

No country for old cowboys: modernidade e sensação de desterro em Cidades da planície, de Cormac McCarthy

Adolfo José de Souza Frota*

Onde pode o homem viver em harmonia com seu espaço?

Gisela Pankow – *O homem e seu espaço vivido*

Resumo: A proposta deste artigo é analisar a relação entre fantasia e realidade a partir do comportamento cultural dos protagonistas de *Cidades da planície*, Billy Parham e John Grady Cole. Tendo como ponto de vista suas visões de mundo, o artigo analisa como McCarthy cria um mundo onde a única certeza é a sensação de desterro, motivado por um período de grandes transformações históricas nos Estados Unidos e no mundo. Como o último romance da Trilogia da Fronteira, *Cidades...* finaliza a história de *cowboys* que enfrentam profundas mudanças e precisam se adequar a novos protocolos de sobrevivência.

Palavras-chave: espaço, desterro, realidade, fantasia

Abstract: the purpose of this article is to analyze the relation between fantasy and reality from the cultural behaviour of the main characters in *Cities of the Plain*, Billy Parham and John Grady Cole. Having as a point of view their world visions, the article analyzes how McCarthy creates a world where the only certainty is the exile, motivated by a period of big historical transformations in the United States and in the world. As the last the Border Trilogy novel, *Cities...* finishes the story of cowboys that face deep changes and need to adapt to new survival protocols.

Key-words: space, exile, reality, fantasy

INTRODUÇÃO

Cidades da planície é o terceiro volume da Trilogia da Fronteira, de Cormac McCarthy. Os três romances desta Trilogia são ambientados na região de fronteira entre os EUA e o México, durante os anos 40 do século XX, mais precisamente nos estados do Texas e Novo México. Os primeiros dois volumes são: *Todos os belos cavalos*, narrativa em que a personagem principal, John Grady Cole, decide sair do Texas e cruzar a fronteira logo após a morte do avô, quando ele descobre que a mãe pretende vender o rancho da família; *A travessia* traz como protagonista Billy Parham, que, após o assassinato dos pais, sai do Novo México e atravessa a fronteira com o objetivo de resgatar os cavalos roubados da família, ocorrido durante o latrocínio; já o terceiro romance narra o encontro dos protagonistas dos dois romances anteriores, John Grady Cole e Billy Parham, que trabalham agora numa fazenda texana na fronteira com o México. Os dois *cowboys* estabelecem uma amizade tão forte que se tornou uma relação de irmãos, em que Billy

* Docente do POSLLI – UEG.

REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576.

seria o mais velho. Billy demonstra preocupação com o destino de John, por saber que o mundo não permite a presença de heróis, como se ele estivesse mais amadurecido com as experiências de travessia: “A maioria das pessoas apanha bastante por um tempo antes de começar a aprender. Cada vez mais você me lembra o Boyd”(o irmão mais novo de Billy, morto no México), comenta ele ciente de que a personalidade de John poderá precipitá-lo para a morte, o que posteriormente se caracterizará como um vaticínio.

De acordo com Steven Frye (2009, p. 132), no último capítulo da Trilogia, McCarthy retorna para sua ideia original: a história simples de dois jovens que trabalham em um rancho em El Paso, Texas, e passam o tempo entre reinos alternados, de trabalho e de reflexão, enquanto testemunham o declínio lento da vida no campo e o nascimento da era nuclear. Conforme J. Douglas Canfield (2001, p. 256), tanto a gênese quanto a forma final da Trilogia estão ambientadas em uma terra árida e desolada no sudoeste norte-americano, onde a tecnologia moderna e a corrida armamentista corromperam a fronteira pastoral que já havia escapado das mãos do *cowboy* John Grady, após a morte do avô, em *Todos os belos cavalos*.

O título do último romance da Trilogia é, conforme os autores Edwin T. Arnold (1999, p. 235), Elisabeth Andersen (2008, p. 151), Willard P. Greenwood (2009, p. 69), Steven Frye (2009, p. 136) e Kenneth Lincoln (2009, p. 129) sugerem, uma alusão às cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra, em especial ao Gênesis 19:29, momento em que ocorre a destruição divina dessas duas cidades da planície, condenadas pelo vício. Essa referência é observada pelo comportamento dos *cowboys*, que vivem em El Paso, e constantemente vão em busca de prostitutas na cidade fronteiriça de Juárez, no estado mexicano de Chihuahua.

