

A VIAGEM E OS ESPAÇOS NAS NARRATIVAS DE ESTRADA: RESSONÂNCIAS E SIGNIFICAÇÕES EM *A MORTE DE BUNNY MUNRO*, DE NICK CAVE

TRAVEL AND SPACES IN ROAD NOVEL: RESONANCES AND MEANINGS IN *THE DEATH OF BUNNY MUNRO*, BY NICK CAVE

Samantha Pires dos Santos¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o romance intitulado *A morte de Bunny Munro*, do artista e escritor Nick Cave, pelo viés da narrativa de estrada ou *road novel*. Abordaremos ainda a influência dos espaços específicos desse gênero nas personagens e na própria composição do romance. Ao final, pretendemos apontar de que maneira esses espaços constituem-se como “não-lugares”, conceito utilizado pelo antropólogo Marc Augé, no livro *Não-Lugares-Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Para conceituar o lugar no sentido oposto aos “não-lugares”, utilizaremos, sobretudo, as ideias de Gaston Bachelard, em sua *Poética do espaço*. Com isso, nosso foco será elucidar o impacto desses agenciamentos topoanalíticos na transformação/evolução da narrativa e seus elementos.

Palavras-chave: Narrativa de estrada; Bunny Munro; On the road; topoanálise.

Abstract: This paper aims to analyze the novel entitled *The Death of Bunny Munro*, by artist and writer Nick Cave, through the road novel narrative and the influence of specific spaces of this genre on the characters and the constitution of the novel. We also intend to point out how these spaces are constituted as “non-places”, a concept used by anthropologist Marc Augé, in the book *Non-places - Introduction to an anthropology of supermodernity*. In order to conceptualize spaces in the opposite direction to “non-places”, we will use, above all, the concepts of the philosopher Gaston Bachelard, in his *Poetics of Space*.

Keywords: Literary creation - Travel narrative- Bunny Munro- topoanalysis.

Romance de estrada x narrativa de viagens

A literatura de viagem é um gênero que possui longa tradição na história da literatura. Seu início remonta à Antiguidade clássica, mais precisamente com a *Odisseia* de Homero e os relatos de Ulisses na volta ao seu país, após a conquista de Tróia. Em seu périplo, que dura vinte anos, o herói submete-se à arbitrariedade dos deuses, valendo-se principalmente de sua astúcia, para cumprir sua rota. Essa astúcia do herói homérico traduz-se em esperteza, inteligência, agilidade e, sobretudo, na arte com a palavra, isto é, a narração. Em seu texto “*O Narrador*”, o filósofo alemão Walter Benjamin aponta-nos a convergência inaugural entre a tradição oral, a narrativa e a viagem. Assim, para Benjamin

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como

¹ Doutoranda do programa de Estudos Literários da Universidade de Aveiro. pires.samantha@gmail.com
Revista TOPUS 6 (2) Jul/Dez 2020

alguém que vem de longe. (BENJAMIN, 1985, p.183)

Narrativa e viagem entrelaçam-se em sua constituição mais primeva já que a arte de narrar nada mais é que o conjunto de experiências daqueles que estavam em trânsito somado à ressignificação de suas histórias pelos que as acolhiam, o segundo grupo, os artífices das oficinas, o trabalhador sedentário de quem nos fala Benjamin.

Narrar histórias de viagens ou sobre experiências em viagens pode ser uma forma tácita de resgate do lado “épico da verdade”, que se estabelecia, na opinião de Benjamin, por meio da sabedoria dos narradores. Embora o autor veja no romance moderno a morte da narrativa, podemos dizer das narrativas de viagem, ou narrativas de estrada, que elas possuem ainda o elo que não se dissipa, pois encontra abrigo no âmago de suas antigas formas; a narrativa de estrada ainda está atrelada ao eco dos viajantes solitários, dos migrantes, dos aventureiros, da experiência em sua forma mais íntima.

Viajar é sinônimo de mudança, movimento, deslocamento, sobretudo de conhecimento. Desde tempos remotos, o viajante era aquele que sempre tinha algo para contar ou ensinar, era o propagador da experiência com o novo, em oposição àquele que permanecia arraigado ao lugar de origem, ainda que este tivesse relevância na construção da narrativa, como nos apontou Walter Benjamin. Contudo, a experiência multívaga é inevitavelmente mais rica, mais criadora de sentido para seus interlocutores, porquanto o viajante é o único testemunho de si mesmo, do que foi apercebido, único testemunho de seus feitos e cabe a ele toda a engenhosidade da elaboração do tecido narrativo, daquilo que Benjamin denomina de intercâmbio de experiência; só ele, o viajante, é capaz de tornar tangível o seu aprendizado, ainda que por vias do jogo entre fabulação e verdade.

