sente culpado, especialmente depois de saber que, ao anoitecer daquele dia, “\_Mataram João. Tentou fugir e foi morto.” (Ibidem, p. 33). A dura notícia é anunciada por Alípio, um personagem secundário, durante o jantar, quando Juvêncio está reunido com a família à mesa. Na mesma hora, ele se levanta e sai. Nesse momento, surge o jasmineiro:

Apesar da gente falando e gesticulando na rua, nos grupos e daquela interrupção súbita na vida de Santa Rita, sob a noite, tornava-se a cidade o que sempre fora – um lugar triste e sombrio. Ali estavam as mesmas casas assobradadas e silenciosas, os lampiões, aquele cheiro triste de jasmineiros que fazia, de cada muro, um pequeno cemitério adormecido na sombra de cada quintal. (Ibidem, p. 33)

O momento em que o jasmineiro aparece é significativo, seu cheiro e presença não haviam sido mencionados ainda nessa narrativa. É um *cheiro triste*, muito embora esse adjetivo não nos descreva muito bem o cheiro no plano olfativo, o faz muito bem no plano subjetivo e sensível. A tristeza acarreta ao cheiro como que um peso, um valor negativo, logo, o sentimos abafado, sufocante, talvez até enjoativo. E não obstante ao efeito que ele causa e a imagem que ele desperta – uma imagem de abandono – ele aparece exatamente após a morte

de um personagem. Não admira que o seu cheiro recorde ao personagem o cheiro de um cemitério, quase como se essas flores fossem mesmo as únicas a enfeitar a morte de João, velado pelas moscas e pela solidão escura da cela da delegacia, onde Juvêncio o encontrará ao fim da narrativa.

O cheiro do jasmineiro é negativado, um cheiro que parece criar no imaginário do personagem um pequeno lugar de ruína, de abandono e morte: “um cemitério adormecido na sombra de cada quintal” (CONDÉ, 1977, p. 33). E a utilização da expressão “cada quintal” nos dá a precisa sensação de que são, de fato, muitos, talvez tomando conta da rua, se estendendo pela cidade, nos muros de casas aleatórias. Um cheiro presente, do qual não se pode fugir. Isso angustia o personagem.

Juvêncio lembrou-se, então, de sua infância, de outras noites como esta quando também brincava na rua, ele e os companheiros, ele e João. “Não, não devo pensar nessas coisas. É tolice!”.  
Sentou-se junto à grade do jardim. Se ao menos pudesse queimar os jasmineiros!  
(Ibidem, p. 33).

Juvêncio é o primeiro personagem da obra *Santa Rita* que demonstra vincular o jasmineiro a sensações e sentimentos ruins, aflitivos. Por isso, o cheiro dessa planta é tão desagradável, tão angustiante. Nós quase podemos senti-lo, enjoativo, quente, sufocante, tomando o espaço onde o personagem se encontra, agindo na construção da cena e na inquietação de Juvêncio.

O cheiro que parece fazer “de cada muro, um pequeno cemitério adormecido”, esse “cheiro triste” pode ser facilmente lido como um reflexo da culpa que Juvêncio começa a sentir por ter denunciado o amigo. Não seria, portanto, demasiado estranho que o personagem compare o cheiro dos jasmineiros com o de um *pequeno cemitério*. Além de uma lembrança da culpa pela traição, o jasmineiro, especialmente seu cheiro, agindo em maior grau em seu aspecto icônico, sugere também uma perene lembrança do que essa traição significou: a morte de João.

Algo intrigante é esse desejo por queimar os jasmineiros, quando este possui o poder de angustiar o personagem. Veremos isso também no personagem Satu, que analisaremos no conto *O apelo*. E que ironia ser justamente esse personagem que aparece logo em seguida, onde se encontra Juvêncio. Ao lamentar o ocorrido com João, Satu afirma, contudo, que não era nada além do que já se pudesse esperar, dando a entender que nada de bom poderia vir de um homem como João. Irritado com o comentário de Satu, Juvêncio o repreende e parte,

encaminha-se para a delegacia, onde encontra o corpo de João, finalizando o conto com um pedido de perdão nunca proferido.

Para Juvêncio, o jasmineiro lembra o cheiro que associamos à morte. Se buscarmos em nossa memória os momentos em que perdemos alguém, se tentarmos reconstituir a despedida realizada no velório ou no sepultamento, inevitavelmente o forte cheiro de flores virá associado à lembrança, geralmente, um cheiro muito doce, enjoativo, pesado e abafado, que envolve muito pertinentemente a situação recordada e que surge não apenas das flores, mas do odor dos corpos, vivos e mortos, da temperatura, do movimento no espaço reservado, fechado, dos corpos em preto. Aqui não há mais que uma flor, o jasmim, e ela sequer está junto ao corpo sem vida. Contudo, o seu cheiro, a qualidade pura do odor, que inquieta o personagem é presente e constante, o circula e encerra naquele sentimento desperto e intensificado pelo odor: um sentimento de culpa e de morte. Com a morte de João, alguma coisa em Juvêncio também morreu.

Parece mórbida a ideia de um pequeno cemitério no muro de cada casa, mas Santa Rita é uma cidade em ruínas, logo, nada mais pertinente que essa alegoria. Silva (2016) discute sobre a *Poética das ruínas em Terra de Caruaru*, especialmente falando sobre a cidade de Caruaru, mas com uma discussão facilmente aplicável à outras cidades ficcionais como *Santa Rita*, talvez de forma ainda mais evidente, tendo em vista que esta última, durante as narrativas, vive um período de degradação e miséria, enquanto Caruaru, na maior parte do enredo, está em um momento mais próspero. Assim, não nos surpreende que, mesmo encontrando o jasmineiro sobre o muro do jardim – como encontramos, por vezes, em *Terra de Caruaru* –, sua aura seja de tristeza e não de prosperidade. A cidade de Santa Rita está tão devastada quanto seus personagens. A morte, real e metafórica, é uma constante, assim como o abandono e o sentimento de solidão e miséria. Nesse contexto, pareceria desconexo a presença de uma flor que não representasse essa *quase-vida*, com seu cheiro e sua presença.

O cheiro é justamente o que primeiro se nota no *jasmineiro* condeano. Sua presença constante, recorrente, não é lida, contudo, de forma apartada de seus outros aspectos sígnicos. Sua cor e as possíveis relações de significado que se estabelece entre a presença das flores e a cena de morte são também acrescidos à leitura, além de agir como índice, sendo um rastro – contiguidade – do jasmineiro em si, se espalhando e tomando conta do ambiente, quiçá da cidade inteira. Diferente seria se esse jasmineiro aparecesse apenas como uma flor, recolhida ao acaso, mas apresenta-se aqui como um elemento que reivindica atenção, presença marcante, definidora de sensações – angústia, culpa, talvez medo. Não há como fugir do sentimento, do cheiro, daquela *quase-vida*. E o cheiro que se espalha por “cada quintal” parte

de uma mesma fonte: esse jasmineiro signo, elemento narrativo que condiciona cena e personagem.

Enquanto ícone, o cheiro do jasmineiro angustia Juvêncio, age nele, e conseqüentemente no leitor, gerando desconforto, levando-o a reagir ao sentimento que o sufoca. É o cheiro que primeiro rege a leitura desse signo. Por outro lado, seus aspectos indiciais são referência de presença constante e irremediável, pois ele se espalha pela cidade, como um lembrete. O seu rastro odorífero se constitui como instrumento fortalecedor da representação, uma vez que é essa presença que reivindica a atenção, tanto do personagem quanto do leitor. Enquanto símbolo, o próprio jasmineiro, seu cheiro e imagem, relaciona-se a um pequeno cemitério, representando a própria morte, de João, de Santa Rita, daquilo que o próprio Juvêncio foi um dia, do que nele morreu ao abandonar o amigo. Ele põe em jogo a inocência e a culpa desses dois personagens, e desperta no leitor o desejo por entender mais sobre os anseios e medos que os levaram a esse momento narrativo. O jasmineiro age por semelhança e contigüidade, estabelecendo vínculos interpretativos que desencadearão em uma leitura do elemento enquanto símbolo.

Em paralelo, esse signo aparece, desde já, estabelecendo uma estranha relação com o passado, aspecto que veremos, ao longo das narrativas, se tornar parte constituinte de sua significação literária na obra condeana. Perturbado com a escolha de ajudar o amigo, abrigando-o no barracão aos fundos do quintal, Juvêncio não consegue dormir e, já amanhecendo, sai para caminhar, no que se revelará uma *caminhada da vergonha* para este personagem, quando, ao fim do trajeto, se vê diante do subdelegado entregando o paradeiro de João. Nesse momento, ao ver as pessoas realizando suas primeiras atividades matinais, ele se sente em casa, num lugar seu, conhecido, familiar e, principalmente, normal e seguro.

Saiu andando. À medida que avançava, a cidade acordava, abriam-se as primeiras janelas. Uma mulher com a fisionomia ainda pesada de sono trouxe a lata de lixo para a calçada; o padeiro atravessou a rua e bateu à porta do 27. “A vida sempre igual” – pensou Juvêncio, enquanto a agitação pouco a pouco o abandonava. Ali estava a sua cidade, enfim, liberta da noite. Ao sol, reencontrava-a como sempre lhe parecera: a mesma de sua infância, sem nenhum segredo – sua. (CONDÉ, 1977, p. 32)

A sensação de pertencimento àquela cidade o tranquiliza, contudo que cidade desnudada de segredos seria essa? Uma cidade que o entendia? O acolhia? Mas e quanto a João? Pouco antes disso, ele mesmo recorda que

Durante aquela noite, quando estivera no bar do Gumercindo, soubera que umas trinta pessoas se haviam oferecido à polícia para ajudar a captura de João. Não se falava de outra coisa em Santa Rita. (Ibidem, p. 32).

Essa mesma cidade que odeia sem razão aparente a João, assim como odeia a Elesbão no conto *O negro*, cuja narrativa se assemelha à vivida por João, é a mesma cidade que parece *pertencer* a pessoas como Juvêncio e Aprígio – que veremos mais adiante. Pessoas que sentem falta dos dias antigos, nostálgicos moradores de um tempo em ruínas, de uma cidade decadente, que anseiam pelo retorno de um passado de aceitação, de um passado melhor. Contudo, melhor nunca significa *melhor para todos*. O jasmineiro age sobre Juvêncio, como agirá também sobre Aprígio, sobre os que desejam os dias antigos.

A perseguição sofrida por João é um reflexo do quão ansiosas as personagens ainda estavam por retomar esse local de poder sobre o outro, que havia entrado em crise com a abolição da escravatura, mas não havia sido quebrado de todo. A imagem discursiva que Juvêncio constrói dessa Santa Rita que *lhe pertence* é distinta da imagem que surge no momento *post mortem* do personagem João.

Apesar da gente falando e gesticulando na rua, dos grupos e daquela interrupção súbita na vida de Santa Rita, sob a noite, tornava-se a cidade o que sempre fora – um lugar triste e sombrio. Ali estavam as mesmas casas assobradadas e silenciosas, os lampiões, aquele cheiro triste de jasmineiros que fazia, de cada muro um pequeno cemitério adormecido na sombra de cada quintal. (Ibidem, p. 33)

A necrópsia revela uma cidade morta, desprovida da beleza anteriormente percebida no amanhecer e nas tarefas cotidianas dos vizinhos conhecidos. A cidade que, sob a luz do sol, acolhe o personagem, é a mesma que, sob o manto da noite, revela-se o que sempre fora: apática à sua existência, dúvidas, medos e dores, “um lugar triste e sombrio” (Ibidem, p. 33). Um lugar que abarca as ruínas dos personagens que acolhe. Então, uma cidade que antes parecia viva e desejosa se torna arredia, sombria, um local propício para os *pequenos cemitérios cheirando a jasmims*.

