

Adonias Filho, el paisaje como *locus horribilis*

Adonias Filho, the landscape as *locus horribilis*

George Hamilton Pellegrini Ferreira¹



<https://orcid.org/0000-0001-5301-8165>

Resumen

Este trabajo analiza parte de la obra de Adonias Filho, bajo la perspectiva del paisaje. La narrativa adoniana utiliza el paisaje como un "locus horribilis", donde la naturaleza agrede y atormenta a los personajes, reflejando su brutalidad y desesperación. A través de novelas como *Os Servos da Morte*, *Corpo Vivo* y *Memórias de Lázaro*, el paisaje deja de ser un simple escenario y se convierte en un personaje más, que moldea el destino de los personajes. En *Os Servos da Morte*, el entorno refleja la violencia y alienación de la familia Duarte, mientras que en *Memórias de Lázaro*, el valle representa una prisión tanto física como existencial. En *Corpo Vivo*, el paisaje actúa como refugio y protección para Cajango, un personaje que busca venganza tras la masacre de su familia. Adonias Filho rompe con las estilísticas de su época, explorando la selva atlántica como un espacio cargado de simbolismo trágico y sublimidad, combinando la tradición clásica con técnicas narrativas innovadoras. En su obra, el paisaje grapiúna es más que un entorno; es un ente que acoge y expulsa, un testimonio del conflicto humano con la naturaleza y con sus propias pasiones más oscuras.

Palabras-Clave: Literatura grapiúna; paisaje; Adonias Filho.

Abstract

This paper analyzes part of the work of Adonias Filho from the perspective of landscape. The adoniana narrative employs the landscape as a *locus horribilis*, where nature assaults and torments the characters, reflecting their brutality and despair. Through novels such as *Os Servos da Morte*, *Corpo Vivo*, and *Memórias de Lázaro*, the landscape ceases to be a mere setting and becomes an additional character that shapes the characters' destinies. In *Os Servos da Morte*, the environment reflects the violence and alienation of the Duarte family, while in *Memórias de Lázaro*, the valley represents a prison, both physical and existential. In *Corpo Vivo*, the landscape acts as a refuge and protection for Cajango, a character who seeks revenge after the massacre of his family. Adonias Filho breaks with the stylistics of his time, exploring the Atlantic forest as a space filled with tragic symbolism and sublimity, combining classical tradition with innovative narrative techniques. In his work, the grapiúna landscape is more than a mere setting; it is an entity that welcomes and expels, bearing witness to the human conflict with nature and their own darkest passions.

Keywords: Grapiuna Literature; landscape; Adonias Filho.

¹ Doutor em Comunicação pela Universidad de Sevilla, Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará, pellegrini@ufpa.br.

Introducción

La literatura grapiúna, también llamada literatura del cacao o literatura del Sur de Bahía, ganó notoriedad por agrupar en una muy pequeña región gran cantidad de nombres importantes dentro de la literatura brasileña. Entre ellos se destacan Jorge Amado, Adonias Filho, Jorge Medauar, Euclides Neto, Sosígenes Costa, Abel Pereira y Hélio Pólvora.

Grapiúna es una palabra de origen tupí y su etimología está vinculada a un pájaro blanco (graaúna) ya extinto que era de hábitat exclusivo de aquella región. Es un adjetivo común de dos géneros utilizado para designar a la persona que nace en esta región, su forma de vida, su cultura, sus hábitos. La palabra está muy vinculada a la literatura, principalmente a la amadiana, que siempre se remite al hombre o a la mujer valiente, forjados en la violencia de la conquista de la tierra, que sobreponen el honor al miedo a la muerte. “[...] Da epopéia da conquista da terra surgiu a civilização do cacau e surgiu uma literatura de cacau com suas características próprias, com sua marca inconfundível, sua própria verdade” (Amado; Adonias Filho, 1965, p. 33).

El escritor grapiúna que más trabajó el paisaje sublime, que lo cargaba con un dramatismo al límite de lo grotesco fue Adonias Filho. Su saga ambientada en la selva atlántica baiana, en la zona del cacao (que el propio autor denomina “la nación grapiúna” en un ensayo publicado en 1976, *Sul da Bahia: chão de cacau*), está formada por las novelas *Os servos da morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952), *Corpo Vivo* (1963), *Légua da promessa* (1968) y *As Velhas* (1975), este último, dicho sea de paso, fue galardonado con el Premio Jabuti del mismo año. En estos libros está concentrada su producción literaria más importante, en la que emplea con maestría varios recursos estilísticos que lo posicionan entre los mejores y más creativos de la ficción en lengua portuguesa. Su estilo se caracteriza por combinar la tradición clásica, la tragedia griega con técnicas e innovaciones formales como el uso de flashback narrativo, la repetición y el cambio constante de narradores. Así se refirió Jorge Amado respecto a su obra cuando ingresó en la Academia Brasileña de Letras:

Os homens, são bichos da terra, brutos nos quais de quando em quando brilha o reflexo de uma distante luz de humanidade. Todos os vossos personagens, de Paulino Duarte a Cajango, de Jerônimo a Jairo, vivem em angústia e desespero, não se abre o mundo para eles como vergel florido nem a vida é doce enleio, nem mesmo franca coexistência de homens diversos em diálogo amistoso ou debate leal. Mundo de espantos e ameaças, de sina cruel e de erguidos muros de ódio, barrando e impedindo os claros sentimentos, a bondade, a esperança, a doçura de viver e a compreensão entre os seres.