O escritor de romances de estrada é, por excelência, ainda que de forma solitária, como é próprio do romance moderno, aquele que privilegia a narrativa pautada na experiência. Por isso, arriscamos dizer que nenhuma viagem é neutra, pois o movimento que se faz, seja ele mínimo, implica em transformação, e isso não é diferente em um romance, portanto narrativas que têm a viagem como cerne nunca serão neutras. A viagem mesma, no plano do real ou no plano ficcional, não acontece somente em termos físicos, mas do mesmo modo em termos psicológicos, ou seja, toda rota traduzida em movimento é também um processo de autodescoberta, de autoconhecimento. O processo interno causado pelo ato de viajar, ou por uma viagem marcante ou simbólica, impõe transformações de cunho subjetivo, transformações dos “espaços interiores”, como irá nos apontar Gaston Bachelard em sua topoanálise.

No tocante aos espaços das narrativas que têm a viagem como cerne, eixo de nosso trabalho, acreditamos que estes afetam-na de forma holística: construção, personagens, narrador, enredo e até mesmo o tempo. O espaço não está desvinculado da tessitura dessas narrativas; ao contrário, cada ambiente que emerge em sua composição tem implicação profunda em suas tramas, afeta o estado de espírito dos personagens, é mais sensorial que descritivo, como costuma ser em romances mais tradicionais. Em seu trabalho sobre os espaços, Luis Brandão Santos nos diz que

É interessante notar, por exemplo, que, em um gênero específico como a narrativa de viagem, é a representação do espaço sua novidade, sua descoberta - que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele uma categoria em transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente interligados nessas narrativas. É em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância. (Santos, 2001, p.81)

A viagem e seus significados

Antes de adentrarmos na análise mais pontual dos espaços no romance em foco, abordaremos o significado da viagem em seus diversos aspectos. A palavra “viagem” deriva do latim “viaticum” que etimologicamente remete à via, caminho, e significa “provisão para o caminho”. Em língua portuguesa temos o termo “viático”, utilizado pela igreja católica para definir a provisão para os caminhos (tanto da terra quanto do céu) na liturgia da eucaristia; é o último alimento cristão, a provisão para a “derradeira viagem”. Nesse sentido, viajar é um termo que carrega em si duas simbologias expressivas: uma é o caminho que se percorre; a outra, o que é necessário para se manter no caminho, a provisão.

Ainda analisando os significados da palavra viagem, o viático também é o óbolo de Caronte, a moeda colocada sobre ou dentro da boca dos mortos, antes do sepultamento, como pagamento para o barqueiro de Hades, encarregado de levar, pelo rio Estige e Aqueronte, as almas para o mundo dos mortos.

Viajar, portanto, significa estar diante da liberdade da vida e do perigo da morte, ou, outrossim, pode sinalizar apenas o caminho que percorremos sempre para o fim. Nessa perspectiva simbólica, enxergamos a viagem de Bunny Munro, personagem principal do romance que iremos analisar, como aquela capaz de permitir a liberdade almejada por ele, como forma de desprendimento das amarras do cotidiano e da vida social, assim como a que tornará possível as transformações necessárias para que Bunny encontre seu fim, a

liberdade no sentido mais existencial, assumindo individualmente sua existência pela aceitação da morte.

A simbologia do viático emerge na rota alucinante de Munro de duas maneiras, não apenas sob a forma de caminho ou rota, que pode ter tom aventureiro e desbravador de espaços desconhecidos, mas principalmente como processo de transformação do anti-herói, que, sem intenção consciente, transforma sua viagem em uma espécie de *via crucis*, momento de expurgar seus demônios e dar cabo ao vazio de sua existência, encoberta pela personalidade rasa e doentia. Para Jane Brasebin, na esteira de Bakhtin, o caminho (viagem) é rico em metáforas que aludem a diversos níveis de significado, mas pode denotar o curso de toda uma vida.