O jasmineiro realiza papel fundamental nessa nova imagem discursiva. Ele se vincula ao sombrio e à ruína, à tristeza e à solidão. Desperta o incômodo e indica o estado de perturbação em que se encontra o personagem frente à morte.

Juvêncio continuou andando. Depois regressou à casa, mas não entrou. Lindalva conversava com a vizinha; os filhos brincavam de roda no meio da rua. Juvêncio lembrou-se, então, de sua infância, de outras noites como esta quando também brincava na rua, ele e os companheiros, ele e João. “Não, não devo pensar nessas coisas. É tolice”.

Sentou-se junto à grade do jardim. Se ao menos pudesse queimar os jasmineiros!  
(CONDÉ, 1977, p. 33)

O cheiro do jasmineiro é pano de fundo para a memória, ele envolve a lembrança de um outro tempo, um outro lugar, onde João não era perseguido e morto, onde Juvêncio não encarava a morte do amigo carregado do sentimento de culpa. O jasmineiro está presente na cidade também como marca de ruína, como índice de pertencimento, de morte, de abandono.

Postos como “pequeno cemitério adormecido na sombra de cada quintal”, os jasmineiros vinculam-se ao lugar – neste caso a cidade em si – e estabelecem com o objeto dinâmico do signo – o abandono, a morte – uma relação simbólica, fortalecida pelas relações interpretativas com outros signos – a cidade, o cemitério – por meio também de aspectos icônicos e indiciais. A construção narrativa do jasmineiro o permite agir como símbolo, através das relações narrativas, imagéticas e semióticas possibilitadas pelo enredo, sutilmente anunciando, desde o primeiro momento, sua potencialidade no contexto discursivo literário.

#### 4.1.2 *O apelo: os jasmineiros dos santos*

*O apelo* é o quinto conto da obra, presente na parte *Histórias da cidade morta*, no qual são apresentados os personagens Sofia e Satu. Este último, que aparece frequentemente como personagem secundário em outros contos da obra, é um velho ateu, desempregado e bêbado, que vive acompanhado dos cinco cachorros *fedorentos* que o seguem dia e noite. Ele se constitui como o completo oposto de sua esposa, Sofia, uma mulher extremamente religiosa, tranquila e solitária, que acredita que o marido é uma provação à sua fé.

A construção desses personagens tem forte apelo olfativo: Satu, cercado pelos cachorros fedorentos, sempre bêbado, e Sofia, guardiã dos jasmineiros do quintal, os jasmineiros dos santos, como ela defende. O cheiro de Satu é um dos indícios de sua personalidade negativada, marcada pelo cheiro dos cachorros que parecem ser uma extensão do próprio personagem. Há mesmo um momento em que Sofia, ao discutir com Satu, não suporta sentir o cheiro dos animais: “Mas, pelo amor de Deus, homem, afasta estes bichos daqui. Não há cristão que suporte esta inhaca.” (CONDÉ, 1977, p. 46).

Enquanto a imagem de Satu é negativada através do vício no jogo e no álcool, da sujeira e da preguiça, a imagem de Sofia é construída sob o manto da devoção: “Em nome do Padre, do Filho e...” (Ibidem, p. 45); “Sofia cantarolando na cozinha: *Ao céu, ao céu/ Ao céu eu quero ir...*” (Ibidem, p.47). Em várias passagens, Satu reforça o vínculo da mulher com a religião, especialmente porque ele gostava de lhe incomodar por causa da devoção demasiada:



“Olá, velha! Já está rezando?” (Ibidem, p. 46); “Olá, velha! Já de rosário?” (Ibidem, p. 46); “Diabo de mulher, que não pensava noutra coisa, senão na igreja e nos santos.” (Ibidem, p. 47); “\_Estou morrendo de fome. Não sou como tu, que te sustentas com reza e, ao que parece, não sentes falta de feijão e carne.” (Ibidem, p. 47).

Sofia é a mulher submissa, servil, um reflexo da Virgem Maria, a serva do Senhor. Suporta os excessos do marido e mantém-se obediente a ele apesar de tudo. Ela só se levanta contra o esposo, quando ele tenta queimar os jasmineiros. Sendo esse o seu único momento de *desobediência*.

O aspecto icônico desse signo é o que primeiro desperta a atenção. Primeiro nos toma com seu cheiro forte, marcante, adocicado, impossível de ser ignorado – seja isso bom ou ruim. O cheiro nos toma e nos envolve na atmosfera emocional da cena, quando Satu está prestes a iniciar sua última briga com Sofia, uma das tantas geradas pela constante recusa de Satu a *tomar jeito e deixar de vagabundagem*. A aparição do jasmineiro antecede essa briga e, após o conflito, a doença atinge a mulher a deixando de cama. Se pensarmos, como em *João*, na relação dessa planta com a morte, poderemos ler esse signo agindo como um prenúncio do que viria, quando Satu se irrita com o cheiro sufocante.

A rua estava escura e um cachorro ladrou no terreno baldio. Com a noite, começara a soprar um vento fresco e os jasmineiros do jardim cheiravam de entontecer. “Um dia eu boto fogo neles, arraso com eles todos.” Já o tentara uma vez, porém Sofia o impedira: “São dos santos e você não há de tocar neles... pelo menos enquanto eu for viva”. (CONDÉ, 1977, p. 47)

O cheiro pode nos revelar a sensação de incômodo que invadia Satu, um misto de insatisfação e tédio, pelos dias vagabundando, pela vida sempre a mesma, pela mulher que, mesmo amando, acentuava sempre, com sua religiosidade e moral, o que havia de mais *errado*, mais *impuro*, nele. Esse cheiro se torna enjoativo e desagradável porque se relaciona com Sofia, com sua crença mais profunda: a religião. A qualidade pura do cheiro dessa planta é fundamental para a relação simbólica que estabelece na narrativa, em especial quando age como representação e extensão da fé de Sofia, de seu julgamento moral-cristão-católico sobre o marido.

É, então, que podemos perceber a relação dessa planta com o contexto do sagrado na construção de Sofia. O cheiro dos jasmineiros incomoda Satu e, por isso, ele deseja queimá-los, exterminá-los. Justamente esses jasmineiros que estão ligados à devoção da mulher, que por serem destinados aos santos, são, assim, parte elementar e simbólica da relação de Sofia com a sua fé. A sua submissão ao marido é inferior à sua devoção religiosa e, portanto, o

único momento em que ela enfrenta Satu é para defender os jasmineiros, que podemos ler como uma representação simbólica do sagrado.

Os jasmineiros, em sua maioria, produzem flores de pétalas brancas, e a brancura enquanto qualidade sugere luminosidade, estado puro. Pode sugerir ao imaginário coletivo a inocência, delicadeza, paz e pureza, que são qualidades e sentimentos muito positivos e comumente ligados ao sagrado na cultura cristã ocidental. O perfume do jasmim, que se destaca durante a noite, se origina, em grande parte, de seus botões e, como é uma trepadeira, quando próxima a paredes ou muros, costuma se estender até cobri-los, tornando-se parte do ambiente. Seus ramos se espalham como seu cheiro. A religiosidade da mulher incomoda Satu também porque, como o jasmineiro, se espalha. Em cada cômodo da casa, cada conversa, cada presença que envolve Sofia há também a religiosidade. Logo, o que o incomoda não é o cheiro dos jasmineiros apenas, mas o que ele representa e como esse signo toma o lugar da casa, da rua, da cena diária de sua vida, dificultando que fuja dele e, agora, da lembrança de Sofia, que já não resistiu a doença, nem mesmo com a oração de um ateu, como Satu.

Há uma relação estabelecida também entre o jasmineiro e Satu. Para este – justamente o personagem que se constrói sob o véu do mau-cheiro – o jasmineiro se constitui como um algo detentor de um cheiro desagradável, quase insuportável. Certamente, é intrigante que esse personagem seja, diante das narrativas aqui analisadas, um dos dois personagens que deseja queimar os jasmineiros e que julga o seu cheiro como angustiante. Ele e Juvêncio, no conto *João*, experienciam o signo jasmineiro em relação simbólica com a morte e a culpa, daí os aspectos icônicos e indiciais do signo, como o seu cheiro e sua presença constante, os angustiarem.

O cheiro do jasmineiro incomoda demasiadamente certos personagens, como Satu e Juvêncio, e está, de certa forma, ligado à representação da vida e morte de outros, como Sofia e João. Vale salientar que tanto o conto *João* quanto o conto *O apelo* giram em torno de apenas dois personagens: um deles, cada qual a seu modo, se encaminha para um final trágico, a morte, e o outro insistentemente deseja queimar o jasmineiro, cujo cheiro o incomoda e perturba, o angustia demasiadamente, pela culpa, recordação ou autojulgamento. Uma relação bastante distinta da que esse signo irá estabelecer com outros personagens ao longo das narrativas desta obra, ou que estabelece no romance *Terra de Caruaru*, analisado no capítulo anterior.

Essa relação do simbólico se construindo através o icônico ocorre também com a cor azul em um dos momentos em que o casal inicia uma discussão.

De repente, começou a chover. Sofia ouviu passadas no terreno, os cachorros ganindo:

\_ Satu?

\_ Em carne e osso, mulher.

\_ Estiveste bebendo?

\_ Estive, e que tem isto?

Um dos cachorros abanava a cauda, atirando gotas de lama no vestido azul da mulher. (CONDÉ, 1977, p. 48).

O azul do vestido de Sofia é o mesmo azul do manto de Nossa Senhora, com sua servilidade e doação, e a lama que o cachorro lhe joga, cachorro este que, como dito anteriormente, pode ser visto como uma extensão do próprio personagem Satu, suja sua roupa, sua imagem, seu aspecto sacro. Sua relação com Satu mancha sua relação com o divino. A lama e o cheiro do álcool que acompanham o marido são signos que incomodam profundamente Sofia. Ainda assim, como boa santa mulher, ela toma para si a culpa pela falta de fé do marido: “Fizera tudo para que ele se emendasse e de nada adiantou. Julgava, às vezes, que era por ser muito pecadora.” (Ibidem, p. 48). Não à toa, o azul é ligado a qualidades como obediência e generosidade. Junto com o branco, compõe as cores comumente presentes nas representações da Virgem Santíssima – Maria, mãe de Jesus –, e estão ligados à Sofia pela cor de seu vestido e pelos jasmineiros. A sacralidade que envolve a construção de sua personagem, em contraste com a de Satu, é, dessa forma, reforçada pela presença desses quali-signos, se manifestando de forma especial no jasmim, que fortalecem a relação simbólica deste elemento com os personagens.

Neste conto, a presença do jasmineiro está vinculada ao sagrado, especificamente ligada à imagem de Sofia e de Maria, representando a servilidade e obediência diante do divino e na sua relação com ele. Sofia, extremamente devota, religiosa e submissa ao marido, se levanta contra ele apenas para defender a permanência dos jasmineiros. Essa permanência pode representar muitas coisas. Os personagens de Santa Rita, por vezes, desejam apagar o passado para aliviar a dor do presente. Sofia, com seus jasmineiros e sua devoção, defende que essa recordação deve permanecer, que a tradição é uma raiz, que esses resquícios do tempo antigo são necessários, que a dor é o único caminho para o crescimento. Satu, contudo, é um dos personagens que passa a ser atormentado pelo cheiro do jasmim, repleto de culpa e ainda mais sozinho após a morte da esposa, mostrando que a relação sgnica está sempre em alteração, agindo em meios e sentidos distintos.

### 4.1.3 *Chão de Santa Rita: um outro muro coberto de jasmins*

O leitor de *Santa Rita* (1977) se habituará, ao passar das páginas, a rever personagens e paisagens, a revisitar passados, adentrar por ruas e casas que não as do agora, nem as de antigamente, mas aquelas que se mantêm em algum lugar entre esses tempos, em um lugar da memória, da lembrança, da saudade.