Largos e amplos só os espaços da natureza, o bosque, a selva, a serra, o vale. Mas nem mesmo essa natureza é acolhedora e amiga, quase sempre é agressiva e hostil (Amado; Adonias Filho, 1965, p. 51).

En este recorte, dejamos fuera los libros *As Velhas* e *Légua da Promissão* por el deseo de dedicar artículos separados a ellos. De ese modo, analizaremos los otros tres, bajo la mirada de paisaje como constructo cultural.

Os servos da morte: el paisaje como cómplice de la tragedia

Los *loci horribilis* son estériles, peligrosos,
vastos y desolados. Evocan la muerte y
suscitan miedo y espanto.
(**Paisajes sublimes** - Remo Bodei)

En *Os servos da morte* pocas son las descripciones alusivas al paisaje, de hecho, cuando aparece es con la finalidad de contrastar con la asfixiante atmósfera de una acción lenta y agobiante. Como se verá, en los libros posteriores el autor va a desarrollar el paisaje de tal manera que lo transformará en un personaje más de sus relatos. Mientras en esta novela la tragedia se apartaba del paisaje, en los siguientes libros este mismo pasa a ser parte y motivo de esa tragedia.

Narrado en voz omnisciente pero con la constante interferencia polifónica de los personajes, *Os servos da morte* despegua con una escena en torno a la mesa. En medio a la selva todavía indómita, un padre ya ciego pregunta a uno de sus hijos si realmente quiere traer una mujer a casa. El peso de las descripciones torna el ambiente tenso, dejando entrever que por detrás del enunciado hay una historia de rencor, venganza y tragedia; “Quincas, porque novamente uma mulher?”, pregunta el padre, y recibe como respuesta: “—Só houve uma mulher aqui em casa, pai: —e conclui— foi minha mãe” (Adonias Filho, 1975, p. 4).

Por medio del recurso del *flashback*, el autor regresa al punto de la historia en la que todo empezó, esto es, Elisa contrae matrimonio con Paulino para resolver un problema financiero de la familia. Debido a esto, es obligada a vivir en un ambiente hostil y con un hombre que usa la brutalidad como código de supervivencia, así va poco a poco perdiendo la cordura y la lucidez. El propio Paulino fue un huérfano que creció entre los perros de caza. Todo pesa en esta familia y en el ambiente. Los personajes se mueven bajo los instintos humanos más elementales.

“O dia estava limpo, sem nuvens no céu. O sol crescia sobre as montanhas, sobre as florestas do lado do mar, e trazia no calor da luz um convite à alegria mais pura. Do alto, daquela mesma porta onde estivera Quincas, ele ficou extasiado, os olhos perdidos na lagoa, na estrada sinuosa, no ribeirão de pedras verdes de limo. Era a terra amanhecendo.

— Elisa! — chamou.

A mulher não respondeu. Hesitou por um instante. E, acompanhando a fuga da neblina nas montanhas distantes, desejou ouvir a voz da mulher, aquela voz sussurrante e leve como o vôo dos pequenos pássaros. [...]

— Que é que você quer, Paulino Duarte?

Saltou do leito, vestiu o capote usado do marido, e foi encontrá-lo na porta. Trazia os cabelos soltos, e olhou com desinteresse a paisagem de todos os dias. Paulino Duarte desceu a mão pesada, de dedos grossos, sobre os seus cabelos. Sentindo a respiração do homem no rosto, discretamente, como se estivesse sendo observada, tentou fugir. Atravessou a porta e só diminuiu os passos quando sentiu a relva nos pés (Adonias Filho, 1975, p. 6).

Al principio y aunque es el hijo de un entorno bárbaro, Paulino percibía el paisaje del amanecer como una invitación a la alegría, como si las luces de la aurora pudiesen cambiar la fatalidad de la ausencia de amor y deseo. Elisa no lo veía de esa manera, era el paisaje repetido de todos los días y asociado a él estaba su triste destino. Vinieron los hijos como frutos de relaciones sexuales que más se asemejaban a violaciones. Para aumentar su desespero, los cuatro hijos (Rodrigo, Antônio, João y Quincas) eran la repetición exacta de Paulino, es decir, brutos, bárbaros, violentos e insensibles. Y no podría ser de otro modo: ya nos decía Ortega y Gasset que somos frutos de nuestras circunstancias. Aquí es inevitable recordar a los hijos bestializados del relato *La gallina degollada* de Horácio Quiroga, también ambientado en los paisajes sublimes de la jungla tropical.

Haciendo largo uso de los recursos polifónicos, el autor describe bajo la mirada de Emilio otra percepción del paisaje. Este es el misterioso personaje que está siempre al lado de Paulino. Parece guardar secretos antiguos de la familia de los Duarte. De una obediencia incondicional, soporta los malos tratos y los abusos de Paulino sin reclamar. Es un sirviente (sirvientes de la muerte, todos). Ahora es la plantación del cacao la acción transformadora del paisaje naturalmente bello en algo malévolo que quita de la tierra su necesaria luz:

Emílio passou, o cachimbo na boca, agitando os braços, talvez querendo espantar os morcegos que voavam. Bezerros mugiam, sapos coaxavam, a noite, essa noite de mistérios desconhecidos, essa quietude do campo sob as estrelas! O vento ("Lenita, de que lugar sai o vento?) soprava fraco, manso como a água do ribeirão, frio como o orvalho de manhã. As montanhas longínquas, distantes, manchas que se confundiam com as nuvens do céu. E os cacaeiros acolhendo um mundo de beleza rara na sua sombra, torturando a terra com a ausência de céu e luz (Adonias Filho, 1975, p. 29).