Dans la lignée de ce qui vient d'être établi, le parcours de la route sert également à représenter le déroulement d'une vie entière :

« Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude, les âges de la vie : le jeune homme s'en va, l'homme mûr revient. Les signes, le long de la route, sont ceux du destin, etc. » La route, ses méandres et ses embûches apparaissent donc comme la manifestation spatiale de l'expérience et du vieillissement pour mener, ultimement, jusqu'à la mort – que l'on présente fréquemment comme étant le «bout du chemin». (Brasebin, 2013, p.108)

A viagem de Bunny Munro representa metaforicamente o processo do findar da vida e o encontro com a morte, que é inevitável: o protagonista passa, assim, pelo *memento mori*, seguido da provação e expurgação.

Bunny Munro e Nick Cave

Eduard Nicholas Cave nasceu em Warraknabeal, Austrália, considerado um dos mais influentes cantores e compositores do chamado pós-punk. Vocalista dos grupos The Boys Next Door, The Birthday Party, e dos Bad Seeds, Nick Cave sobressaiu no mundo da música alternativa para patamares de mito devido à genialidade de suas canções e arranjos. Além da música e do cinema (Cave escreveu roteiros, poesias, atuou em filmes como *Asas do desejo* do diretor alemão Win Wenders, compôs trilhas sonoras, etc.), o artista lançou seu primeiro romance *E o burro viu o anjo*, em 1989. Um ano antes havia lançado duas coletâneas de poemas e escritos intituladas *King Ink I* e *II*. Após 20 longos anos sem lançar nenhum trabalho literário, surge, em 2009, o segundo romance, que é objeto de nosso ensaio. O romance *A morte de Bunny Munro* foi indicado ao prêmio *Bad Sex in Fiction Award*, criado em 1993 pela revista britânica *Literary Review* que seleciona e premia as piores descrições de momentos de amor e loucura nos romances.

O romance de Nick Cave não está classificado como romance de estrada, mas tem como eixo narrativo o périplo da personagem, a viagem. Bunny Munro é um representante comercial e sua função é viajar pelos arredores de Brighton, cidade inglesa à beira mar, apresentando e divulgando cosméticos para donas de casa solitárias.

Toda a narrativa, por ter a viagem como centro da diegese, aproxima-se dos roteiros dos *road movies* e dos romances de estrada, o que a nosso ver, é, também, uma forma de celebrar o gênero de maneira não-convencional. Há em Bunny Munro ressonâncias do romance considerado inaugural das narrativas de estrada, *On the road*, maior representante da geração Beat dos anos 50.

O livro de Jack Kerouac tem relação direta com o pós-guerra e a necessidade de rompimento com o *status quo*. Lançado em 1957, é um marco do gênero romance de estrada apesar de não ser totalmente novo em sua temática. Na obra há ressonâncias de Jack London e seu conto chamado “The Road”, Mark Twain e *Huckleberry Finn*, Herman Melville e seu *O homem de confiança* e sobretudo Walt Whitman e seu grandioso *Song of the open road*. A genialidade de Kerouac está na forma que deu ao romance, na linguagem inovadora e criativa baseada em cartas quase iletradas que recebeu de Neal Cassady, o eterno herói secundário da *geração beat*. O romance surge como literatura rebelde, produto da contracultura, seguindo um movimento oposto ao consumismo exacerbado imposto pelo *american way of life* e sua política conservadora e artificial que estava em plena ascensão. O livro e o autor tornaram-se ícones de toda uma geração.

L'émergence du road novel au lendemain de la Seconde Guerre mondiale s'inscrit directement dans cette tradition nord-américaine de la littérature d'errance, qu'elle contribue à renouveler. Il est difficile de dater précisément l'apparition du roman de la route en tant que tel, mais la plupart des auteurs qui se sont penchés sur la question s'entendent pour faire d'*On the Road* (1957) le véritable point de départ de cette aventure. (BRASEBIN, 2013, p.16)

Para Brasebin, em sua tese sobre a cronotopia das narrativas de estrada, não há uma data específica do surgimento deste gênero ou dos filmes de estrada, mas há um certo consenso de críticos em considerar *The grapes of wrath*, de 1939, de John Steinbeck e *On the road* como marco desse gênero. Para a autora,

En effet, nous pouvons nous demander si les épreuves rencontrées par une famille de paysans ou un groupe de hobos au temps de la Grande Dépression sont du même ordre que les mésaventures d'un Sal Paradise qui surviennent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La présence d'une route et la représentation d'une errance suffisent-elles à fonder un road novel/road movie ? Dans le cas contraire, qu'est-ce qui permettrait de caractériser en propre le récit de la route ? Il nous reviendra donc de poser

ces questions dans le cours de ce travail - l'objet n'étant pas de créer des catégories étanches et caricaturales mais plutôt d'interroger ce qui pourrait faire la spécificité du road novel et du road movie dans le paysage culturel. (BRASEBIN, 2013, p.51)

A morte de Bunny Munro é uma espécie de misto de narrativa de personagem e narrativa de estrada em que o protagonista, anti-herói, problemático, um vendedor de cosméticos ambulante, viciado em sexo e drogas, espécie de *lothario*, termo usado no inglês para definir um homem que é sedutor e canalha, irá desembocar numa odisseia rumo à morte, anunciada, de antemão, no próprio título.