A história possui um enredo simples: os dois protagonistas são funcionários do fazendeiro americano Mac McGovern. Billy perde toda a ilusão da possibilidade de viver como um *cowboy* tradicional, ou seja, aquele tipo cultural que está mais próximo da natureza (parte de seu objetivo no México em *A travessia*). Já John Grady, por outro lado, ainda nutre o sonho de encontrar o seu “chão” e continuar o sonho de trabalhar na terra (esperança que o motivou em *Todos os belos cavalos*), mesmo que ela sofra constantes ameaças de confisco por parte do

exército. Por causa da tentativa de ainda estabelecer contato com a terra e com o passado é que Billy o chama de “o nosso típico caubói americano” (MCCARTHY, 2001, p. 7).*

Para Steven Frye (2009, p. 95-96), muito parecido com a figura dos *cowboys* míticos de outros *westerns*, John Grady e Billy Parham são homens trabalhadores que aspiram por autonomia e liberdade, algo que sempre foi a promessa da experiência de fronteira. Entretanto, seus encontros com o mundo moderno estão cheios de implicações religiosas, morais e éticas. São heróis de uma outra ordem que descobrem, de maneira efetiva, as verdades do mundo que transcendem a experiência normativa.

John Grady continua a ser um romântico consumado, atraído por ideais próprios que reproduzem a realidade mística encarnada nos cavalos de que ele cuida e que treina. Já Billy Parham é uma personagem atraída mais para a tradição realista e seus valores reúnem a amizade e os princípios da irmandade e do compromisso pessoal. A reunião das duas personagens centrais dos romances anteriores estimula uma questão essencial: quem é o protagonista do terceiro livro ou da Trilogia? A resposta depende da vertente temática levada em consideração. Steven Frye escreve que *Cidades da planície* é um *western* que apresenta o confronto entre o velho e o novo mundo, do México e dos Estados Unidos, e a destruição do mundo natural pelas forças cruéis da modernidade. Assim, o romance retoma uma das preocupações básicas de McCarthy: a tensão entre o ideal e o real, entre o interior da concepção humana e os fundamentos concretos do mundo, e entre os sonhos e suas alternativas no presente tátil (FRYE, 2009, p. 132-133).

Essa tensão entre o ideal e o real pode ser medida a partir da observação do movimento empreendido pelas personagens de *Cidades da planície*. Ora as personagens estão nos campos esgotados (pela exploração petrolífera, pelos testes nucleares), ora estão nas cidades. Articulando-se entre esses dois reinos de importância simbólica, os *cowboys* do terceiro romance da Trilogia convivem em dois cenários díspares, sendo eles caracterizados por imagens contrastantes do cavalo, no campo, e do táxi, na cidade. Ambos são emblemas de movimento, que representam o velho e o novo, o moderno e o pré-moderno (FRYE, 2009, p. 137).

O caráter da espacialidade no último romance da saga dos *cowboys* do século XX se revela a partir de suas experiências pessoais. São sonhos, percepções e histórias contadas por e

* Discuto com mais detalhes esta temática em minha tese de doutoramento “O espaço da melancolia na Trilogia da Fronteira, de Cormac McCarthy” disponível no banco de teses da UFG.

REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576.

para os vaqueiros, contendo um substrato íntimo que expõe vários pontos de vista coincidentes em relação à opinião sobre o que é o mundo e como lidar com ele. Embora a exiguidade seja um fator impeditivo de me estender sobre esse tema, é preciso enfatizar pelo menos um aspecto fulcral dessa experiência de espaço. A certeza de que não há mais a mínima possibilidade de otimismo, de uma visão utópica* sobre o futuro da terra. Voltar para o passado, através de lembranças e alusões, é o que resta para aqueles que, de certa forma, presenciaram ou conheceram um momento significativo da história norte-americana.