Paulino Duarte, ya marcado por una tragedia que sabía inexorable, busca en la paz de los paisajes guardados en el recuerdo de su infancia alivio para sus tormentos. Sentado al borde de la cama de la esposa, cada día más llena de odio y deseo de venganza, cada día más débil en su locura y más fuerte en su asco hacia él, recuerda la habitación donde dormía con el viejo Juca Pinheiro, su padre. Venciendo el temor a despertar al viejo, abría la puerta y salía para la noche, se dejaba tomar por las sensaciones que le provocaba la naturaleza. Cerraba los ojos para sentir el olor de la vegetación que le entraba por las narices y la caricia del viento en la piel, entrando en estado de comunión con el entorno.

Quando os abria, surpreso, verificava que havia lua e odiava as nuvens, aquelas manchas negras que tentavam destruir a beleza no mundo. Transpunha a cancela e, do alto, por longo tempo, permanecia contemplando a estrada, a estrada fina, e branca, que mais parecia uma linha em tela escura. A lagoa, tão mansa, parada, prendia a sua atenção. Indiferente, andando como uma sombra, encontrava-se embaixo, próximo ao lagêdo das pedras. Corria e, embevecido, não sentia a umidade da relva. Agora, as mãos pequenas na água da lagoa, os joelhos na relva, corria para ver o rosto refletido na água (Adonias Filho, 1975, p. 51).

El paisaje es un constructo mental (Maderuelo, 2005) que depende del emplazamiento en el espacio y en el tiempo (Vázquez Medel, 2003). Paulino Duarte está emplazado en la misma casa de su

infancia y fuera está el mismo paisaje de antaño, pero el tiempo es otro. Los paisajes de la infancia están cargados de esperanza y creencia en un futuro mejor, el paisaje de la vejez, por el contrario, es inmutable, estático y no puede detener el destino que le espera. En definitiva, cambia el hombre, cambia el paisaje.

Se materializa, así, la dicotomía desarrollada por Leonardo Boff en *O despertar da águia*, donde la realidad es tanto sim-bólica como dia-bólica. Lo sim-bólico está asociado al cosmos, a la armonía y a la belleza y lo dia-bólico al caos, al desequilibrio y a la desorganización. Por lo tanto, se puede afirmar que la naturaleza así como acoge también expulsa, crea la vida pero también la destruye (Boff, 1998).

El paisaje sublime es entonces la desproporción y el desequilibrio de lo que la estética clásica considera bello. A raíz de esto, pone en evidencia “lo inconmensurable, lo desmesurado, la ausencia de límites y de estructuras. Se niega a cristalizar la sensación y la imaginación en formas rígidas y acabadas” (Bodei, 2011, p. 24). El paisaje sublime aparece en *Os servos da morte* por el discurso de Celita, mujer de Quincas y única presencia femenina en la casa:

As paredes de pedra e barro, a varanda se desfazendo aos pedaços. Em frente, as pastagens infindas, o ribeirão ao lado da estrada, a lagoa quieta. Atrás, os cacaveiros sombrios, vasto bosque de sombras, abrigo de serpentes, insetos e pássaros. No alto, o céu insensível, arbitrário na sua crueldade, apossado de monotonia e amplitude. E, mais horrendos que tudo, os homens, senhor Deus, aqueles homens rústicos, monstros de força, demônios libertos naquela terra de ódio, naquela casa de fúria e desespero (Adonias Filho, 1975, p. 156)!

Precisamente, el paisaje dia-bólico se materializa en los temores de Celita, quien es condenada a vivir en un mundo bestializado y a atormentar con su presencia al desgraciado suegro que ve en ella el fantasma de la difunta mujer. Dicha mirada sim-bólica va a aparecer a través de Ângelo, el hijo de la traición, el heredero maldito de Paulino Duarte; este es el engendro de la venganza de Elisa, que perdido en una crisis existencial y marcado por el odio y la locura heredado de la madre recobra la esperanza de huir de su destino, la misma esperanza que tuvo Paulino cuando era niño:

O mesmo sol dos dias quentes, das manhãs alegres e claras. O céu azul, o campo mais vasto, mais distantes as montanhas, a própria lagoa era bela na sua água estagnada e suja. Ângelo fechou a porta, sentiu a força do dia na consciência esgotada, e hesitou um momento. Pensou retroceder, procurar Rodrigo na despensa, continuar a conversa da noite anterior. Mas, perdendo-se na sua frente, contrastando com o verde da relva, a estrada o chamava. A solicitação da estrada, menos que um sentimento, era uma ordem para homem como ele. Desceu a ladeira, passou a lagoa, pisou o caminho, o corpo muito pequeno entre as grandes árvores. Do lado esquerdo, rolando invariavelmente entre as mesmas margens de juncos, o velho ribeirão criava na sua alma um desejo de fuga (Adonias Filho, 1975, p. 191).

En *Os servos da morte* se nota a un escritor preocupado con el trabajo estilístico; en su escritura, la tragedia y la brutalidad del ambiente están atravesadas por contornos poéticos y es esa poesía la que hace que el lector delante de escenas tan crudas y llenas de locura y odio disfrute de una sensación de belleza sobrenatural.