A aproximação do romance à narrativa dos *road movies*, ou das narrativas de estrada é inevitável, como anteriormente foi dito: a viagem aqui é tema fulcral e emerge como eixo de todo o enredo. O que nos chama atenção é a forma caricatural em que ele se aproxima das narrativas de estrada. Em *On the road*, Sal Paradise, protagonista, busca romper com os padrões vigentes e o consumismo por meio das drogas e das viagens interiores, Munro é um vendedor de cosméticos, decadente, alienado e alcoólatra que vive mediante os apelos de seus impulsos mais ordinários. Não há em Bunny Munro nenhum sinal de ideologia ou crença que ampare seu modo de ser e pensar. Seria Bunny um subproduto daquilo que restou do sonho americano?

Alguns poetas da geração beat, como Gary Snyder, adepto da religião zen-budista, redigiu uma nota sobre as tendências religiosas dos beats em que especificou o uso de drogas. Ele admite as vantagens da marijuana e do peiote como auxiliares da imersão do poeta no espírito, e dessa forma poder passar para seus poemas a sensibilidade de percepção da natureza e da sociedade. (BIVAR, 1984, p. 16)

A rebeldia e ousadia dos personagens de *On the road* pautam-se, de maneira consciente, ainda que por vias não convencionais, numa busca ideológica, espiritual e existencialista. Bunny não tem essa consciência, mas, ainda assim, a viagem acaba sendo o meio imanente e transcendente para a liberdade.

Outra coincidência que aproxima as narrativas são os fantasmas que nelas surgem de forma surreal em *On the road*, o Shrouded Traveler que habita os sonhos de Sal Paradise e, em *Bunny*, o fantasma de Libby que aparece para ele e para Bunny Junior. Em *On the road*, aparecem como forma de chamamento para a viagem; em *Bunny Munro*, como forma de presságio de morte.

Outro ponto de aproximação é o papel da música nas duas narrativas. Os personagens de Jack Kerouac têm no jazz, na vertente beebop, a trilha que irá coadunar-se à busca pela autenticidade perdida. Já o personagem de Cave tem na cultura pop, no rádio de seu "punto amarelo", as figuras de Avril Lavigne e Kylie Minogue como fonte de

inspiração de suas fantasias. A ousadia da geração beat em busca da liberdade e transformação da sociedade dá lugar, aqui, de forma caricatural, a um egocentrismo patológico, embalado pelo senso comum e a alienação do protagonista. Bunny é um viajante que desconstrói a imagem do herói rebelde das rotas de Kerouac, que tem na estrada a busca pela autenticidade, por ideais elevados; ao contrário, sua rota e os espaços específicos dela irão representar o jogo entre a contingência e o inexorável na vida desse personagem.

A morte de Bunny Munro e os espaços

O livro divide-se em três partes intituladas “Garanhão”, “Vendedor” e “Defunto”. Primeiramente, um narrador onisciente (conivente?) coloca-nos, como testemunhas ou cúmplices, diante do átimo de segundo em que Munro tem sua primeira epifania de morte, em um quarto de hotel: “Estou ferrado”, assim inicia-se o romance que irá narrar a história da morte de um homem de quase meia idade, Bunny Munro, figura caricatural, bizarra, um patife autodeclarado, excêntrico e sórdido que vai agindo, em sua trajetória, segundo os seus mais primitivos impulsos, principalmente os sexuais. Sem esbarrar em qualquer óbice que acuse suas ações e pensamentos vulgares e obscenos, o personagem insere-se numa espécie de ética peculiar e particular, ora convergindo para o violento e o misógino, ora incorrendo em lapsos de uma ingenuidade patética e deprimente.