Situadas no período pós-escravocrata, as narrativas que compõem esta obra mostram a falência de uma legislação populista e demagoga, que não apenas falhou em garantir a liberdade digna aos ex-escravos – que passaram de uma sociedade escravocrata, para uma sociedade racista e marginalizadora –, como também causou a falência de pequenos proprietários e a ruína de pequenas cidades, como Santa Rita, gerando um profundo sofrimento humano diante do abandono e da decadência que se instalaram nesses vilarejos, nesses personagens, nesse mundo.

A saudade e a memória podem modificar um passado, torná-lo mais afável, desejável diante das dificuldades presentes. Em *Santa Rita* isso se intensifica, tendo em vista que a cidade caiu em profunda decadência econômica, política e humana. Nesse contexto, personagens transitam entre as curtas narrativas, ora exercendo o papel de protagonistas, ora agindo como personagens secundários e ora ainda como narradores. Por isso, ao chegar à narrativa *Chão de Santa Rita*, a segunda novela da segunda parte da obra, o leitor já conhece um pouco sobre o personagem principal, o coronel Aprígio de Azevedo, pois ele surge antes nos contos *O velho*, *Cláudia* e *Cristiana*.

Antigo senhor de escravos, Aprígio era um pequeno proprietário de terras quando deixou Santa Rita para lutar contra os paraguaios durante a guerra. Com o passar do tempo, como tudo em Santa Rita, ele conheceu a ruína. Perdeu a pequena filha e sua esposa Lívia, os escravos, as terras, os amigos da juventude. Nessa narrativa, ele está sozinho, já em dias de velhice, e a única coisa que lhe resta é o antigo sobrado, já desfigurado de seus dias de glória, ao qual ele se prende, como uma extensão do que ele fora no passado, o *grande* coronel Aprígio de Azevedo. O sobrado se constitui como um vínculo material identitário do personagem, ao qual, curiosamente, se atrela a presença dos jasmineiros.

Afinal de contas, o que era vergonha, brio, dignidade? Mas, sim, ele o sabia; sabia-o melhor do que Gumercindo e os outros. “É coragem.” Exatamente: coragem de enfrentar todos os dias as mesmas pessoas, de ouvir os mesmos desaforos, de se humilhar continuamente, mas fazê-lo sempre lembrados de que ele, o coronel Aprígio de Azevedo, havia sido na vida o que “eles” jamais seriam. “Tive fazenda,

tive escravos, cafezais, tive mulher e filha; resta-me hoje somente a lembrança do que fui. Mas, por isso mesmo, jamais me perdoarão.” (CONDÉ, 1977, p. 185-186)

É clara a de crise da identidade, acrescida da perda de lucidez, advinda da velhice e dos reflexos de uma vida decadente e solitária, além do saudosismo que vincula o passado, representado pelo sobrado, à uma suposta *permanência* e *manutenção* de uma identidade respeitosa para Aprígio. Pela síndrome do sobrevivente, ele nega, continuamente, o presente decadente, a pessoa que se tornou. Ele recusa a perda de prestígio e conforto que lhe roubou os dias de ouro e considera que sua vida atual é, na verdade, uma morte em vida. Sente que, de certo modo, havia ainda mais vida na sua época de soldado, quando encarava a morte e sentia o seu fedor, do que no abandono da velhice, naquilo que a vida lhe transformou.

Sim, fui morrendo aos poucos, aos poucos me fui perdendo e perdendo os que amei. Por que fiquei, eu apenas, para assistir à agonia destas casas e para não tornar a ouvir nunca, nunca mais, as vozes que não se cansam de chamar dentro de mim? (Ibidem, p. 189).

Em *Chão de Santa Rita* nós conhecemos um Aprígio conturbado e um sobrado que reflete o seu estado de decadência e abandono. Em um primeiro momento, contribuindo com esse cenário de devastação, não encontramos os jasmineiros adornando a velha residência. Ao contrário, o local está desgastado pelo tempo, sujo e sem cuidados. Contudo, os jasmineiros se apresentam enfaticamente quando Aprígio rememora o passado, quando revive a época em que o sobrado, assim como ele, vivia seus tempos áureos.

Todavia, todavia não me farão curvar a cabeça, ah! Isto não, jamais o conseguirão. Ali está o meu sobrado com as janelas pintadas de verde, o jardim onde os jasmineiros só faltam sufocar com o seu perfume doce – o mesmo perfume de antigamente; ali estão as salas, os móveis, os quadros – o quarto onde nasceu Luíza... Não, por Deus, não venderei o sobrado por dinheiro nenhum deste mundo. Acabaremos juntos. Seremos os dois como uma ilha nesta pobre vida de incompreensões. [...] ninguém me roubará o sobrado, porque tudo nele está impregnado do meu cheiro, de minhas palavras, de meus gestos, de minhas lembranças e das lembranças dos que ali viveram, amaram, sofreram e morreram. Sim, somos uma ilha” (CONDÉ, 1977, p. 194)

O apego que Aprígio tem ao passado se reflete no apego ao único bem material que lhe restou, o sobrado. É interessante perceber o status desse sobrado nos dias antigos – sendo sinônimo de prestígio, poder econômico e, em consequência, político – e o fato de seu muro ser coberto por jasmineiros, do mesmo modo que ocorre com um dos casarões em *Terra de Caruaru*, casarão esse que remonta à casa da infância de José Condé, com seu muro de

jasmins que incendiavam a rua com o vento frio do anoitecer. Essa relação entre Aprígio e o seu sobrado nos recorda a forma como Condé constrói a imagem do dono da casa 300, na Rua da Matriz, em *Terra de Caruaru*, através dos elementos designativos de seu palacete que, como o sobrado de Aprígio, possui um muro coberto de jasmineiros. Deve-se notar que o sobrado está *impregnado* com o cheiro do personagem, com suas memórias, com sua vida. Se constitui mesmo como elemento de identidade. E como parte constituinte e indispensável desse sobrado estão os jasmineiros, símbolo da prosperidade e do bem-estar da casa e de seu dono.

Nos interessa perceber aqui que esse jasmineiro é um elemento narrativo construído de modo intimamente conectado ao sobrado, e parece ser o único sobrevivente olfativo positivado na narrativa: o único cheiro agradável vem justamente dos jasmineiros que circundam o sobrado, vínculo identitário do protagonista. Sendo como uma extensão desse local, age como índice sempre que seu cheiro é inalado ou rememorado por Aprígio, indicando o sobrado como objeto dinâmico, mas não apenas o sobrado, e sim necessariamente esse local em sua melhor forma, em um tempo de felicidade. Tanto o é, que, após vender o sobrado, Aprígio o revê, certa noite, novamente cercado por jasmineiros, replantados e cuidados pelo novo dono. O sobrado novamente como antes, mas e Aprígio? Seria ainda o mesmo? Eis uma das questões que mais aflige o personagem.

É muito significativo que, ao ser preso por roubar uma charrete para visitar os antigos campos de plantações, num surto de saudade ou demência, Aprígio passe por um momento de perturbação, onde presente e passado, alucinações, sonhos e realidade se misturam em seu discurso, nos mostrando, especialmente nesse momento tão delicado em que o personagem se mostra em toda a sua fragilidade, o quanto os aspectos qualitativos dos signos podem ser negativados e agir como instigador de pânico para o personagem. Agindo assim, em contraste com o jasmineiro. Ao perceber-se na cela da delegacia, Aprígio

Senta-se no chão. Apesar de ser dia, está tudo escuro em torno dele. O fedor de urina e de excremento velho satura o ar. Chegam ruídos da rua: vozes, uma carroça passando, as patas de um cavalo no calçamento. (CONDÉ, 1977, p. 193)

E ainda “Tentou erguer-se e não pôde. ‘Terei quebrado o braço?’ Acostumara-se de vez ao fedor de urina e excremento, mas a escuridão o enervava” (Ibidem, p.195). A descrição de cheiros nesse cenário coloca o personagem, e o leitor, num ambiente imediatamente desagradável, sujo, perturbador. Acostumar-se com tal odor é reflexo do tempo que passou

ali, mas também do quão frágil e suscetível o personagem já se encontra, naturalizando um ambiente angustiante, cheiros desagradáveis e incômodos.

Durante o tempo que ficou preso, Aprígio comumente alucinava com o passado, via sua amada Lívia, conversava com ela, falava dos companheiros da guerra:

“[...] o corneteiro Ananias, que se acabou a meu lado gemendo feito uma alma condenada e fedendo como se estivesse atolado na pior carniça deste mundo. Oh, o calor e a poeira; aquele cheiro asfixiante de excremento que se agarrava à pele, que pairava no ar como uma coisa viva, entrava nos pratos de comida ou saía do cantil quando se ia beber água.[...] Mas era o fedor, meu Deus, era o fedor o que mais torturava a gente. Dir-se-ia subir da terra. Se ao menos o corneteiro Ananias parasse de gerar... Cala-te, diabo, morre de vez, cão dos infernos! Nem respondia. Talvez não ouvisse. Fedia apenas, fedia como se já fosse cadáver. [...] Fedia, fedia, fedia. (Ibidem, p. 195-196)

Contudo, o trecho mais marcante parece-nos, de fato, este: “Por Deus, Lívia: não era medo o que eu sentia naqueles instantes. [...] Não era medo da morte; era medo daquele fedor, do cheiro podre que latejava em nossas veias como se fora o próprio sangue da gente” (Ibidem, p. 197). O cheiro de podridão, da guerra, da morte, do medo, o cheiro do fracasso. O medo para Aprígio é um signo que possui odor, uma mistura de odores, talvez. No plano sensorial, podemos perceber uma relação de oposição icônica entre esses cenários, signos e momentos. O sobrado, com seus jasmineiros cheirosos, é um ambiente/lembração extremamente positivado, sua essência é diretamente ligada à identidade que o protagonista busca recuperar, uma identidade poderosa, respeitada, amada e, sobretudo não solitária. Enquanto a cadeia, com o odor de urina e excrementos, com os delírios e recordações da guerra, da morte, do cheiro de podridão, é um ambiente que reforça o estado de desgraça do protagonista no presente, na velhice, destituído de sua *face de poder*, sozinho, sem família, terras ou lar. Vemos então que as qualidades icônicas do signo jasmineiro agem de modo a estabelecer não apenas relações sensoriais, mas também indiciais, como uma parte do todo que é o sobrado, e especialmente simbólicas, ao representar uma identidade de poder e de vivacidade perdida, mas ainda extremamente desejada pelo protagonista.

Aprígio é um dos personagens que Condé constrói a partir de uma profunda relação com a terra, sua identidade é vinculada ao solo, aos seus domínios, e o personagem mantém um sentimento de amor e dependência pela manutenção deste vínculo legitimador de sua identidade no ápice do poder. Ainda no campo do sensível está o cheiro de sua terra, as qualidades positivadas que adentram as narinas do homem que ele foi um dia:

Veja, Lívia, sinto agora que tudo é como antigamente. Isto mesmo: sinto o cheiro da terra lavrada, ouço a cantoria dos negros nos campos, e Luíza, a nossa pequena Luíza, está executando ao piano aquela valsa de que eu gosto – de que nós gostamos, minha velha” (CONDÉ, 1977, p. 193).

Quando o jovem advogado que o liberta da cadeia insiste em comprar o seu sobrado, Aprígio se nega veementemente, de início, mas, por fim, sem um tostão que lhe reste, decide vender o seu último bem. Muda-se então para uma casinha de porta e janela do outro lado do rio, no bairro pobre de Santa Rita. Cansado de lutar, não voltou à cidade desde que se desfizera do sobrado. Às vezes, acordava atormentado durante a madrugada, sem reconhecer o lugar onde estava. Contudo, certa noite, após as janelas se fecharem e os lampiões se apagarem – “pois é noite de lua cheia” (CONDÉ, 2011, p. 208) –, ele cruzou a ponte e foi rever Santa Rita.