El paisaje como un personaje más en *Memórias de Lázaro*

Aflorava a lucidez, em raros momentos, mas logo tudo se convertia naquele vento que me levava, arrastando-me — eu, um fantasma, sem carne, sem sangue, sem vida. Não foi uma viagem, mas um vôo sem asas. Homens ou animais, pântanos ou pedras, por eles não passei. Sacrificou-se, à atração do vale, a realidade comum.
(Adonias Filho)

Es a partir de *Memórias de Lázaro*, su segunda novela, que el paisaje va a ganar un impresionante protagonismo, puesto que deja de ser un mero elemento decorativo para alzarse como el propio responsable de la conducta y los destinos de los personajes. El paisaje será una presencia que atrapa y aprisiona, que atrae y condena en un espiral asfixiante, donde la redención no tiene sentido ni cabida. El paisaje de *Memórias de Lázaro* está compuesto por un valle cortado por un camino infinito que nadie sabe dónde empieza o termina. “Infinita é a estrada com suas curvas, suas colinas e suas árvores. Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco” (Adonias Filho, 1978, p. 8). Así arranca la narrativa con un llamado de atención con relación al aspecto indisociable de los elementos. Encadenados, el paisaje, los objetos, las personas y los animales se adhieren los unos a los otros como una materia indisoluble.

Tão íntima quanto os rudes objetos das habitações primitivas, para nós que a conhecemos desde crianças, existe quase como uma criatura humana. Insensível, acolhe-nos com desprezo, sem bondade. Ficássemos cegos e localizaríamos com facilidade todos os cactos que a tornam agressiva, perdêssemos o tato e diríamos sem esforço qual das suas pedras é a mais áspera (Adonias Filho, 1978, p. 8).

Entonces el camino se personifica, está tan conectado a los personajes que deja de ser algo y se antropomorfiza, así pasa a ser alguien. Para el viajante que por algún milagro cruza por él pueda que parezca un camino normal, pero para los del valle no lo es: “Para nós, gente do vale, que a limpamos todos os dias com os nossos pés, que sobre ela suportamos o sol e toleramos a chuva, é o mundo que liga a nossa vida e une as nossas esperanças e sofrimentos (Adonias Filho, 1978, p. 8).”

De igual modo, el camino es asociado a una serpiente, con lo que se ratifica el valor mítico y religioso que permea la dicción adoniana. El camino se resignifica en una posibilidad de luz y tiniebla, de vida y muerte: “Muitas vezes lembrando uma serpente, divide-se em mil veredas. Penetra nas planuras, invade a paisagem vazia, sem expansão, comprimida nas altas montanhas que fecham a paisagem, talvez enormes descampados, arvoredos que não conseguem suavizar a solidão” (Adonias Filho, 1978, p. 8).

En el universo adoniano, el paisaje es además frontera infranqueable. En él se nace, se crece y se muere. “Além, perdido na distância que o olhar não alcança, talvez exista, com o fim da estrada, o verdadeiro mundo a que se referia Abílio, meu pai” (Adonias Filho, 1978, p. 9). Mientras tanto, el otro lado del paisaje es solo imaginación, son solo recuerdos antiguos contados por los antepasados. Aislados en su paisaje/prisión, el único destino posible es animalizarse para seguir viviendo.

El paisaje también trae los gritos lejanos, aquellos sonidos de lo invisible y el viento que impiden la tranquilidad y la quietud. Como el viento agreste de los cañaverales cabralianos que cortan como navajas, el viento adoniano es sobrenatural y no llega como soplo sino como ráfaga. A las montañas del valle las separa el sonido del viento, que es entre ronco y áspero como salido de una garganta enferma. El valle, el camino y las montañas no se podrían comprender sin la presencia omnipresente del viento. Cual si fueran las líneas que conformaran estos elementos en paisaje: “Passando sempre sem nunca acabar de passar, deixa como um estigma a sua marca em tudo, na relva como nas pedras, nos pássaros como nas árvores, na terra como nos homens” (Adonias Filho, 1978, p. 8).

Memórias de Lázaro narra la historia de Alexandre y su travesía, personaje que vive en un paisaje irreal (no existe para los que están fuera); para los que viven allí no hay posibilidad de que exista una realidad externa. “Fora da casa, o ribeirão, a roça, o céu e nós, o mais devia ser o vazio. O mundo começava e acabava no que se enxergava (Adonias Filho, 1978, p. 147).

El paisaje del valle está íntimamente ligado a sus habitantes. En el claroscuro de la habitación Rosália relata a Alexandre cómo fue agredida y violada por su hermano Roberto. Alexandre, entonces, se pierde en una larga ensoñación en la que el paisaje siempre ocupa el lugar principal, así que está atado a los hechos, a las sensaciones y a los sentimientos:

— É estranho, Rosália - eu disse.

— Assim é o vale - ela respondeu.

"O vale!" - exclamei intimamente sem abrir os lábios e os olhos. Animando-se, as imagens cresceram, uma a uma, chatas e planas, todas mantendo porém as proporções naturais. A caverna de Jerônimo, a primeira. Depois, o braço de floresta. O canal de lodo. A olaria de Canuto. O céu implacável. A desolação da terra. Vendo-o, sentindo-o como uma mancha cinzenta que se mostrava sem estrutura, quase não o reconheci. Procurei inutilmente as sombras das suas árvores, as suas manhãs, seus pássaros mudos, mas encontrei apenas a grande estrada, o pó seco, o chão rachado, o rastro de pés humanos. E o vento forte, violento, em rajadas constantes, quentes, infalíveis (Adonias Filho, 1978, p. 44).