Ele fecha os olhos e imagina uma vagina qualquer, então se senta na beirada da cama e, em câmera lenta, recosta na cabeceira acolchoada. Prende o celular sob o queixo e parte com os dentes o lacre de uma mini garrafa de conhaque. Manda a bebida goela abaixo, arremessa a garrafa pelo quarto, e então estremece, engasga e diz ao telefone: - Não se preocupe, querida, vai ficar tudo bem. (CAVE, 2010, p. 9)

A narrativa, que irá convergir para a viagem que leva Bunny Munro ao encontro da morte, evidencia em sua construção dois planos significativos: no primeiro, um pouco mais superficial, a diegese centra-se na viagem como fuga da realidade; o segundo plano indica-nos uma trajetória simbólica de rito de passagem moderno, permeado por espaços nada despojados de significação. Ao contrário, aqui, como nas canções do renomado compositor, a história, que beira o patético e o horrendo, está orquestrada com maestria para ao final encontrarmos, na morte de Munro, um alívio catártico, já que o romance possui nuances trágicas. Experimentamos a catarse em sua essência trágica ainda que na rota solitária da escrita romanesca.

No início da primeira parte do livro, a mulher de Bunny, Libby Munro, que estava em casa enquanto ele viajava, comete suicídio, fato de que descobriremos a causa à medida

em que vamos desbravando o mundo sujo e irresponsável do sr. Munro. Após a morte de Libby, Bunny, numa tentativa de fugir de sua nova realidade, com a qual não consegue lidar, além de tentar fugir do fantasma de Libby, que aparece em sua casa, resolve partir para a estrada em companhia do filho, o pequeno Bunny Junior, que tem apenas 9 anos. O menino emerge na narrativa como um misto de lenitivo e estorvo, tanto para o leitor, que acaba penalizado com o desamparo da criança, perdida em meio ao cenário desolador e angustiante que se tornou o lar dos Munro, quanto para o próprio pai, que não faz ideia do que fazer com o filho e, pela primeira vez, terá de encarar o “peso” da presença dessa criança em sua vida. Ainda assim, Bunny Junior é uma figura de alento e esperança em meio ao vórtice em que a narrativa se instala.

Na parte II do romance, intitulada “Vendedor”, Bunny, ainda apavorado com a aparição do fantasma da mulher e não tendo escolha em relação ao filho, diz ao garoto que irão “botar o pé na estrada” e, mais adiante, informa o menino que irá ensinar-lhe o “ofício”. A dupla incomum segue a viagem que, na visão de Bunny pai, servirá de aprendizado ao garoto. O menino, que está nitidamente passando por uma fase de transformações profundas, sofre pela morte da mãe, mas ama o pai incondicionalmente, e, mesmo com a pouca idade, tem maturidade para perceber que algo está errado com Bunny Munro, que começa a ter atitudes bizarras durante a rota. Nela, a morte de Bunny Munro se prediz por diversas vezes, (o que chamamos de *memento mori* na narrativa) no desenrolar das cenas que num crescendo irão convergir para o momento mais tenso da narrativa, que irá tingir-se de paranoia e excentricidade. Bunny Munro perde o controle de seus atos, cometendo crimes, entrando em confusões causadas pela mente perturbada. Pai e filho são impelidos a uma espécie de *via crucis* e expurgação, como a metáfora do viático, materializada na viagem insólita.

O espaço nas narrativas de estrada

O espaço ocupa posição privilegiada nas narrativas que tematizam viagens, impondo-se em relação aos outros elementos que compõem a diegese, pois se apresenta como ponto fulcral do enredo. A estrada ou a rota, que chamaremos de “não-lugar”, determinará todo o processo da escrita e guiará as ações das personagens, modulará o tempo, o próprio foco narrativo, ou seja, a estrutura do romance. Aqui o espaço se faz primordial para os agenciamentos narrativos, é fio condutor, linha que traça e entrelaça as possibilidades dentro da obra. Nesse sentido, o romance de Nick Cave nos apresenta uma trama em que os espaços e personagens comportam-se de maneira condescendente,

sendo que tanto a rota da viagem de Munro quanto os espaços, como a casa, o carro e os hotéis, delimitarão os comportamentos e reflexões das personagens e suas ações no desenvolvimento da própria narrativa.