Apenas John ainda nutre o desejo de viver como um *cowboy* típico, somente ele ainda acredita em heroísmos e na existência de um espaço utópico. Durante a narrativa, ele se envolve com uma prostituta mexicana chamada Magdalena. Sua derradeira motivação é tentar salvá-la da influência do cafetão Eduardo, algo que se tornará fatal para o triângulo amoroso que se estabelece. Pela configuração do mundo mccarthiano, sua pretensa tentativa de construir um espaço perfeito e feliz, onde ele e Magdalena pretendiam viver, está fadada ao insucesso. Conforme Eduardo, “[o] que está errado nessa história é que não é uma história verdadeira” porque “[o]s homens têm na cabeça uma imagem de como o mundo vai ser. De como eles vão ser nesse mundo. O mundo”, conclui o cafetão, “pode ser diferente de muitas maneiras para eles mas tem um mundo que nunca vai ser e esse é o mundo que eles sonham” (MCCARTHY, 2001, p. 158).

O comentário de Eduardo define bem o que é a impossibilidade do mundo idealizado frente ao mundo real, da percepção humana espacial que projeta mundos e/ou vê realidades. No centro dessa tensão estão John Grady, Billy Parham e Eduardo. Quando Billy entra em White Lake para persuadir Eduardo a entregar-lhe Magdalena, o cafetão demonstra o quão absurda é essa proposta, ao ponderar que existe uma diferença significativa entre o sonho e a realidade. Seu ataque mais direto ao idealismo de John ocorre quando ele coloca os *cowboys* na classe dos jovens românticos que se iludem:

Vaqueiros desgarram do paraíso leproso como o teu buscando uma coisa que não existe mais entre eles. Uma coisa que talvez eles já nem sabem mais o nome. Sendo vaqueiros é claro que o primeiro lugar que eles pensam conhecer é um puteiro. [...] Não vêm as

* Apesar de este tema merecer um estudo mais aprofundado, opto por mencionar que a ideia de utopia está associada a uma projeção fantasiosa de espaço, particularizado por fatores de ordem psicológica, o que indica que o que se configura como significado de perfeição para um pode não ser para outro.

REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576.

verdades mais simples. Parece que eles não são capazes de ver que o fato mais elementar a respeito de putas... [...]. É que elas são putas. (MCCARTHY, 2001, p. 290-291)

O espaço idealizado, que era almejado por John e Billy, nos dois romances anteriores, é considerado por Eduardo como um “paraíso leproso”. Os *cowboys* desse paraíso buscam uma coisa que não existe mais entre eles, “[u]ma coisa que talvez eles já nem sabem mais o nome”. A afirmação de Eduardo é verdadeira se for levado em consideração o fracasso que foi a busca do paraíso nas duas narrativas anteriores. Como o mundo não possibilita a existência de heróis e nem de idealizações, restou às personagens de McCarthy apenas o equívoco na atribuição de valores, porque “o fato mais elementar a respeito de putas”, conclui Eduardo, “[é] que elas são putas”, e não qualquer outra coisa que os *cowboys* possam imaginar.

Nesse romance, no embate entre o mundo real e o mundo ideal, entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, não há vencedores, pois tanto John quanto Eduardo saem da luta mortalmente feridos. Esse embate entre dois mundos provocará, nas personagens *cowboys*, a sensação de tristeza e de dor. Segundo Edwin T. Arnold (1999, p. 240), há no romance uma presença forte de pesar e sentimento de perda, uma compreensão de que nada dura a não ser a solidão e a dor. Essa certeza da vida será manifestada por diversos pontos de vista, que discutirão basicamente sobre o mesmo tema: as mudanças ocorridas nos Estados Unidos após a 2ª. Guerra Mundial e que transformaram o país para pior (ANDERSEN, 2008, p. 151). A queixa do sr. Johnson, uma das personagens que habita a fazenda de McGovern, abrange as modificações ocorridas nos últimos tempos. Nascido no Texas em 1867, portanto, um *cowboy* do período anterior à corrida armamentista, que configurou os EUA (e o mundo) durante a metade do século XX, o sr. Johnson é testemunha das rápidas e inevitáveis transformações advindas do progresso tecnológico. Segundo o narrador, “[a]o longo de sua vida o país evoluiu da lamparina e do cavalo e da carruagem de quatro rodas para o avião a jato e a bomba atômica” (MCCARTHY, 2001, p. 125-126). Essa evolução afetou a sua forma de se relacionar com o espaço, assim como trouxe profundas alterações para a vida do campo. O prenúncio de tempos sombrios, que foi proferido pelo pai de John, em *Todos os belos cavalos*, de que ele (o pai) e John são como os índios Comanches em constante ameaça de extinção, se confirma em *Cidades da planície*. No mundo moderno americano do pós-guerra não existe mais o *cowboy* como representante da era de ouro

(segunda metade do século XIX) e nem existe qualquer possibilidade de se encontrar no México um resquício daquilo que John Grady imaginava ser a vida perfeita no campo.