“Es raro, Rosália”, dice Alexandre, delante de lo absurdo, delante de una realidad que parece no ser la suya pero que sí lo es. Esta acción significa un no reconocerse como miembro de esta comunidad, como si no perteneciera a este mundo. Advirtió Octavio Paz (1982) que este tipo de estupor suele pasar delante de una realidad que no es posible soportar frente a la realidad de su propio ser en el mundo. “Estoy segura que no soy Ada”, decía Alicia, "porque Ada tiene rulos y yo no tengo rulos; y estoy segura de que no puedo ser Mabel, porque yo sé un montón de cosas, y Mabel... ¡Mabel no sabe casi nada! Además, ella es ella, y yo soy yo... ¡Ay, qué lío que me estoy haciendo! (Lewis, 2009, p. 22)". El horror nace justamente de la toma de conciencia de su existencia en el mundo y de que pertenece a una realidad a la vez igual y diferente del otro.

Siguiendo los atributos que dio Tzevetan Todorov a este término, son bárbaros los personajes de Adonias Filho. Para él son bárbaros los que son incapaces de respetar leyes fundamentales del

convivio en comunidad, quienes transgreden la relación familiar cometiendo el infanticidio, el parricidio, el matricidio, el incesto (Todorov, 2010). Este barbarismo tiene como causa la naturaleza demonizada y demonizante: “Sem outra paisagem, que pequeno e estreito é o seu braço de floresta! O vale deforma os nervos e corrompe as almas. [...] Jerônimo concluía: —Nós, seus habitantes, estamos à porta do mundo” (Adonias Filho, 1978, p. 31).

La conclusión de Jerônimo emparenta el valle con algún tipo de inframundo, un *Hades* grapiúna donde los seres que ahí están no tienen el permiso para humanizarse. “Nosotros, sus habitantes, estamos a las puertas del mundo”. El mismo sol parece sufrir los efectos agobiantes del paisaje, llega allí como si atravesara una espesa niebla, como una llama sin brillo. Sin embargo, quema, asfixia y seca a los seres vivientes del valle. “Para a vegetação, é uma espécie de gás que esgota a seiva e enfraquece as raízes. Para os homens, o raio do inferno que acirra o ódio, alucina o sangue e torna implacável o coração que se petrifica com o chão calcinado” (Adonias Filho, 1978, p. 59).

Quando as minhas mãos finalmente se abriram, pesadas como a terra do vale, e cobriram o rosto, não senti as trevas. Desejei porém que o coração deixasse de bater. E pudesse um outro mundo substituir o vale inerte, sua paisagem agora imóvel como meu próprio sangue (Adonias Filho, 1978, p. 69).

Jerónimo es siempre presentado como el hijo legítimo del valle. Como el guardián que guarda la memoria del viento, del lago, de las montañas, del camino. Jerónimo parece ser el único ser totalmente adaptado a aquel paisaje:

Em silêncio, prosseguimos. Sempre o mesmo, o Vale do Ouro. Violento e triste, o seu vento. Uma casca de rocha, o seu chão. O canal de lodo, fétido e apodrecido. Jerônimo, o seu filho. Ele explicava a gravidez de Rosália, os cavalos bravios, os nervos selvagens, as pontas de pedra que rasgavam o vértice das montanhas (Adonias Filho, 1978, p. 69).

Alexandre peregrina por su odisea particular; la estrada infinita le traslada a espacios físicos del más allá del paisaje, pero también al más allá simbólico. El camino sin fin es tanto real como metafórico. Así es también su emplazarse y reemplazarse (Vázquez Medel, 2003). “Uma carniça, quase, eu. Poderiam devorar-me, ainda vivo, como fizeram a Gemar Quinto, morto” (Adonias Filho, 1978, p. 113). Su transcurso en este espacio mítico sobrepone además la condición bólica de lanzamiento: día-bólica (Boff, 1998). “Sobreveio, porém, a derradeira sensação e posso jurar que não senti um esmagamento, mas um arremesso. Atiravam-me, no espaço, como um dardo. Incisão monstruosa, aquela” (Adonias Filho, 1978, p. 113).

Los momentos finales de *Memórias de Lázaro* y consecuentemente de Alexandre, son un particular ejemplo de cómo pueden darse los emplazamientos propuestos por Manuel Ángel Vázquez Medel en un entorno donde el paisaje es, a la vez, plaza y plazo. Donde el personaje se desplaza y se reemplaza por un elemento del paisaje (el camino) que en sí mismo es todo el mundo: “Fora da casa, o ribeirão, a roça, o céu e nós, o mais devia ser o vazio. O mundo começava e acabava no que se

enxergava” (Adonias Filho, 1978, p. 147). Su emplazamiento sigue la espiral interminable que podría ir hacia la animalización y la bestialidad (estancia común a los otros habitantes del valle) o hacia el desencarnamiento o la deshumanización. Alexandre se niega a aceptar la condición de cosificarse como un elemento más del paisaje, se aferra a esta condición sartreana de ser-para-sí, no como el que mira al paisaje sino como el que se acuerda de que lo ha mirado:

Ainda seguro à borda de uma memória que resistia ao depauperamento, confundiam-se, em um só plano, as imagens vividas - a paisagem do vale, a caverna de Jerônimo, a face de Rosália, a flutuação de um universo inteiro que fora palpável e sólido - com imagens que hoje estranho nascessem de mim mesmo (Adonias Filho, 1978, p. 113).