Reconheceu-a, então, naquele silêncio, como a sua cidade, a sua Santa Rita. Saudoso, andou pelas ruas lembrando a cidade que o viu nascer e crescer, até que se deparou com o sobrado, reformado, pintado, como novo, como antes. “Súbito, vê o sobrado. Ergue os olhos cheios de lágrimas, na sua direção. Está pintado, o jardim cheio de flores, o muro caído e coberto de jasmineiros – como antigamente.” (CONDÉ, 1977, p. 208). E se debulha em lágrimas, tentando entender que se essa era a sua cidade, se este era o seu sobrado, por que sua Lívia não vinha lhe receber? Onde os escravos a abrir a porta e lhe retirar o casaco? Onde sua pequena Luíza? Ao finalmente rever o sobrado em seus dias de glória, com flores no jardim e janelas pintadas, sente-se abandonado como nunca. “Meu Deus, exatamente como era, como nunca deixou de ser para mim. Até o perfume dos jasmineiros” (Ibidem, p. 208). O cheiro dos jasmims é o cheiro do passado, da lembrança, do amor de Lívia, da casa e do lar, do abrigo. Essa presença/lembrança do jasmineiro jamais se desatreia do sobrado, do passado e de Aprígio. É o jasmineiro que inicia e finaliza a construção dessa memória, é ele que legitima essa identidade de poder de um Aprígio do passado, mais jovem, menos só, em sua cidade que o respeitava – ou temia.

A imagem do passado dessa cidade identitária é rememorada quando Aprígio de Azevedo retorna à Santa Rita, após mudar-se para o bairro pobre, do outro lado do rio. Ao reencontrar-se com *sua cidade*, parece crer ter reencontrado a si mesmo.

Sim – pensa – reconheço-a hoje: é a mesma, a boa e leal cidade de Santa Rita, onde nasci e onde nasceram os meus pais; onde nasceram os que a construíram tijolo sobre tijolo, os que depois a viram crescer, os que fizeram a guerra, os que conheceram um mundo melhor. (Ibidem, p. 208)



Note-se que para Aprígio o mundo era melhor antes, mas melhor não significa, especialmente neste caso, *melhor para todos*. Trecho muito parecido aparece na narrativa João, quando a cidade é rememorada por Juvêncio, ao se encaminhar para a delegacia para entregar João, no seguinte trecho: “‘A vida sempre igual’ – pensou Juvêncio [...]. Ali estava a sua cidade, enfim liberta da noite. Ao sol, reencontrava-a como sempre lhe parecera: a mesma de sua infância, sem nenhum segredo – sua” (CONDÉ, 2011, p. 32).

Aprígio – assim como o personagem Juvêncio, no conto *João* – enxerga no passado apenas os bons fatos e momentos, aqueles em que era feliz, inclusive julgando que os que “fizeram a guerra” também “conheceram um mundo melhor”. E nisso vemos claramente o paradoxo desse saudosismo. Então, na ânsia por esse mundo *melhor*, ele esquece os horrores da guerra do Paraguai, relatados em contos como *O velho* e *Cláudia* – narrados em segundo nível enunciativo pelo próprio Aprígio –, no conto *Cristiana* – narrado em partes pelo mesmo personagem – e revelados em trechos da própria novela *Chão de Santa Rita*. Frente à humilhação e degradação de uma vida em ruínas, até mesmo a guerra, detentora do *fedor da morte*, se metamorfoseia em um período saudoso.

Em outras narrativas da obra é comum ouvir o nome de Aprígio associado ao sobrado, e, conseqüentemente, lhe associamos ao cheiro dos jasmineiros. Há uma relação muito significativa entre o personagem e o jasmim. Ele, Aprígio, é o mais claro exemplo da perda financeira e moral que os pequenos proprietários tiveram após o fim da escravatura, e isso o afeta, assim como a outros personagens, ao ponto de perturbá-lo psicologicamente de forma irreversível, levando-o a cometer atos perturbadores, como os que encerram esta narrativa.

Em *Chão de Santa Rita* os jasmineiros cobrem o muro do antigo sobrado de Aprígio, como cobriam o muro da casa de número 300, na rua da Matriz, em Caruaru – a casa literária e a casa *real*, dos Condé. Dois espaços, duas casas que abrigaram famílias com poder econômico, que influenciavam politicamente a cidade. O jasmineiro está constantemente associado ao passado, aos dias antigos e economicamente prósperos. Se relacionarmos com os outros contos percebemos que esse signo de felicidade e prosperidade afeta a todos, em instâncias diferentes, mas em Aprígio vemos um reflexo do que não pode mais voltar: um homem próspero, com poder e mansão, uma aura olfativa de riqueza e prosperidade, mesmo isso estando no passado para Santa Rita e para o próprio personagem. Aqui, contudo, podemos perceber de modo muito mais claro e recorrente o signo agindo nos personagens e interferindo na trama através deles. Parecem se intensificar os traços biográficos da história do autor que interligam a construção identitária dessas duas cidades – *Santa Rita* e a *Terra de Caruaru* – através do jasmineiro.

#### 4.1.4 *Os pássaros: a identidade pelo jasmineiro*

Afonso é o protagonista da novela *Os pássaros*, presente na segunda parte da obra *Santa Rita*. Filho de um antigo dono de escravos, esse personagem possui certas semelhanças com Aprígio de Azevedo. Com a abolição da escravatura, a Guerra do Paraguai e a decadência que passou a assolar Santa Rita, Afonso viu o seu futuro confortável se desfazer. Agora casado e com uma filha moça, vive sem emprego,

Porque, tendo falido o negócio da serraria, havia seis meses, não descobrira meios de montar outra ocupação. [...] Até os vinte anos trabalhara no campo, ajudando o pai a dirigir os escravos nas plantações; não seria depois dessa idade que iria aprender outro ofício (CONDÉ, 1977, p. 215).

Diferente dos demais personagens de pequenos proprietários falidos, Afonso se afirma como um homem que não se mantém apegado ao passado, mesmo com mulher e filha a lhe cobrarem que seja o que seus pais foram: uma referência de poder econômico e moral. Contudo, nossa passagem pelo conto *Os pássaros* deve-se não a Afonso, mas a Aprígio. É através da narrativa daquele que sabemos sobre a morte deste último, que era amigo do seu pai, nos tempos em que os cafezais ainda cobriam os campos da cidade. Portanto, não nos deteremos nas aproximações que se podem realizar entre os dois personagens, mas apenas em uma rápida aparição do jasmineiro, tão rápida e significativa quanto a aparição de Aprígio nesta narrativa.

“\_ O velho Aprígio de Azevedo morreu hoje de manhã...” (Ibidem, p. 2014). É assim, sem muitos detalhes, que descobrimos que a solidão foi vencida pela morte, o maior dos abandonos. Aprígio deixou de existir no plano de uma realidade ficcional, mas sua relação simbólica com o jasmineiro e o sobrado se mantém ainda e, arriscamos dizer, muito irá se passar antes que se apague do imaginário daquelas pessoas de Santa Rita, ou de seus leitores.

O sobrado do velho Aprígio funciona quase como uma extensão do personagem, como avaliamos anteriormente. Seus jasmineiros, que antes lemos como signo icônico, indicial e simbólico, em sua complexidade de relações com o próprio cheiro da planta, o sobrado, Aprígio e seu passado, são agora também uma parte significativa da construção da vida e da morte desse personagem, como o foi para outros em *João* e *O apelo*.

Um quarteirão adiante, fica o sobrado que pertencera ao velho Aprígio de Azevedo. Parece outro: as paredes caídas, portas e janelas pintadas de novo, cachos de jasmineiros por sobre o muro. ‘Apesar de tudo, o sobrado deixou de ser o que foi. Morreu por dentro’. (Ibidem, p. 219).

Em *Chão de Santa Rita*, Aprígio nos afirma que a reforma fez o sobrado ser como era antigamente, como nunca deixou de ser para ele, mas em *Os pássaros*, Afonso não nos diz apenas que Aprígio morreu, mas também que o sobrado, com seus jasmineiros que, aqui, não exalam seu cheiro marcante e característico, não é mais o mesmo, ainda que esteja em ótimas condições, pois “morreu por dentro”, como se fosse mesmo uma pessoa, uma extensão de Aprígio, do próprio Afonso, do que de antigo já morreu nessa cidade. Sintomática afirmação de Afonso e sintomática também a ausência do cheiro do jasmim.

Em ocasiões anteriores, quando relacionamos o cheiro do jasmim a uma representação da morte de alguns personagens nas narrativas analisadas neste capítulo, o cheiro sufocante e marcadamente presente do jasmineiro era uma forte contribuição para a construção dessa relação. Contudo, é bastante pertinente a ausência dessa qualidade do signo nesse contexto já que, na construção da narrativa de Aprígio, o jasmineiro esteve presente como uma extensão do sobrado e parte da representação de uma identidade do personagem. A morte de Aprígio é refletida na morte do sobrado e, conseqüentemente, da morte odorífera dos jasmineiros que cobriam seu muro. O apagamento do odor característico dos jasmims do Cabo, nesse contexto, pode ser lido como representação de uma morte inodora no aspecto social, pois sendo o velho Aprígio um personagem já desprovido de prestígio na comunidade, abandonado e solitário, quem choraria a sua morte? A quem sua partida comoveria? A quem o cheiro dos jasmineiros poderia angustiar ao ponto de fazê-lo(a) desejar queimá-los, se o próprio Aprígio nos revela que, de todos os seus – entes, amigos, companheiros de vida –, só ele restara? Afonso recorda a sua figura antiga e imponente, na época em que ainda não havia enfrentado os paraguaios, quando ainda não conhecia a ruína, mas tampouco chora sua morte. Chora o leitor?

Nessa narrativa não parece haver quem se culpe pela morte de Aprígio, logo, o cheiro dos jasmims não poderia perturbar qualquer personagem. E como vínculo com a identidade de Aprígio, sua morte olfativa acompanha a morte do personagem. O jasmim tem se mostrado um signo de forte poder indicativo ao longo das análises. Seus aspectos icônicos e indiciais se mostram pertinentes e integrados na formação de um potencial simbólico. Seja qual for a relação estabelecida, o jasmim sempre aponta para um outro: outro sentimento, outro lugar, expressão ou abandono.

O jasmineiro parece estar presente sempre em contextos muito particulares e especialmente ligado ao passado, às recordações de uma vida menos miserável, em uma cidade menos decadente, para alguns ao menos. O jasmineiro não se vincula, enquanto signo linguístico-literário, apenas aos personagens, mas também à espaços, memórias, tempos e ações. Age de forma distinta no micro espaço das narrativas, mas em uma análise macro é

possível perceber as conexões e interrelações do seu processo de *semiose narrativa* se estendendo como teias entre os contos e novelas, não apenas unindo-os numa obra que se completa, mas criando para si, enquanto símbolo, um espaço e uma significação distinta e irrefreável nessa literatura.

#### **4.1.5 O cachorro: uma cidade para todos**

Se levarmos em consideração o que discutimos até esta página, podemos afirmar que o jasmineiro estabelece relações de significação que agem em diferentes níveis, embora ajam sempre sinestesticamente. Algumas dessas relações podem ser mais sutis, algumas atuam em um nível micro, outras só são vislumbradas em um nível macro. Um dos aspectos que levantou nosso interesse nesse estudo foi a recorrência desse signo e, conseqüentemente, sua função nem sempre clara. Em algumas narrativas, identificamos que a presença do jasmineiro parecia assemelhar-se com o *detalhe inútil* de Barthes (1972, p. 37), pois aparecia ocasionalmente como se, na falta de qualquer outro elemento, este se apresentasse. Mas a questão é: por que sempre esse elemento? Por que o jasmineiro?