Conforme aponta Elisabeth Andersen (2008, p. 151), nessa nova era tecnológica, os ranchos do velho oeste são um tipo de anacronismo que caiu em tempos difíceis. Vale lembrar que os campos estavam delimitados por cercas das propriedades rurais, a Bacia de Tularosa, no Novo México, estava prestes a ser apropriada pelo exército, já que o posto militar de Fort Bliss estava se expandindo e anexando as propriedades à sua volta, e os poucos *cowboys* remanescentes, que buscavam a vida lendária dos velhos *waddies* (*cowboys*) vivem em um espaço reduzido e opressor. A única escolha que lhes resta é tentar resistir à pressão e se refugiar nos poucos “santuários” existentes, como a fazenda de McGovern, mesmo que isso seja algo temporário. É importante notar que os *cowboys* estão cientes de que aquela situação se tornou insustentável. Enquanto Billy protesta: “Não vou para lugar nenhum. O Troy também não”, John reconhece: “Nós todos vamos ter que ir para algum lugar quando o exército tomar estas terras” (MCCARTHY, 2001, p. 61). Willard P. Greenwood (2009, p. 68) nota que esse risco em potencial e iminente mina o senso de estabilidade doméstica que John e Billy encontraram no rancho, e corrobora uma intensiva sensação de desterro.

A invasão militar das terras dos fazendeiros daquela região pressagia não apenas um fim das atividades pecuaristas e a consequente aridez da terra, em parte causada pelos testes nucleares observados por Billy, no final de *A travessia*, mas agrava também um outro tipo de aridez e desolação fundamental para a compreensão da valoração espacial e da relação entre *cowboy* e a terra: a desolação espiritual (CANFIELD, 2001, p. 256). Barclay Owens (2000, p. 98), que reconhece ser Billy (como é John) também um herói adâmico vivendo em um paraíso *cowboy*, sugere que o protagonista ratifica o valor da fazenda de McGovern pela sensação de estabilidade proporcionada pela vida no rancho. Mesmo que essa estabilidade seja transitória, pois a fazenda será confiscada pelo exército, Billy não rejeita os poucos momentos de felicidade encontrada após o período de nomadismo. Ele comenta: “Gosto dessa vida. Gosta dessa vida, mano? Gosto dessa vida. Gosta dessa vida, não gosta? Porque, puxa, como gosto. Simplesmente gosto” (MCCARTHY, 2001, p. 15). Em outro momento, Troy pergunta para ele: “O que acha deste lugar?”. Billy responde: “Gosto daqui” (MCCARTHY, 2001, p. 37). Os *cowboys* de Cormac McCarthy finalmente encontraram um lar. Segundo Owens (2000, p. 98), para os leitores que

estão familiarizados com a Trilogia da Fronteira, a afirmação peremptória de Billy invoca a perda do ambiente doméstico observada em *Todos os belos cavalos* e *A travessia*.

O mundo é movido pela máquina de guerra. Mudanças significativas no mundo são consequências imediatas dos conflitos armados. Recém advindos da 2ª. Guerra Mundial, os *cowboys* de McCarthy são testemunhas oculares do poder bélico e de como ele afeta, de forma expressiva, a geografia sócio-econômico-ambiental-espacial. Ao presenciar, no final de *A travessia*, a detonação da bomba atômica que alterou o comportamento dos animais, que julgaram ter o dia amanhecido, Billy carrega consigo a opinião de que “essas terras não são as mesmas. Nem o que tem nelas é o mesmo. A guerra mudou tudo. Acho que as pessoas ainda nem sabem disso” (MCCARTHY, 2001, p. 93). Assim, ele está certo de que o mundo “[s]implesmente mudou. Não é mais a mesma coisa. Nunca vai ser” (MCCARTHY, 2001, p. 94).