Acercándose a la frontera de la bestialización, impedido por la frontera del paisaje, el “lázaro” camina para el desenlace de su tragedia: volver a la muerte en vida desde donde intentó resucitarse al desplazarse más allá del paisaje o desemplazarse de su individualidad/consciencia (Vázquez Medel, 2003, p. 30). “[...] Empretecida, a terra. E, de um modo imprevisto, para o homem sujo, esfarrapado, cabelos e barba enormes, uma emoção mais forte quase o paralisou: o panorama constante estancou e a paisagem que se iniciava era como uma fronteira” (Adonias Filho, 1978, p. 144).

Emplazarse o desemplazarse en la condición que se establece ahora para Alexandre es salir de su eje conocido de espacio y tiempo, perder la propia condición de existencia, integrarse a un estado inabarcable porque es desconocido, es un desplazarse del yo-aquí-ahora para un des-emplace. Una plaza toda, un plazo todo o quizás, una no-plaza (Vázquez Medel, 2003, p. 30).

Voltei as costas para o quarto, atravessei a porta, sem outro qualquer agasalho que a roupa do corpo, já deslumbrado pela visão do vale, indomável e áspero, que me esperava. Era como se atrás de mim não ficasse ninguém. Expulso de uma onda de fumaça, desfeita a paisagem, não sei ainda agora como as minhas mãos resistiram, e minhas pernas, e meu cérebro. Padecimento, se houve, não o senti. Imagens e sensações, todo o movimento interior se despedaçava como águas represadas, de repente soltas, que inundam e afogam. (Adonias Filho, 1978, p. 159).

Corpo vivo: el sublime como prisión, morada, venganza y redención

El Catongo es casi un territorio en el territorio, la jungla un desafío, los hombres todavía no han llegado para la posesión. Pliéganse las pequeñas montañas al peso de la selva, no hay carreteras ni caminos, el cielo no se puede ver el que está por debajo. (*Corpo vivo* - Adonias Filho)

En su monumental *Orlando Furioso* Ariosto advierte cómo el hombre, emboscado en un paisaje y en su dolor, puede transformarse en una fiera y sembrar la destrucción, cometiendo los más hediondos actos (Ariosto, 2002; Calvino, 2014). Como Orlando, quien en los bosques caballerescos, Cajango en la selva atlántica, se llena de furia para destruir y llevar el horror a una tierra ya llena de brutalidad, pero su ira no le desata los celos por una mujer (aunque es una mujer, Malva, quien va a cambiar el camino cierto del destino), sino la masacre de su familia por la fiebre y la codicia de los terratenientes del cacao.

Con *Orlando Furioso* Ludovico Ariosto rompe con el ideal petrarquista del bosque apacible donde el más valeroso caballero de Carlos Magno destruye por varios días todos los elementos que transforman el espacio en *locus amoenus*. Arranca los árboles y los lanza al río de manera que enturbia sus aguas, destruye las granjas y mata a los pastores, y con sus propias manos mata a los animales salvajes para alimentarse de su carne y sangre. Se instala el *locus horribilis* y emboscarse pasa a ser sinónimo de locura y transgresión. Adonias Filho, por su parte, también rompe con la estilística de su época. Se aparta del purismo modernista/regionalista, de los resquicios romántico y ufanista de la selva de José de Alencar con el objetivo de aislarse de sus contemporáneos mediante una combinación de recursos tradicionales y experimentales.

Una de sus más destacadas novelas, *Corpo Vivo* (1980), cuenta la historia de Cajango, que es la historia de una venganza y de una huida hacia un paisaje sublime que luego se convierte en un viaje desde el horror de un niño que ve a su familia ser asesinada por bandoleros de un terrateniente, Cajango es rescatado por su tío, un indio que guarda su naturaleza salvaje y que regala al niño su parte indígena perdida en la hibridación cultural de los nuevos colonos que intentaban emplazarse en un lugar y un tiempo no apto para el sueño. El protagonista va a la selva virgen, bruta y todavía intocada por la “civilización”; va al vientre de donde por la fuerza salió la madre de su tío para ser emparentada con otra cultura. Su tío, aunque medio blanco, optó por la identidad de la madre y por esto se quedó en las honduras impenetrables del territorio de los Camacãs:

Ninguém sabe, eu disse, mas Januário tem ali um irmão. Irmão por parte de pai, filho de mãe índia, que vive naquelas brenhas do diabo. [...] Da Selva nunca saiu, mas mateiros já trouxeram notícias suas. Criado pela mãe, apesar do sangue meio branco, é um índio esse tio de Cajango que se chama Inuri. Dele, era tudo o que se sabia (Adonias Filho, 1980, p. 9).

Antropomorfa, la selva adoniana es otra madre, otro vientre en donde le metió su tío para que renaciera como criatura salvaje. “[...] E desse ventre, a selva úmida e sombria, saíra para matar e encher o mundo com o seu nome (Adonias Filho, 1980, p. 27). Su reaparición es espectacular. Su metamorfosis es relatada en medio de un halo mitológico. Uno de su bando, cuenta y recuenta la historia como si la salida del paisaje fuera un parto: “[...] Retorna, a barba ruiva crescida, os pés descalços, as mãos pesadas. É impressionante vê-lo chegar e O Alto afirmara que sempre pensa em um homem que a selva acabasse de parir. Cajango os espera, é a verdade (Adonias Filho, 1980, p. 39).