Existe, como mencionamos anteriormente, um aspecto de interpenetração entre os contos e novelas que compõem a obra *Santa Rita*. Esses aspectos vinculativos são estabelecidos entre as narrativas através de alguns recursos estruturais e discursivos. Em *Contos que se interpenetram: leituras de Santa Rita, de José Condé* (2017), os autores apresentam, em cinco capítulos, cinco desses elementos: o aspecto histórico, político-econômico que constrói o pano de fundo das narrativas; as relações entre narradores e narratários; a curiosa reaparição de personagens secundários; a presença da chuva e elementos ligados ao fenômeno pluvial; e a constante aparição do cachorro. Esses elementos narrativos acabam por revelar algumas características específicas da escrita de José Condé, nos permitem visualizar a minúcia da criação do universo ficcional da obra, mostrando em detalhes as linhas que transitam – e como o fazem – entre os contos e novelas, fazendo de *Santa Rita* uma rede entrelaçada de discursos narrativos que funcionam de modo isolado, mas, vistos em panorâmica, nos revelam muito mais sobre a complexidade do processo de sua construção narrativa e literária.

De certa forma, também é assim que o jasmineiro funciona. Ele aparece em narrativas não necessariamente relacionadas, mas sempre em espaços ou situações em que se vincula à memória, ao lugar, à uma ideia de identidade ou pertencimento. Na análise das narrativas deste capítulo, buscamos entender que essa presença do jasmineiro, mesmo quando aparenta

ser desprovida de um significado em si, não é passível de ser ignorada, especialmente na literatura, em que “tudo, no discurso narrativo, é significante” (BARTHES, 1972, p. 37). Neste conto, o jasmineiro e o cachorro se encontram, dois elementos de construção relacional entre memória e escrita, entre narrativas ficcionais e vividas.

Narrado em terceira pessoa, o conto acompanha o trajeto de um outro morador comum de Santa Rita: *O cachorro*. Com um narrador onisciente intruso, o foco narrativo percorre o espaço temporal desde o abandono do animal, após o suicídio de seu dono, até um ponto em que o animal se acostuma com os maus-tratos e agressões de uma vida nas ruas, especialmente falando das ruas de uma cidade decadente.

O cachorro está presente em muitas narrativas da obra *Santa Rita*, na qual surge e funciona por vezes como um personagem secundário na trama, aparecendo em contos e novelas distintos de forma sutil, marginal, mas jamais insignificante, como vai mostrar Azevedo (2017). Em *Santa Rita*, como em praticamente toda a obra literária de Condé, o cachorro representa também uma influência da memória do autor na construção de seu mundo ficcional.

Condé tinha um amor por cachorros que vinha da infância. Filho caçula, com grande diferença de idade entre os outros irmãos, o menino Zé Condé teve uma infância solitária, mas encontrou sempre alegre companhia no convívio com os cachorros que possuiu ao longo da vida. Sobre essa solidão, que atravessaria sua vida e obra, é TAVARES (2017, p. 32) quem resume:

A distância etária de seus dois irmãos, Elysio (doze anos a mais) e João (seis anos mais velho), fez de José uma criança isolada, um fabricante solitário de seus próprios brinquedos e mundos. A transposição desse universo para o papel, anos depois, como escritor, foi, portanto, uma natural transição. Mas, antes disso, o menino Zezé, como também era chamado pelos colegas, revestiu-se de um acanhamento e um medo invulgares, próprios de quem atravessa a infância sozinho, sem ter com quem partilhar os sentimentos mais recônditos da insegurança e experimentação da vida.

E continua ainda:

Essa solidão e a conseqüente fobia a estar só e a se expor vão aparecer em diversos momentos da vida de José Condé. Principalmente, na sua obra, a solidão ganhou ares de literariedade, transformando-se em peças de reconhecida profundidade literária. (Ibidem, p. 33).

Solidão que não abarcou apenas seus personagens humanos, mas dominou os espaços narrativos de parte considerável de suas obras, sendo um aspecto profundamente presente na criação de seus seres ficcionais, incluindo o cachorro.

Protagonista desse conto, o cachorro não possui um nome. O que, entre outros aspectos, nos permite inferir que se trata do mesmo animal que aparece em algumas das outras narrativas – como *Sentinela*, *O apelo*, *Desamparo* e *O negro* – é a descrição do animal: seu andar cabisbaixo, a cegueira em um dos olhos, causada pelas agressões sofridas nas ruas, sua inclinação para o lado do olho bom ao caminhar, o costume de seguir as pessoas, sempre colado em seus passos, como fazia com o antigo dono. Através dessas narrativas vamos percebendo a trajetória desse animal, que inicia sua jornada como o cão de um velho homem recluso, que comete suicídio, deixando-o abandonado. Sem alimento, o animal é forçado a deixar o abrigo da casa de seu falecido dono. O encontramos em *O negro*, em sua última aparição na obra, já extremamente maltratado, leproso, cego de um olho, mas com o mesmo andar cabisbaixo, como a procurar os pés de seu antigo dono, como antigamente.

Esse cachorro, como os cachorros de Satu, parece adquirir para si as características de personalidade de seu dono. Quando a notícia da morte do doutor Ferraz se espalhou pela cidade ninguém se lembrou do animal, pois, como o dono, era um recluso, um estranho.

A primeira reação foi de indiferença. Quem iria sentir a morte de um homem que mal cumprimentava as pessoas, não visitava ninguém e só saía de casa durante a noite, em horas mortas, acompanhado do cachorro, que o seguia, de rabo entre as pernas, magro e fechado em si mesmo como o dono? (CONDÉ, 1977, p. 93)

O cachorro andava sempre de cabeça baixa, fitando e seguindo os pés do doutor e, com a morte deste, passa a imitar o gesto com todos que passam pelas ruas, na tentativa de conseguir um afago ou um alimento, mas recebendo sempre pancadas e desprezo. Ele se constitui como parte fundamental da cidade de Santa Rita. Que cidade de interior, infelizmente, não possui cachorros abandonados a vagar pelas ruas? Que fazenda não possui cachorros a correr e latir avisando sempre que alguém chega à porteira? Este é um elemento real da paisagem interiorana. E como membro de Santa Rita, não nos admira que sofra também a decadência e definhamento que recai sobre os viventes daquele lugar. Pessoas, animais, casas e plantas, a poeira amarela e sufocante recai sobre todos que definham nesse espaço narrativo. Neste caso, o cachorro sofre ainda mais, pois é recusado e violentado por todos, o que leva à sua condição decadente em *O negro*.

E o jasmineiro? Onde e como esse elemento age na narrativa de um cão? O trecho abaixo nos mostra a única aparição do jasmineiro na narrativa, incendiando as ruas com o seu aroma, como usualmente o faz:

Com a lua cheia, os homens foram beber no bar do Gumercindo. Honório trouxera o violão. Sentados na calçada ou no chão da rua, falavam, bebiam e de vez em quando gargalhavam inexplicavelmente. A noite estava fria e o ar rescendia a jasmineiros.” (CONDÉ, 1977, p. 95).

Esse parágrafo antecede a cena em que o cachorro se aproxima, esfomeado e carente, e os homens o embebedam e maltratam. Há uma sensação de completo abandono e decadência neste conto e, nos parece, no mínimo singular que o jasmineiro também esteja presente num conto protagonizado por um animal, por um cachorro, bicho tão amado por Condé. *Santa Rita* está lá, tão presente e tão completa para o cachorro, como esteve para outros protagonistas da obra. O abandono, a solidão, o cheiro do jasmim rescendendo nas ruas, os protagonistas de outros contos surgindo como personagens secundários e circulando pela narrativa, tudo isso resultando numa confirmação de que *Santa Rita* é a mesma para todos os viventes. O cheiro dos jasmims chega a todos com o ar noturno – assim como ocorre em *Terra de Caruaru* –, assim como a poeira amarela do chão velho cobrirá cada casa, ser e árvore ao ser levantada pelo redemoinho.

Em outras narrativas aqui analisadas foi bastante significativa a presença do cheiro dos jasmineiros nas ruas da cidade. Um cheiro que se espalha em cada muro, em cada rua, que domina a cena. Parece agir quase como uma marca de identidade da cidade, aqui sentida por todos os seus viventes, postos no mesmo espaço, das mesmas dores outras, dos mesmos anseios e culpas, da saudade e da ausência – ausência de humanidade, de dignidade, do olhar divino sobre os seres que definham.

A noite está como as noites antigas, quando despreocupados os homens cantavam serenatas para a lua. O ambiente e, especialmente, a presença do jasmineiro criam um espaço contrastante com a miséria da nova vida do animal, que acaba também por representar os *novos* tempos da cidade e das pessoas que constroem suas vidas ali: um tempo difícil, dolorido e triste. O jasmineiro aparece como signo pertencente à cidade. A mesma cidade que embrutece o homem, o animaliza – a exemplo do próprio ato de embebedar o cão frágil e já maltratado pela vida nas ruas –, e humaniza o animal, dando-lhe olhos de “expressão quase humana” (CONDÉ, 1977, p. 148), trajetória e protagonismo narrativo.

A presença dos jasmineiros transforma essa cidade na *sua* Santa Rita, a mesma que pertenceu a Juvêncio e Aprígio, quando, em seus momentos de angústia e abandono, reencontraram a cidade *como antigamente* ou *como sempre fora*, com um novo olhar, um olhar de pertencimento. Uma cidade nem boa e nem ruim, mas apenas sua cidade, em sua existência e identidade própria, sua história, suas dores – talvez as mesmas que ferem o coração de tantos de seus personagens. Indivíduo, identidade e espaço são temáticas que perpassam a escrita condeana, e o jasmineiro, comumente, se apresenta nas situações narrativas que tratam dessas relações. Uma aparição que não pode ser gratuita, dada sua recorrência.

Em relação ao espaço, o jasmineiro, no plano macro narrativo, parece funcionar vinculando-se e/ou estabelecendo elos simbólicos – em caráter de lei – com dois lugares específicos: a casa e a cidade. Em narrativas como *Chão de Santa Rita* e *Os pássaros* percebemos como o jasmineiro se estabelece como parte simbólica da casa, existindo como uma extensão olfativa desse lugar, quase o humanizando na memória do sujeito-personagem. Até mesmo em *O apelo* é possível vislumbrar os elos entre o local em que o jasmineiro aparece e o efeito que esse local e seu cheiro causam no personagem Satu, inclusive para além da relação do jasmim com Sofia. No romance *Terra de Caruaru* também percebemos como casa e cidade se complementam na construção simbólica entre o signo *jasmineiro* e o espaço narrativo.

Já em *João e O cachorro*, vislumbramos o jasmineiro ressignificando o espaço da cidade, tomando-o e se impondo sobre a percepção sensível do espaço narrativo, mesmo numa aparição aparentemente simples e contida como em “o ar rescendia a jasmineiros” (Ibidem, p.95). *E rescender* pode ser lido tanto como uma presença forte – incendiar o ar com o cheiro enjoativo que angustia o personagem –, quanto como um exalar suave – espalhar o cheiro na brisa do anoitecer. A sua presença, neste conto, diz muito mais sobre a construção daquele espaço de Santa Rita, sobre a, talvez inconsciente, relação entre jasmineiro e lar, que ultrapassa a memória do escritor e repousa na sua escrita, num plano semiótico da construção de seu imaginário.

Esse elemento parece agir de modo sutil na escrita do autor e se estabelecer da mesma forma na percepção do leitor, conforme este vai devorando as narrativas. Neste trabalho nos atemos a duas obras, mas essa percepção de vínculo entre o jasmineiro e a identidade do espaço da cidade vai se intensificando conforme vamos adentrando outras obras condeanas, como: *Um ramo para Luíza* (1959), *Vento do amanhecer em Macambira* (1962), *Pensão Riso*



*da Noite* (1966) ou *Como uma tarde em dezembro* (1969), narrativas em que o jasmineiro aparece com menor recorrência, porém com a mesma força sígnica.