Ainda que a importância dada às reflexões sobre o tempo sobressaia em relação aos estudos relacionados ao espaço, nota-se, segundo Oziris Borges Filho, um interesse por essa questão na literatura de maneira bastante acentuada, nos últimos trinta anos. Para o autor

deve-se salientar que a investigação do espaço é naturalmente interdisciplinar e que esses estudos proporcionam uma compreensão maior da problemática da espacialidade e, conseqüentemente, dessa categoria na literatura, com o conseqüente oferecimento de pistas teóricas bastante interessantes e que poderão ser desenvolvidas ou verificadas junto ao texto literário. (BORGES FILHO, 2014, p.184)

Embora não tenhamos nos apoiado em teoria específica em relação ao espaço, nossa análise tende a enxergá-lo como *espaço-pensamento*, termo utilizado por Luiz Alberto Brandão Filho, no livro *Teorias do espaço literário*. Para o autor, essa linha

aborda o espaço como sinônimo de pensamento, o que implica inicialmente uma discussão de cunho filosófico. Esta por sua vez, desemboca em questões antropológicas, já que, espacializado, o pensamento deve ser concebido em estado de cultura, como manifestação da inteligibilidade do humano. (BRANDÃO, 2013, p.62)

Quando Bunny Munro tem seu primeiro presságio de morte, num “súbito momento de autoconsciência” (CAVE, 2010, p. 9), logo na primeira página do livro, ele está num quarto de hotel, e o fato de estar nesse lugar o faz cindir-se da intuição e voltar ao estado de normalidade “sem nada além de si mesmo e de seus desejos”. O hotel é o espaço voltado para a despersonalização, os objetos que compõem esse ambiente contribuem para a desvinculação do social orgânico associado aos lugares antropológicos (Augé, 1994 p.87). As mini garrafas de bebidas, a cama de cabeceira acolchoada, o carpete, as garotas de programa ligam Bunny às suas fantasias sexuais, e representam os desvios que a personagem utiliza para fugir da autoconsciência. Sendo assim, o hotel que consideramos um não-lugar propicia o encontro do eu da personagem com o aqui e agora, o presente em si, aquele lugar em que Bunny sente-se seguro, sem as memórias, a autoconsciência, os papéis sociais, as *personae* que precisa encenar. O vendedor de cosméticos, neste lugar, emancipa-se da máscara imposta pelas convenções. O espaço que chamamos de não-lugar reflete e exterioriza a real essência do personagem.

“Estou ferrado”, pensa Bunny Munro em um súbito momento de

autoconsciência reservado àqueles que estão prestes a morrer. Ele sente que em algum momento da vida cometeu um erro grave, mas essa percepção se esvai em um terrível instante, desaparecendo - e deixando-o em um quarto no hotel Grenville, somente com as roupas de baixo, sem nada além de si mesmo e seus desejos. (CAVE, 2010, p.9)

É importante aqui diferenciar os conceitos de lugar para melhor definir a complexa rede de comportamentos desencadeados pelas relações dos personagens com esses espaços. Para o antropólogo Marc Augé, a supermodernidade constrói esses tipos de "não-lugares" que são diametralmente opostos ao lar e aos atos de habitar e residir que tipificam os espaços que remetem para a personalização. Embora o termo seja cunhado na antropologia, seu significado alcança dimensões humanas e com isso consegue dialogar e problematizar a análise do texto. Para o antropólogo,

(...) se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a "lugares de memória", ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 1994, p. 73)

Ainda nessa primeira cena, Bunny Munro, para aliviar-se da conversa estorvante que tem com a mulher, Libby, que está ao telefone, numa provável crise de pânico, pouco antes de cometer suicídio, busca lembrar dela na primeira noite em que ficaram juntos, novamente num quarto de "hotel vagabundo em Eastburn". Bunny Munro busca, por meio dos devaneios, afastar-se do "violino agudo e estridente tocado por um macaco", metáfora que usa para descrever a voz de Libby em meio às suas queixas. O espaço aqui é detentor de produção de sentido. Quando Bunny Munro ocupa um quarto de hotel, um não-lugar, está totalmente despersonalizado de sua autoconsciência, de suas responsabilidades e de seus papéis sociais (pai, marido, provedor do lar). Nos quartos de hotéis, Bunny Munro pode se drogar, ter relações com prostitutas, entregar-se aos pensamentos sujos que povoam sua mente, desfrutar de sua própria companhia sem os olhares sentenciosos que o condenam. Ao passo que, quando ele se aproxima de lugares como a casa, ainda que por telefone, sua consciência mais imediata busca escapar desse outro real por meio das lembranças do início do namoro com Libby,

Uma prova do otimismo irreprimível de Bunny é que os dias de glória do namoro dos dois se recusam a ser suprimidos pelas tribulações do presente, de modo que independentemente de quanta merda entre em contato como ventilador matrimonial, quando Bunny pensa em sua mulher o traseiro dela é sempre mais firme, os peitos têm formatos de torpedos e ela ainda tem

aquela mesma risadinha de menina e aqueles olhos alegres, cor e alfazema. (CAVE, 2010, p.29)

Longe do espaço da casa, do espaço íntimo, Bunny Munro está desenraizado e dessa forma, evita os caminhos que o levam ao passado. Ele está sempre a fugir do devaneio, dos caminhos que levam à consciência e, quando seu pensamento insiste em “se desviar espontaneamente pelos terríveis caminhos da memória” (Cave, 2010, pp.101), ele faz algo para retomar o presente.