Adonias explora con singular crudeza el espacio grapiúna. La novela empieza por el final, con el bandolero O Alto (prisionero obligado a revelar el escondite de su líder) llevando a los enemigos al pie de la sierra, que ya se presenta como un paisaje horribilis, diabólico, intransponible. El paisaje antropomorfo es la segunda madre de Cajango, ahora protectora; su horrible apariencia hace que la legión destacada para capturarlo desista con solo contemplar la montaña:

A terra devia ter se contorcido, fervendo em lama, pedras e lavas em atrito, para fazê-la o aleijão medonho. Erguendo-se da chapada, montanha que sobe em desaprumo, florestas e rochedos se abraçam nas quedas dos despenhadeiros. Furacão doido e bruto que rodava a touceira, como se fosse um pano molhado, e malhas são as nuvens que a rodeiam. O vento, detido pelas encostas do outro lado, não passa. Imagem nos olhos, enquanto anda, João Caio sabe que ali o homem e a mulher encontrarão o ninho (Adonias Filho, 1980, p. 1).

Más que un paisaje sublime, los que ven la montaña donde ahora vive Cajango la ven como un *locus horridus* (esa mirada previa a la sensación de lo sublime). Las montañas, según Remo Bodei (2011), son frecuentemente ligadas a lo divino. Para el autor de *Paisaje sublime*, encontrarse en la cumbre de una montaña se asocia a estar más cerca del cielo. Esta herencia religiosa también tiene su lado oscuro que tiene que ver con la idea de que antes del diluvio bíblico la tierra era plana y perfecta. Fueron los hombres -pecadores y corruptos- los que provocaron la ira divina y su consecuente diluvio. Agujeros, acantilados, montañas y mares deformaron la tierra para transformarla en algo que debería provocar horror a la vista.

Los hombres del sicario Bem-Bem cruzan la selva y el panorama que se ve antes de llegar a la montaña que abriga otra selva, más dura e inhóspita, es desolador: “[...] As árvores, embaixo, não vingam. Os arbustos se tecem como rede, fundem-se no capinzal, rastejando como se ali faltasse o sol. João Caio ergue o braço, os lábios trancados, e mostra a serra que parece sem fim no caminho do céu” (Adonias Filho, 1980, p. 131).

La montaña aparece como una escena fantasmagórica, que más que una montaña es una aberración de la naturaleza. El séquito formado por bandoleros, asesinos y sicarios siente el horror de lo grotesco, João Caio, el rastreador antes cómplice del protagonista, apunta a la sierra que parece no tener frontera en su verticalidad hacia el cielo: “[...] É a montanha estúpida, que sobe torcendo e se retorcendo, capaz de vomitar fogo quando em raiva. As nuvens a envolvem por cima, escondendo-lhe o pico, tão espessas quanto lençóis de cinza” (Adonias Filho, 1980, p. 131). El paisaje se abre como una madre protectora para recibir a la pareja. Dócil, se torna amena para el pasaje de sus hijos:

A terra ressurge, aleijão medonho, um homem e uma mulher agora em suas entranhas, Não há febre, o calor diminui, mas é a serra que se levanta dentro do seu olhar. Cajango e a mulher, as mãos nas mãos, pisam o chão úmido. As rochas como que se movem, dobrando-se a serra, para recebê-los. Descobrirão as cavernas, examinarão os fossos, encontrarão o ninho (Adonias Filho, 1980, p. 134).

Llevaban perros de caza para la captura del salvaje. Deberían ahorcarlo, llevar la cabeza, pero son derrotados por el paisaje. *Locus amoenus* para el prófugo; *Locus horribilis* para los enemigos. La cabeza de Cajango sigue viva en el cuerpo,

os cães não a puderam cortar, a serra protegendo como se fosse a mãe. Voltaram com as mãos vazias, eles, os cães. Escorraçados pela montanha, loba enraivecida, as lascas das pedras como garras. As próprias nuvens poderiam cair, contraindo ainda mais o aleijão, para esmagá-los na lama do barro. A corda no chão, seu baque surdo, os rifles inúteis (Adonias Filho, 1980, p. 122).

En síntesis, para el narrador el paisaje sublime es morada y protección de Cajango y su compañera. Allí será el lugar propicio para el prófugo que con su bando esparció el horror por el territorio todavía escenario de disputas, de codicia, de corrupción e injusticia. El paisaje alterado, donde el cacao era regado con la sangre, fue el responsable por la masacre de su familia. Allí cerca otro paisaje aterrador y horrible será la muralla fantástica que protegerá otra familia. O Alto, su antiguo compañero, obligado a delatar al amigo se retira junto con el cortejo derrotado. Gira la cabeza para contemplar por última vez el paisaje. Ya no es la aberración horrible, pues el *horridus* se transforma en sublime:

Força é o que o faz voltar para rever a serra. Na borda da mata, e sem que sua fosse a vontade, detém-se como um encantado. É a montanha torcida, terra que se levantou dentro de um furacão, tão larga que dez arco-íris não a rodeiam. Em seu olhar, límpido naquele minuto, a imagem se guarda. As nuvens descendo, véu de cinza, escondendo a cabeça. E a descoberto a massa escura, suas florestas e despenhadeiros, o capinzal rastejante embaixo. Cajango e a mulher estão ali, em alguma parte, unidos os corpos que vão gerar outros homens. (Adonias Filho, 1980, p. 133).