A presença do jasmineiro neste conto, sua simples menção, como elemento de significação vinculado à cidade, em sua existência decadente, ficcional e cheia de *quase-vidas*, é um dos aspectos que fortalece a humanização do cachorro, exercendo certo poder sobre seu protagonismo narrativo. A presença do mesmo jasmineiro na mesma Santa Rita, coloca o cachorro, esse ser comumente minimizado pela cultura do especismo, que compõe a estrutura de poder das sociedades ocidentais – para não dizer globais –, como ser de mesma relevância que os demais protagonistas das narrativas que constroem a obra *Santa Rita*. O signo funciona como um dos elementos que colocam em paralelo o homem e o animal e lançam holofotes sobre a humanização deste último e a animalização do primeiro, sobre os próprios termos *animalizar* e *humanizar* no contexto ficcional da existência desses seres.

#### **4.1.6 Como naqueles dias: a recordação da casa**

A última aparição do jasmineiro em *Santa Rita* (1977) ocorre na novela *Como naqueles dias*, que gira em torno de Idalina e Abel, personagens que representam versões diferentes do sujeito em sua relação de pertencimento ao lugar. A narrativa nos conta sobre a partida de Abel em busca de melhores condições de vida, com ânsia de conhecer novos lugares, que possam oferecer grandes possibilidades para o seu futuro.

Ao partir, deixa em Santa Rita a mãe Idalina, que permanece na cidade, envelhece e recebe os sabores de uma vida que se encaminha para um fim solitário. De início, esperava o retorno do filho, mas com a ausência de notícias e o passar do tempo, essa esperança acaba se esvaindo aos poucos, apesar de nunca se esvaír completamente. Até que um dia, quando já se encontra cega e frágil, ouve um caminhar descompassado que se aproxima de sua casa. Era Abel que retornara, frustrado e esquecido de si, mas ainda não para ficar.

O jasmineiro aparece nessa narrativa em um momento bastante significativo. Na análise do conto anterior, destacamos a relação do jasmineiro com o espaço narrativo, o da cidade e o da casa. Aqui, o jasmineiro é um elo com o passado que Abel deixa em Santa Rita, com sua mãe, sua casa, seu espaço de *lar* para além das paredes erguidas.

Abel parte caminhando pela estrada que corta a vegetação que interliga os pequenos vilarejos, um trajeto solitário, até o Porto da Estrela, onde tomaria o barco para o desconhecido. Ao longo da caminhada, desfruta pela última vez da comida preparada pela mãe, guardada numa pequena mochila às suas costas. À noite, embalado pelo céu solitário,

aquecido pela fogueira improvisada, ele começa a mergulhar em questões maiores que sua jornada, talvez temendo finalmente o destino que buscava ele mesmo traçar: “Que haveria acima daquele misterioso mundo? Qual o sentido da vida abaixo de sua muda e eterna vigília, noite atrás de noite? Que era a vida, afinal de contas?” (CONDÉ, 1977, p. 241).

Para acalmar-se, retira a flauta de bambu da mochila e começa uma canção, na tentativa de aplacar a solidão e o abandono que sentia, como cada ser no mundo. E então, percebe-se tocando a música preferida de sua mãe e a imaginar-lhe a face, na sua casa, talvez como uma companhia.

E assim, de olhos cerrados, enlevado pela melodia, era como se estivesse em casa: estendendo a mão – quem sabe? – decerto tocaria o rosto dela; respirando, haveria de sentir o cheiro familiar da cozinha, da sala, dos móveis, dos jasmineiros ao pé da janela do quarto. (Ibidem, p. 242)

Abel abandona a casa materna em busca de uma vida melhor, em busca de desvencilhar-se de um passado. Contudo, nesse trecho, ele teme os perigos da noite na floresta e busca a música como auxílio. A canção familiar e a memória de sua mãe despertam outras lembranças da casa, da sensação de segurança do lar: o cheiro das coisas, da cozinha, dos móveis e, claro, dos jasmineiros ao pé da janela do quarto. Seu inconsciente busca o espaço seguro, a sua morada primeira. Um dos cheiros pertencentes à casa, parte do lar, de seu passado, do seu espaço primeiro de acolhimento no mundo é, pois, o cheiro do jasmim. É significativo que recorde o seu cheiro na primeira noite de sua viagem, quando se encontra ainda vulnerável pela dor da partida, mesmo desejada. A solidão é um dos temas que atravessa a obra condeana e, nesta narrativa, encontra um espaço fértil para florir, com ares de jasmineiro, na janela de uma casa qualquer, numa pequena cidade qualquer, que poderia ser qualquer outra, ao mesmo tempo em que jamais poderia ser. O particular e o universal se mesclam nessa relação do indivíduo com o espaço do lar.

O jasmineiro mais uma vez traz a recordação do passado e dessa vez atrelado à ideia de lar, como está atrelado à memória da casa 300, na rua da Matriz, em Caruaru, para o menino Condé. Abel retorna à casa materna assim como Condé sempre retornou à Caruaru. O passado, seu cheiro e recordação, nunca foram apagados, nem para Abel, nem tampouco para Condé.

Tem, assim, a certeza de que realmente está perdendo os dias antigos. Dentro em pouco, será necessário perder também a lembrança da cor e da forma das árvores, esquecer o canto dos pássaros, o murmúrio do rio, o azul das serranias imersas no

céu e o cheiro da resina quando o vento sopra na encosta dos morros. “Mas, perdido tudo isso, continuarei sendo eu mesmo?” – pensa. (CONDÉ, 1977, p. 237-238)

Abel passa por uma crise de identidade, parece impelido pelo destino a deixar Santa Rita, como se junto com a cidade, pudesse deixar todo o passado, tudo que de seu não deseja mais ser ou possuir. Como se sua identidade pudesse mudar ao apartar-se da cidade. Nesse caso, o jasmineiro aparece como um elemento vinculado a esse passado, especialmente a ideia da casa, do lar, a recordação de um espaço seguro, conhecido. Seu cheiro, assim como muitos outros, o das flores a se abrir na margem do rio, o das montanhas, da terra, são cheiros ancestrais que chamam Abel de volta ao lar, à sua casa, ao que poderiam chamar de sua essência. As qualidades sígnicas que ele busca esquecer, assim como o cheiro do jasmineiro, são justamente os elementos que ele reconhece como parte de quem ele é, de sua identidade naquele espaço que sempre ocupou.

Assim como Idalina, Abel sofre suas perdas com o passar dos anos. Ela vivendo na decadência crescente, agravada com a chegada da velhice, das dores no corpo e da cegueira, ele vivendo distante da mãe, em um mundo que não era seu, mas que buscava insistentemente conquistar. Distante daquilo do qual tentava se afastar, Abel vai perceber, como outro personagem condeano, que “Todas as cidades são iguais [...] para onde ir, como fugir? A prisão sou eu mesmo; é meu corpo. Em qualquer cidade continuarei sendo o que sou.” (CONDÉ, 1977, p. 21).

A ligação do jasmineiro com a ideia de casa remete muito à infância do próprio menino Condé, que, usando as palavras de Costa (2017, p. 40) foi uma “infância cheirando a jasmim”. Como o pesquisador ainda coloca:

Não foi fácil para o adolescente José deixar sua terra, suas brincadeiras de infância, seu mundo próprio de criança solitária. “Entre outras lembranças bem vivas da infância estão o cheiro dos jasmineiros no muro de casa [...], as tanajuras caindo nas tardes de chuva, e as mariposas voando em torno dos postes de luz e entrando pela janela [...]”. (Ibidem, p. 40-41):

Essa relação do jasmineiro com o lar, a casa, se estende por muitas aparições desse signo. Nas obras aqui analisadas podemos citar como exemplo, além da casa de Abel: no muro da casa de Sofia e Satu, em *O apelo*; no muro do sobrado de Aprígio, em *Chão de Santa Rita* e *Os pássaros*, a casa de Noêmia e Reinaldo em *Terra de Caruaru*, e a casa 300 da Rua da Matriz, que aparece no mesmo romance. O espaço de pertencimento do personagem, seja a casa ou a cidade, que repousa sob a sensação de *lar*, vai se mostrando ao longo da leitura

como um possível objeto dinâmico do signo. Ao se vincular ao sobrado, à casa de Abel, à imagem de uma cidade identitária – como vemos em *O apelo e Chão de Santa Rita* – o signo transforma esses espaços em parte constitutiva de seu processo simbólico diante da escrita condeana.

A presença do cheiro do jasmineiro a se espalhar pela cidade ou a penetrar na imagem-recordação da casa – especialmente essa casa primeira, citada por Bachelard (1993) – exerce uma conexão por contiguidade, usando a memória, as sensações e o afeto que permeiam o contato com esse cheiro, com a própria cidade e/ou a casa. O signo passa a fazer parte da identidade local, do reconhecimento espacial, da conexão afetivo-sensória dos personagens, narradores e, conseqüentemente, dos leitores. Não nos parece que a relação memorialística que o autor estabeleceu para com o jasmineiro de sua infância possa ser ignorada nesse processo de construção simbólica do signo em suas narrativas. A casa e a cidade de sua infância rescendiam a jasmineiros, assim como *Santa Rita* e a Caruaru de 1920, apresentada em seu romance mais conhecido, e outras de suas cidades acabam por receber esse cheiro como parte de sua construção identitária. As sensações que construíram o vínculo afetivo do autor com o jasmineiro em seu imaginário exercem forte influência na forma como esse signo se comporta e se transforma em sua literatura: primeiro pelo cheiro, pela presença sensória e imagética, pela pura qualidade; depois pela contiguidade, vínculo com o espaço-tempo e a identidade de personagens e lugares; por fim, pelo plano discursivo que o signo desenvolve, se transformando em sua obra e existindo nela com potencial simbólico especificamente modificado pelo contexto literário de um autor específico.

Os personagens de *Santa Rita*, como Abel, jamais se desvinculam da identidade que construíram em um espaço-tempo que parece aprisioná-los numa realidade solitária e decadente, definida pelos padrões de uma sociedade desigual. Juvêncio, João, Aprígio, Satu, Sofia, Abel, o cachorro, todos eles, entes ficcionais de um mundo quase real, experimentam essa Santa Rita que fere o âmago de sua existência com o escancaramento das misérias humanas. Todos são tocados, em algum momento, pelo cheiro, imagem ou presença do jasmineiro. Esse signo age de formas distintas em cada narrativa, mas parece estabelecer, para além da singularidade de suas funções, um conjunto bem articulado de relações simbólicas que se estendem à obra como um todo, bem como, por fim, à escrita própria de José Condé.

## 4.2 O jasmineiro de *Santa Rita*: a mesma flor para outra cidade

*A paisagem da infância é sempre a mesma (quero dizer: é um clima interior e transcende as coisas que nos envolvem). Assim, não creio que essas ruas tristes e casas em agonia possam ser culpadas. Não, não acuso a cidade, não acuso ninguém, nem mesmo Laura.” (A cidade. CONDÉ, 1977, p. 21).*

É possível notar que, apesar de coincidirem alguns elementos sógnicos no fundamento e no objeto do signo jasmineiro, seu interpretante adquire significativas variações diante das narrativas analisadas. As palavras que o cercam, os signos que o envolvem, o próprio funcionamento do jasmineiro dentro de cada narrativa particular, afluem para especificidades bastante distintas de seu interpretante. Contudo, também se torna inegável que existem semelhanças, na verdade, bastante significativas, em sua potencialidade simbólica nestas narrativas.

Em *Santa Rita*, enquanto legi-signo, o jasmineiro é uma palavra contida numa cena ou espaço narrativo (sin-signo), de uma parte do enredo e, por isso, as palavras ao seu redor, que o descrevem e posicionam afetam a construção desse signo. Logo, os aspectos icônicos e indiciais dessas palavras (signos) também necessitam ser consideradas e analisadas na relação com a construção do signo jasmim. Especialmente, se considerarmos também as análises realizadas no romance *Terra de Caruaru* e as leituras que o signo *jasmineiro* adquire em suas páginas.