Alguns dias após o enterro da mulher, Bunny encontra-se em sua casa na companhia de River, namorada do amigo Poodle. Eles estão na cama e o fantasma de Libby aparece para Bunny, o que o faz ficar apavorado, fazendo com que ele não consiga consumir o ato sexual. Junte-se a isso o fato de que um assassino em série, que está apavorando a região, parece se aproximar da cidade. Esses acontecimentos bizarros colocam Bunny em posição de vulnerabilidade e desespero, algo que nunca acontecia, pois ele sempre acreditou ter controle das situações, mas agora imagina ser vítima de uma maldição que está colocando em xeque sua reputação como “garanhão”. Os espaços íntimos, a casa, os objetos pessoais, roupas, mobílias, tudo o que o aproxima da memória sinaliza para Bunny que ele precisa pôr o “pé na estrada”. Nesse sentido, como observa Bachelard sobre a intimidade dos espaços interiores,

a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. (BACHELARD, 2008, p.26)

O espaço da casa é o que chamamos de lugar, utilizando novamente a acepção do termo importada da antropologia, mas que, a nosso ver, corresponde ao que é humano, espaço que caracteriza-se pela cumplicidade das trocas entre os interlocutores que ali habitam ou que o frequentam. O lugar abarca o canto no mundo, como define Bachelard em sua poética; ele é algo que está relacionado à identidade, que tem relação com aquele que o circunda de forma histórica e pessoal. Mas, no romance, esse lugar que acolhe e silencia os burburinhos do mundo, que sugere proteção e conforto é sentido por Bunny Munro como ameaçador, como lugar de inquietação e angústia, ao passo que o insere em uma realidade à qual ele insiste em não pertencer. Bunny prefere ser disperso.

Dessa maneira, a procura e preferência pelos não-lugares faz com que a história de Bunny Munro transite entre esses espaços (lugar e não-lugar). Bunny sente-se vivo quando

está nos hotéis de estrada, frequentando as lanchonetes das rodovias, a própria estrada em seu ponto amarelo, que, em vários momentos, chega a personalizar-se na narrativa. Os espaços externos, eleitos pela modernidade por sua neutralidade em relação ao lugar antropológico, representam a personalidade desse anti-herói em oposição aos lugares internos, que traduzem as subjetividades e as idiossincrasias das relações sociais.

Para o filósofo Michel Foucault, em seu texto *De outros espaços*, há esses lugares que, contrários aos espaços íntimos e interiores encontrados na poética de Bachelard, são externos, o que ele chama heterotopias de desvio, uma categoria semelhante aos não-lugares citados por Marc Augé.

A estrada

Tanto nos filmes de estrada, quanto nos romances as personagens são guiadas por um norte, buscam um fim, que pode ser o retorno a casa, como Ulisses, assim como um novo lar, uma nova sociedade, ou o encontro com o próprio eu interior, ainda que metaforicamente. Estão em busca dos “lugares” por meio do “não-lugar” que é a estrada.

A viagem nos *road movies*, assim, assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. Em um universo tecnologicamente mais conectado – o que não implica maior conexão afetiva entre as pessoas – viajar para um lugar distante, como prevê essas histórias cinematográficas, é uma forma de alheamento do espaço de trânsito cotidiano, uma violência contra o entorpecimento da vida comum. A tentativa de suspender por tempo indeterminado o mundo real, por conseguinte, cria um movimento dialético: distanciar-se do mundo, o macrocosmo, é aproximar-se de si, o microcosmo ou minimundo. (Markendof, p.224)

Mas em Bunny Munro há, contrariamente a isso, a fuga do lugar, por meio dos não-lugares. Bunny, que sempre trabalhou viajando, teve que voltar a casa para enterrar a mulher e cuidar do filho, mas há algo que o afugenta daquele espaço. Antes e depois da morte de Libby, o adoecimento da mulher e a morte provavelmente representam o “erro grave” que ele tenta dissipar pela unilateralidade de sua mente “que insiste em se desviar pelos terríveis caminhos da memória” (CAVE 2010, p.101). Ele precisa seguir viagem para finalizar sua rota, o espaço exterior, consumir uma trajetória que só existia enquanto aquele mundo criado por ele fazia sentido. Em um trecho que se passa no enterro de Libby, Bunny novamente tem a sensação de morte