Consideraciones finales

El análisis de este recorte de la producción narrativa de Adonias Filho revela un autor que utiliza la representación del paisaje como un elemento central en la trama. Su tratamiento del paisaje trasciende el simple decorado o entorno y se convierte en un agente activo que influye y moldea el destino de sus personajes. Esta perspectiva lo sitúa en una tradición literaria que, si bien comparte raíces con la narrativa regionalista de autores como Jorge Amado, toma un rumbo más introspectivo y existencial.

Uno de los aspectos destacados en las obras estudiadas es el uso del paisaje como un *locus horribilis*, es decir, un espacio de terror, angustia y desolación. En obras como *Os servos da morte*, el paisaje no es un mero telón de fondo, sino un reflejo de la violencia y el caos interior de los personajes. Los ambientes descritos, como la selva atlántica o las tierras del cacao, están impregnados de una hostilidad casi sobrenatural. Esto se evidencia en el relato de Paulino Duarte y su familia, donde el entorno natural, lejos de ofrecer consuelo o protección, parece exacerbar la brutalidad inherente a los personajes. La naturaleza se convierte en cómplice de la tragedia, en un lugar que ahoga cualquier posibilidad de redención.

El autor baiano combina la narrativa clásica con elementos de la tragedia griega, lo que le permite profundizar en las pasiones humanas más oscuras. La repetición de los temas de violencia, locura y muerte se refleja en la propia estructura del paisaje. En *Memórias de Lázaro*, el valle se transforma en una prisión metafísica de la que es imposible escapar. El protagonista, Alexandre, se enfrenta a un camino infinito, que simboliza no solo la imposibilidad de huir físicamente, sino también la trampa emocional y espiritual en la que se encuentra. En esta novela, el paisaje se personifica,

adquiriendo características humanas que reflejan el tormento de los personajes: la tierra, las montañas, el viento y la vegetación se funden con la vida de quienes los habitan.

Otro aspecto crucial del paisaje adoniano es su capacidad para definir la identidad y el destino de los personajes. El paisaje no es solo un escenario donde se desarrollan los eventos, sino un reflejo directo de la condición humana. En *Corpo Vivo*, Cajango se ve empujado a la venganza y al aislamiento, no solo por la masacre de su familia, sino por el paisaje que lo rodea, que actúa como una extensión de su furia. La selva atlántica, inexplorada y peligrosa, se convierte en una madre simbólica que lo acoge y lo transforma en una criatura salvaje. La transformación de Cajango, descrita en términos casi mitológicos, subraya la relación intrínseca entre el paisaje y la metamorfosis del personaje.

El autor rompe con las convenciones del modernismo regionalista al no idealizar el paisaje natural. Mientras autores como José de Alencar presentaban la selva como un ambiente exótico y romántico, Adonias Filho la pinta como un lugar hostil, capaz de destruir tanto física como psicológicamente a quienes la habitan. Esta visión pesimista del entorno natural se alinea con las teorías del paisaje sublime propuestas por autores como Remo Bodei, quien asocia las montañas y otros paisajes agrestes con lo divino, pero también con lo terrorífico y lo caótico.

La naturaleza tiene un papel decisivo en la lucha entre lo simbólico y lo diabólico. El paisaje, en su dimensión simbólica, acoge y nutre, pero en su dimensión diabólica, expulsa, destruye y castiga (Boff, 1998). Esto se refleja en los destinos de personajes como Paulino Duarte, cuya conexión con el paisaje cambia a lo largo del tiempo: lo que en su juventud era un sitio de esperanza y posibilidad, en su vejez se convierte en un recordatorio de su fracaso y desesperación.

Esta trilogía ofrece una compleja representación del paisaje como un espejo de la propia existencia. El escritor grapiúna explora temas universales como la violencia, la desesperanza y la lucha por la redención, utilizando el entorno natural como un vehículo para expresar las profundidades de la psique humana.

El paisaje, en la literatura de Adonias Filho, se convierte en un protagonista más dentro de sus historias. El paisaje grapiúna, con su exuberante selva atlántica y su tierra manchada por la violencia, es el espacio de una narrativa en la que la naturaleza y los personajes están intrínsecamente conectados, evidenciando las tensiones y conflictos de la civilización del cacao.

Referências

ADONIAS FILHO. *Corpo Vivo*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ADONIAS-FILHO. *Os servos da morte*. 4a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ADONIAS-FILHO. *Memórias de Lázaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AMADO, Jorge; ADONIAS FILHO. *A nação Grapiúna*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. Cesare Sagre, María de las Nieves Muñiz ed. Madrid: Cátedra, 2002.

BODEI, Remo. **Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje**. Tradução CONDOR, M. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.

BOFF, Leonardo. **O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CALVINO, Italo. **Orlando Furioso: narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto**. Madrid: Siruela, 2014.

LEWIS, Carroll. **Alicia en el país de la maravillas**. Tradução MONTES, G. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada, 2005.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. **Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones**. Sevilla: Alfar, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações**. Tradução TEIXEIRA, G. J. D. F. Petrópolis: Vozes, 2010.



Este artigo está disponível em acesso aberto sob a Licença Creative Commons Attribution, permitindo uso ilimitado, distribuição e reprodução em qualquer formato, desde que a obra original seja devidamente creditada.