Por exemplo, quando Satu fala que “os jasmineiros cheiravam de entontecer” (CONDÉ, 1977, p. 47), ou quando João nota “aquele cheiro triste de jasmineiros” (Ibidem, p. 33), ou ainda quando ao descrever a casa de número 300, na Rua da Matriz, o narrador conta que “sobre o muro floriam jasmineiros do Cabo, que, ao anoitecer, perfumavam toda a rua” (Condé, 2011, p. 46), a carga semântica das palavras *entontecer*, *perfumava* e *triste* são muito distintas, remetem a emoções e qualidades específicas que não necessariamente se complementam ou dialogam. Logo, lançam sobre o signo jasmineiro quali-signos icônicos e sin-signos indiciais que influenciam e modificam a percepção do próprio legi-signo simbólico, em sua própria potencialidade e, também, diante do intérprete.

A própria aura de prosperidade ou decadência que abraça as cidades age sobre o signo, visto que, este signo se vincula de modo especial à cada *cidade protagonista*, pelo seu solo e pelo seu ar. O jasmineiro se faz presente e ativo na construção da imagem poética dessas cidades, de seus personagens e experiências. Impossível não pensar que esse vínculo com o ambiente da cidade, especialmente se colocando no espaço da casa – essa casa constituinte da identidade local ou individual, de acordo com a narrativa sobre a qual se debruça o

observador – não parta da memória da tão saudosa infância do autor. A presença dos jasmineiros sobre o muro da casa 300, na Rua da Matriz, em *Terra de Caruaru*, e do sobrado de Aprígio, em *Santa Rita*, sua constante presença e a recorrência de seu cheiro percorrendo as ruas, abarcando os personagens, acaba por referenciar o afeto que, consciente ou inconscientemente, Condé tentou retratar em suas obras ao criar essa paisagem e dotá-la desse *cheiro literário*.

Isso implica dizer que o jasmineiro só funciona como símbolo para quem conhece a história da casa 300 e percebe o vínculo afetivo da escrita de Condé com sua terra natal, as memórias da infância que o marcaram profundamente? Absolutamente não, pois quem, ao notar a força e recorrência narrativa desse elemento, passa a buscar nele significações mais complexas e efetivamente consistentes sobre a sua presença, acaba por tentar responder a mesma pergunta: Por que esse cheiro de novo? Por que o jasmineiro? E encontra certas respostas ao tentar relacionar as aparições, conectá-las, vendo o signo num aspecto macro. Observa, então, o espaço onde ele surge, os personagens que afeta, as sensações que causa, ou sentimentos que desperta. Passa a internalizá-lo como marca da escrita condeana, como signo que age sob dada lei nesse campo contextual literário.

Em *Terra de Caruaru* o signo se reveste de uma aura de progresso, adquirida pelos espaços em que se encontra plantado, pelas cenas que o seu cheiro atinge, pelos efeitos sensíveis e sensórios que gera e pelas semelhanças e conexões com outros signos, que também partilham e constroem essa aura. No contexto do romance, esse signo adentra um espaço semiótico que dialoga com o pano de fundo da narrativa, com os conflitos do enredo e da transição, presente em espaços, personagens, ideologias e costumes, que envolvem e impulsionam a trama. Em *Santa Rita*, por outro lado, o signo só se vincula a ideia de prosperidade financeira na lembrança de dados personagens que recordam a vida de antes – antes da guerra, antes da perda do prestígio e da moral, antes da perda das pessoas de seu passado. O próprio contexto narrativo dos contos que compõem a obra influencia na carga sensória do jasmineiro, que deixa o perfume agradável que possuía em *Terra de Caruaru*, e passa a exalar um cheiro *enjoativo, sufocante, de entontecer*.

Em *Terra de Caruaru*, o signo parece estabelecer um vínculo com certa identidade coletiva, num dado grupo social específico, embora atinja todos os espaços e seres que habitam a cidade. Já em *Santa Rita*, o jasmineiro age de forma mais intimista, relacionando-se com o personagem em particular, agindo nele, em suas sensações, memórias, saudades, medos e desejos mais profundos. O jasmineiro atrai a lembrança do passado, instiga a culpa do presente ou o medo pelo futuro. Recordando Duarte Júnior (2001), no que tange à

modernidade como dessensibilizador dos sentidos, nos questionamos sobre essa relação de intimidade entre o jasmineiro e os personagens de *Santa Rita*, em contraposição ao presente, mas não interno, efeito que o signo causa em personagens de *Terra de Caruaru*.

Poderíamos apontar que a decadência de Santa Rita permite mesmo aos personagens maior profundidade sensória e, por este motivo, o signo, em sua ação sensível, atinge o indivíduo em particular, alcança suas memórias e sentimentos, penetra nele, no seu *íntimo* e em sua narrativa. O crescimento econômico que abarca o pano de fundo da Caruaru de 1920, por outro lado, apesar de estabelecer relações com o signo, talvez seja um dos aspectos causadores de sua ação mais *exterior* aos personagens, que são envolvidos por ele, alcançados e acalmados pelo seu cheiro, mas não experimentam a mesma influência interna que o signo gera nos personagens dos contos e novelas analisados neste capítulo.

O símbolo, reforçado pelos seus índices, e estes pelos seus ícones, acaba por juntar às ideias iniciais de seu funcionamento sígnico às percepções e potencialidades especificamente adquiridas no contexto da escrita literária de José Condé. Afeito em suas palavras, recriado em suas memórias, modificado em sua escrita, o jasmineiro se ressignifica no contexto de cada obra aqui analisada. Contudo, não podemos negar que, ao pô-las em paralelo, identificamos no funcionamento desse signo semelhanças e aproximações, em termos icônicos, simbólicos, estruturais e narrativos, que o tornam parte de uma rede de elementos narrativos e simbólicos daquele mencionado *véu* de memórias que une as cidades condeanas, sob específicos *signos identitários*.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sensação de inquietude que o jasmineiro gerava no início dessa pesquisa retornou continuamente ao longo de seu desenvolvimento. Esmiuçando os objetos e fundamentos ou compreendendo os locais de sua presença, o cheiro do jasmim nos revelou muitas outras particularidades de seu signo, e cada uma dessas outras particularidades nos levou a pontos tanto convergentes quanto opostos da representação desse elemento nas obras do autor José Condé, aqui analisadas.

Podemos começar pela sinestesia enquanto caminho analítico sensório. *Terra de Caruaru* e *Santa Rita* nos presenteiam com narrativas que tocam nossos sentidos, nossos olhos, nossa pele, nosso olfato. O jasmineiro é apenas um dos elementos, talvez o que mais se destaca, que agregam esse valor sinestésico às obras. Nós adentramos essa pesquisa pelo seu cheiro, caminhamos ao longo de dessas páginas seguindo os seus rastros, a encerramos saturados de sua essência, não somente olfativa, mas também sígnica e plural.

O jasmineiro, inicialmente, parece simples elemento de composição de cena narrativa, mas se revela simbólico dentro da escrita condeana. Ao se questionar sobre a repetição desse elemento, o leitor poderia inferir que ele representa algo mais, mas não imaginaria a complexidade de sua construção simbólica e até mesmo identitária e distinta no contexto das obras analisadas.

Sua ressignificação, ou a ampliação de seu potencial sígnico, diante da literatura de José Condé, funciona com base em estruturas que só agem dentro dessa literatura específica. Em outras narrativas, no contexto de escrita de outros autores, a ressignificação do jasmineiro poderia ocorrer sobre outras estruturas e elementos, que não estes que encontramos ao longo desta pesquisa. Vale sempre ressaltar a singularidade de cada criação literária e sua vasta possibilidade de significar sempre além.

Contudo, se podemos citar alguns agentes modificadores do signo *jasmineiro*, nas narrativas que serviram de *corpus* a esta pesquisa, são eles: a sensação olfativa, a memória afetiva de sua presença, o vínculo com o espaço – da casa e da cidade –, com a identidade que certos personagens, com outros signos. Ao longo de nossas análises, ficou evidente o modo como essas relações entre elementos narrativos, sígnicos e memorialísticos influenciam na leitura e interpretação do *jasmineiro*, ressignificando-o, dotando-o de um potencial sígnico que se efetiva enquanto *lei* na própria narrativa literária.

A mudança de *cheiro* do jasmineiro em *Santa Rita* (1977) e em *Terra de Caruaru* (2011) é bastante clara em um aspecto: nesta última, o signo se reveste de uma aura de



prosperidade e pureza, enquanto na primeira é afetado pela degradação e miséria, como se ele, assim como a cidade, as pessoas e os bichos, também definhasse. A mesma flor, o mesmo signo, funciona de formas específicas nas duas obras, contudo, se constrói de tal modo, sob tais fundamentos e relações sógnicas, que suas múltiplas funcionalidades e leituras acabam por convergir em certos pontos, como na representação de um vínculo com a identidade local e individual dos seres ficcionais, ou do tom saudoso e afetivo que adquire sempre que aparece junto ao muro de um palacete, seja em Santa Rita ou em Caruaru – como na infância do menino Condé.

A proximidade da época de lançamento das obras nos revela alguns outros aspectos específicos que justificam semelhanças encontradas entre as cidades: como a referência a ruas ou bairros, certos hábitos locais e a presença de figuras específicas – como o bodegueiro ou a beata – e do próprio jasmineiro. Apesar do que se possa pensar, Santa Rita não é Caruaru. Ao menos, não a Caruaru que o autor *retrata* em seu romance literário. Contudo, não negamos que pode, em dados aspectos narrativos e memorialísticos, se vincular àquela Caruaru perdida na lembrança de José Condé. Sobre essas semelhanças entre as cidades ficcionais, é Condé quem comenta:

[...] foi através da minha coluna no **Correio da Manhã** que fiz o meu primeiro livro. Eu havia escrito três contos para o jornal e de repente notei que todos se passavam numa mesma cidade, que eu chamava de Santa Rita (Caruaru mesmo). Nasceu a ***Histórias da Cidade Morta***. (Reportagem de Gilse Campos transcrita em BARBALHO, 2017, p. 67. Grifos do autor).

Já mais adiante:

Alguns críticos disseram que em ***Histórias da Cidade Morta*** e ***Os Dias Antigos*** a ação era situada em Caruaru. Não é verdade. Com exceção de três contos de ***Histórias da Cidade Morta***, todas as outras histórias, ao escrevê-las, tive sempre presente na lembrança uma cidade que não existiu, mas que viveu na minha imaginação como se realmente tivesse existido: Santa Rita. Poderia ser uma cidadezinha do Estado do Rio ou Minas Gerais, porém sempre uma região que fosse no vale do Rio Paraíba. (trecho do capítulo do livro ***Romancistas também Personagens***, de Eneida, recuperado por BARBALHO, 2017, p. 150-151. Grifos do autor)

Santa Rita e a Caruaru do romance condeano nascem da mesma memória perdida nos sonhos de Condé: de uma cidade que já se foi, que viveu seus tempos de dor e de riqueza, de fome e de alegria, que, apesar de irre recuperável no espaço-tempo, permanece indelével no universo de sua afeição, num canto perdido da memória – essa que tem se mostrado

importante ponto de conexão e leitura das obras deste autor caruaruense. A proximidade da época de publicação também nos revela a dedicação a um tipo específico de escritura literária, que pode nos indicar as razões de aproximação das cidades ficcionais: é um período em que o autor se dedica a uma escrita que se volta à protagonização do espaço – o da cidade –, em um contexto de tensão e dualidade – dualidade já comentada por Silva (2016, p. 20): rural-urbano, sertão-litoral, oligarquia-democracia, arcaísmo-modernidade, entre outros. A multiplicidade do foco narrativo, a fragmentação do próprio discurso literário e a múltipla perspectiva que os narradores buscam apresentar, nos mostra que as semelhanças que nos fazem questionar se essas duas cidades são uma representação uma da outra são, na verdade, fatores narrativos e estruturais da construção de sua escritura e enredo. Influenciam, também, nas semelhanças intrínsecas à construção do signo jasmineiro em ambas publicações.