Apesar dos pesares, ele conseguiu recuperar seu encanto. Sente-se preparado para encarar o desprezo carrancudo daquela igreja cheia de mulheres furiosas. Chega até pensar em comer uma delas em cima daquela

pia. Enfia um Lambert & Butler na boca, o acende e sopra um jato de fumaça para sua imagem refletida. Então percebe que as sombras atrás dele começaram a sangrar, a ficar borradas, a se reorganizar. Parecem se esticar e assumir personalidades que normalmente não seriam atribuídas a elas, como se avançasse para cima dele do mundo dos espíritos. Bunny tem a sensação inesperada de que vai morrer - não necessariamente hoje, mas em breve - e fica intrigado ao notar que isso lhe causa um certo conforto. Ele sente, de uma maneira intuitiva, que aquelas sombras são as dos mortos, se reordenando, virando de lado e abrindo espaço para ele. (CAVE, 2010. p.76)

Após o episódio do enterro de Libby e de sua primeira aparição é que Bunny resolve pôr o “pé na estrada”. De forma intuitiva, sua viagem tinha um fim: o fim mesmo de sua existência. A estrada aqui torna-se simbólica à medida que surge como salvação para todo o conflito. A partir do momento em que ele resolve partir com o filho, já que não teve escolha. Bunny não deixa claro para onde vai; somente diz querer ensinar o "ofício" a Bunny Junior. A estrada, as ruas e rotas que seguirão tornam-se espaços de aprendizagem e troca entre pai e filho. Assim como os fantasmas de Sal Paradise, Libby aparece para Bunny como quem opera um chamado, mas o que em *On the road* traduz-se na viagem para criação artística, em Bunny Munro aparece de maneira bizarra, como sinal de que Bunny está perto do fim.

Os personagens irão rascunhar uma nova história a partir desses não-lugares que, embora destituídos de qualquer identidade, são o suporte ideal para o fim de Bunny Munro. Bunny é uma heterotopia no mundo. Não há lugar que o comporte a não ser o não-lugar. Não seria tão significativo se a morte do personagem acontecesse em casa, ou num espaço de intimidade. O não-lugar, o asfalto, a estrada, em meio a tempestade violenta, simbolizam aqui a busca de si no encontro com a morte, quiçá, a redenção.

Considerações finais

Os espaços nas narrativas de estrada, assim como em *A morte de Bunny Munro* estão incondicionalmente ligados às questões subjetivas das personagens, e certamente possuem funções não meramente descritivas, de reconstituição de cenários e lugares, mas ao contrário, influenciam diretamente na construção do enredo, nos seus significados mais profundos e simbólicos. Há ainda muito para se refletir sobre o papel dos espaços nas narrativas que têm a viagem como fio condutor. A significação dos espaços/lugares extrapola o viés meramente estrutural do texto para compor seus jogos plurissignificativos, tornando-se instrumentos valiosos de interpretação. Aqui, tentamos apenas apontar algumas possibilidades de um terreno de investigação que ainda tem muito a explorar, no

sentido mesmo de percorrer e analisar profundamente as implicações, no tecido narrativo, da configuração do espaço.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não- lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Editora Papyrus: São Paulo, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.
- BIVAR, Antônio et al. *Alma Beat.*: Ed. L&PM: Porto Alegre, 1984.
- BORGES FILHO, BARBOSA, Sidney. *Espaço, Literatura e Cinema*. Editora Todas as Musas: São Paulo, 2014.
- BRASEBIN, Jane. *Road novel, road movie: Approche chronotopique du récit de la route*, Université de Montréal, 2013.
- BRANDÃO, Luiz Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. Editora Perspectiva: Belo Horizonte, 2013.
- CAVE, Nick. *A morte de Bunny Munro*. Record: Rio de Janeiro, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf
- KEROUAC, Jack. *On the road*. Editora L&M Pocket, Porto Alegre, 2015.
- MARKENDOF, Márcio. *Road Movie. A narrativa de viagem contemporânea*, revista Estação Literária, v.25, 2020. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25999> acesso 01/02/2021.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura*. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2001.

Recebido em 16/05/2021

Aprovado em 20/05/2021