A primeira diferença que notamos na aparição do jasmineiro nas obras condeanas eleitas para essa análise foi a do seu cheiro. Esse cheiro altera, inclusive, outras percepções sensoriais sobre o signo. Em *Terra de Caruaru* o cheiro agradável dos jasmineiros agrega certa luminosidade e exuberância à imagem de seus cachos a florir sobre os muros e jardins. Já em Santa Rita, seu odor enjoativo e sufocante agrega uma carga sombria à sua percepção sensível e o imaginamos menos deslumbrante, mais decadente – tal qual a cidade – apagado, abandonado, como se desprovido de cuidados, mas que, insistentemente, dá ao universo ficcional a possibilidade de sentir seu aroma – um *outro* aroma, distinto, assim como o próprio jasmim.

Essa positividade e negatividade que envolvem o signo nas obras analisadas, marca e influencia a sua leitura simbólica. Vimos como em *Terra de Caruaru* esse cheiro circulava entre outros signos provindos da mesma aura de poder e prosperidade (a porcelana, o cristal, a prata, os casarões e a riqueza), enquanto em Santa Rita o signo se cercava de outros signos decrépitos (os cemitérios em muros de jardins, o odor negativado de Satu e as memórias angustiadas de Aprígio e Juvêncio). O cheiro – um dos ícones do signo *jasmineiro* – alterava os outros ícones que compunham o jasmim – a cor, a forma, luminosidade – através de uma percepção sinestésica que o leitor inconscientemente realiza. A relação ícone-símbolo se dá em vias de mão dupla. É a iconicidade do jasmineiro, através de seu cheiro e das sensações que gera, que o fazem simbólico na obra de José Condé. Enquanto o simbólico da sua presença literária atinge a iconicidade ao modelar a cena sensorio-emotiva e narrativa. Uma relação de troca que se efetiva através dos índices, esses canais de conexão sensorio-simbólico, de vínculo extensivo de um signo, especialmente em seu contexto de existência literária.

Seguindo a mesma linha analítica, os locais em que o jasmineiro se vincula também acabam por acrescentar específica relação entre seus aspectos indiciais e a semiótica da memória na narrativa condeana. Ao vincular-se à casa e à cidade, continuamente inundando-as com seu cheiro, sua presença, seus efeitos narrativos acabam por despertar sempre aquela memória da *casa primeira*, da infância do menino, que permaneceu no homem José Condé. E para além disso, desperta em nós, intérpretes, aquele *cheiro-limite* – para usar o termo de Bachelard (1993) – que habita o armário de nossa memória, de nossos espaços vividos. Aquela Santa Rita e aquela Caruaru são também nossas, porque foram de Condé, e ele nos cede, pela afetividade de suas letras, pela semiótica da memória que habita seus escritos ficcionais.

Conforme o leitor ultrapassa a leitura das duas obras aqui analisadas e se aventura a adentrar outras narrativas condeanas, será imediatamente abraçado por certa saudade ou sentimento de pertencimento a cada vez que reencontrar o jasmineiro, por mais diversa que possa ser sua funcionalidade naquela narrativa em específico. Isso porque o signo em si – para esse leitor – já detém certa carga simbólica profundamente vinculada àquela memória inicialmente pertencente ao autor, que agora já se desvinculou dessa existência primeira e passou a habitar sensivelmente o universo de sua obra a partir de cada palavra impressa na construção desse mundo imaginário.

Não só o cheiro age sinestesticamente, como todo o processo de semiose se revela uma recuperação sensível, ou melhor seria dizer, uma consciência dessa sensibilidade integrada que abrange a leitura dos nossos signos, especialmente o signo literário. As *relações* estão sempre presentes na construção do signo, pela escolha lexical, pelo uso de certos termos comparativos, pela sensibilidade imediata que desperta certos sentimentos, pela presença nunca despercebida. Os sentidos, a memória, as relações triádicas da teoria peirceana dos signos, nossos julgamentos e valores já construídos, se chocam e se mesclam nesse encontro com o jasmineiro condeano. Neste trabalho buscamos enxergar os menores passos de composição de seu processo de (res)significação e não nos surpreendemos de chegarmos ao fim ainda repletos de inquietações outras, surgidas a partir das descobertas realizadas sobre esse objeto, ao qual nos debruçamos por todas essas páginas.

Com base nessas reflexões, compreendemos que a ressignificação do jasmineiro no contexto da obra condeana se dá a partir e através dos aspectos aqui sintetizados, sendo os principais deles: seu cheiro, memória, imagem, aspectos icônicos, indiciais e simbólicos. Assim, um signo que inicialmente detinha apenas o potencial simbólico advindo das possibilidades interpretativas de sua cor, atinge níveis bem mais complexos de significação e

simbolização. Um signo que nos inquietava com o seu odor, agora nos inquieta ainda mais com a complexidade descoberta em seus processos de significar.

Mas o processo de ressignificação também depende de fatores externos ao signo em si. A semiótica da memória nos revelou a importância da presença desse signo na infância do autor – que, em seu processo de trazê-la (sua infância) para a escrita literária de sua terra natal, acaba por incendiar suas obras com o cheiro e a presença dessa flor. E o signo se modifica justamente ao absorver essas novas sugestões icônicas, indiciais, memorialísticas, sensoriais e culturais que agem na sua representação simbólica.

A força literária na modificação de um signo, como aqui analisado, nos mostrou a complexidade do processo de significação e representação signíca que está por trás de cada dose do saudável *incômodo* gerado no leitor. Buscamos, e esperamos que o leitor tenha conosco concretizado essa busca: ler o jasmineiro não apenas através de suas letras, mas de sua lembrança, de sua forma e cheiro, de suas relações e conexões. Buscamos *devorá-lo* por completo, ao *mastigar* cada uma de suas partes e aparições nas narrativas aqui selecionadas. Concluímos com a sensação – e que sempre presente sensação! – de que a arte, especialmente a literária, é, de fato, essa consciência do sentir – em suas superfícies e profundidades – que, mesmo quando posta sob a lente da investigação científica, insiste em nos ensinar que o conhecimento, especialmente o conhecimento sensível, é um processo contínuo, sempre móvel, sempre inacabado, e quase nunca linear. Como um interpretante final, que nunca encontrará um fim.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Nathália. O cachorro como referência actancial nas narrativas de *Santa Rita*, de José Condé. In: TAVARES, Edson. **Contos que se interpenetram: Leituras de *Santa Rita***, de José Condé. Campina Grande: W. Dimeron, 2017. p. 109-126.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978c.
- BARBALHO, Nelson. **José Condé: romancista de Caruaru**. Caruaru – PE: WDimeron, 2017.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. IN: GENNETTE, Gérard; et all. **Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972, p. 35-44.
- BURR, Chandler. **O imperador do olfato: uma história de perfume e obsessão**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CONDÉ, José. **As chuvas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CONDÉ, José. **Caminhos na sombra**. Novelas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- CONDÉ, José. **Como uma tarde em dezembro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CONDÉ, José. **Noite contra noite**. Rio de Janeiro: Record, 1987a.
- CONDÉ, José. **Onda selvagem**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1950.
- CONDÉ, José. **Pensão Riso da Noite: Rua das Mágoas (Cerveja, Sanfona e Amor)**. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- CONDÉ, José. **Santa Rita: Histórias da cidade morta e Os dias antigos**. 3. ed. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1977.
- CONDÉ, José. **Tempo Vida Solidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CONDÉ, José. **Terra de Caruaru**. 6. ed. revista e ampliada. Caruaru-PE: W. D. Porto da Silva, 2011.
- CONDÉ, José. **Um Ramo para Luísa**. Rio de Janeiro: Record, 1987c.
- CONDÉ, José. **Vento do Amanhecer em Macambira**. Rio de Janeiro: Record, 1987d.
- COSTA, Edson Tavares. **A construção e a permanência do nome do autor: o caso José Condé**. 2013. 295 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- DEELY, John. **Semiótica Básica**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. Curitiba - PR: Criar Edições Ltda., 2001.

GOMES, Cristina. **O cheiro das palavras**: o olfato na narrativa literária. Porto Alegre: 2009. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1912/1/412668.pdf> Acesso em: 27 Ago. 2019

GOMES, Maria Cristiane Saturino. **À margem da vida**: literatura e prostituição em *Um ramo para Luísa*, de José Condé. Monteiro – PB, 2018. Disponível em <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/16901/1/PDF%20-%20Maria%20Cristiane%20Saturnino%20Gomes.pdf> Acesso em 01 Nov. 2019.

GOUVEIA, Davi da Silva. **O espaço em Terra de Caruaru**: uma topoanálise dos principais ambientes da obra de José Condé. Campina Grande - PB, 2013. Disponível em [http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es\\_2013/Davi%20da%20Silva%20Gouveia.pdf](http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2013/Davi%20da%20Silva%20Gouveia.pdf) Acesso em 02 Ago. 2018

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOACHIM, Sébastien. **A poética do imaginário**: uma introdução à Jean Burgos (1982). Revista Signótica, v. 8, n. 1. 2009. p. 125-144. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/7364/5230> Acesso em 27 Ago. 2019.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

OLIVEIRA, Maria Juliana de. **Terra de Caruaru no imaginário de José Condé**. Caruaru - PE, 2012. Disponível em: [https://www.fundaj.gov.br/images/stories/epepe/IV\\_EPEPE/t2/C2-06.pdf](https://www.fundaj.gov.br/images/stories/epepe/IV_EPEPE/t2/C2-06.pdf) Acesso em: 27 Ago. 2019

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1977.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. A tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos. In: **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTOS, José Veridiano dos. **Falas da cidade**: Um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru - PE (1950-1970). Recife - PE, 2016. Disponível em [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7211/1/arquivo3292\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7211/1/arquivo3292_1.pdf) Acesso em 12 Dez. 2019.

SILVA, Hudson Marques da. **Poética das Ruínas em Terra de Caruaru**: estruturas fundantes da cidade literária no romance de José Condé. Campina Grande-PB, 2016. Disponível em: [http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es\\_2015/PoeticaDasRuinasEmTerraDeCaruaru.pdf](http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2015/PoeticaDasRuinasEmTerraDeCaruaru.pdf) Acesso em: 27 Ago. 2019.

SILVA, Maria Bianca Duarte. **Macabéa (“A hora da estrela”) e Luísa (“Um ramo para Luísa”)**: a percepção da vida em situações distintas. Campina Grande – PB, 2019. Disponível em <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/20330/1/TCC%20-%20MARIA%20BIANCA%20DUARTE%20SILVA.pdf> Acesso em 02 Dez. 2019

SILVA, Renally. **Alegoria em Santa Rita, de José Condé**: incursões da natureza e perspectiva social. Campina Grande – PB, 2019. Disponível em <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/3459/2/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20-%20RENALLY%20KAMILLAH%20YNNAI%3%83NH%20BATISTA%20MARTINS%20BEZERRA%20DA%20SILVA.pdf> Acesso em 30 Nov. 2019.

SÜSKIND, Patrick. **O perfume**: a história de um assassino. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 1985.

TAVARES, Edson [org]; et all. **Contos que se interpenetram**: Leituras de Santa Rita, de José Condé. Campina Grande: W. Dimeron, 2017.

TAVARES, Edson. **O nome do autor**: o caso José Condé. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.

VIEIRA, Patrício de Albuquerque. **Epitáfio para Luísa e Irene**: prostituição, solidão e morte no romance brasileiro. Campina Grande – PB, 2016. Disponível em <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2722#preview-link0> Acesso em 02 Mai. 2019