A impressão é de que apenas Billy Parham está melhor adaptado para assimilar as novas geometrias espaciais (a modernização do espaço) ou, quem sabe, ele quer que os outros acreditem nisso. Na verdade, o seu senso de sobrevivência e adequação sugerem que ele conseguiu absorver as mudanças no mundo de uma forma que John ainda não alcançara, visto que ele, John, ainda nutre uma certa visão romântica e *old fashioned* da vida *cowboy*. Assim, as aventuras vividas por Billy (em *A travessia*) proporcionaram-lhe um amadurecimento maior se comparado ao amigo: “Quando a gente é garoto tem essas ideias de como as coisas vão ser, Billy disse. Aí a gente fica um pouco mais velho e muda alguma dessas ideias. Acho que a gente revigora só de tentar diminuir a dor” (MCCARTHY, 2001, p. 93). Em um longo diálogo, os dois *cowboys* falam sobre o passado, planos e ambições, no qual o mais importante é observar como John ainda não conseguiu se desligar do sonho de viver no passado idealizado, típico das histórias de seu avô. Para o jovem protagonista, a comparação entre o tempo do avô e o tempo atual é inevitável, assim como a certeza de que antigamente tudo era melhor. Essa certeza é baseada na experiência que ele teve no México, a partir daquilo que vivenciou. A visão espacial de Billy, de forma semelhante, também denuncia uma amargura provocada pela experiência no México, o que compõe, conforme já comentado, a constituição do espaço em *Cidades da planície*, daqueles sujeitos que se acham desterrados. Quando os dois cavalgam por um terreno plano e veem uma pequena casa de adobe, casa esta que John, mais tarde, reformará para tentar viver com Magdalena, Billy comenta:

Eu vivia pensando em ter um pedaço de terra em uma colina que nem essa. Criar umas reses. Abater para ter a própria carne. Coisas assim.

Um dia vai ter [resposta de John].

Duvido.

Nunca se sabe.

Uma vez passei o inverno acampado no Novo México. Depois de um certo tempo a gente acaba se enchendo da gente mesmo. Não faço aquilo de novo se puder. Quase congelei naquela porcária de barraco. O vento levava o chapéu mesmo dentro dele.

Tragou. Os cavalos ergueram a cabeça e olharam em volta. John Grady puxou o látego na correia e tornou a amarrá-lo. Você acha que gostaria de viver nos velhos tempos?, perguntou [John].

Não. Achava quando era menino. Eu vivia pensando que criar um bando de vaca esquelética em algum recanto era o mais perto que um sujeito pode chegar do paraíso. Agora já não acho que é assim.

Acha que naquele tempo eram de uma raça mais robusta?

Mais robusta ou mais abestalhada?

[...]

Eu era capaz de viver aqui, disse John Grady.

Novo e ignorante como é bem que era capaz.

Acho que ia gostar.

Te digo o que é que eu gosto.

O quê?

Quando a gente liga o interruptor e a luz acende.

É.

Quando penso no que eu queria quando era garoto e no que eu quero agora não é a mesma coisa. Acho que o que eu queria não era o que eu queria. Está pronto?

Estou. Estou sim. O que é que você quer agora?

Billy falou com o cavalo e o fez dar a volta puxando a rédea. Parou e se virou para olhar o casebre de adobe e o azul e as terras que esfriavam abaixo deles. Porcaria, disse. Não sei o que eu quero. Nunca soube. (MCCARTHY, 2001, p. 92-93)

A ideia abandonada de Billy Parham, a de viver isolado e alienado do mundo, não é mais possível devido às mudanças ocorridas nos Estados Unidos e, conseqüentemente, no mundo, depois da detonação da bomba atômica. Além disso, notadamente ele amadureceu após *A travessia*. Segundo John Wegner (2001, p. 85), a partir da década de 50, os Estados Unidos aumentaram o seu envolvimento nos assuntos dos outros países. Com a bomba atômica, o país assumiu o papel do “mantenedor da paz”, um tipo de *Big Brother* que policiaria o mundo, tornando o isolamento impossível de ser mantido. Guerras e boatos de guerra se tornariam recorrentes, a partir daquela época, e a tecnologia do século XX limitaria o desejo de Billy. Com

isso, o isolamento e a alienação nunca se completariam, porque a tecnologia subverte a habilidade de o homem se isolar e ficar alienado em relação ao mundo.

A visão distópica do mundo é, conforme comentado, consequência da experiência de Billy quando esteve no México por três vezes consecutivas. Se em *A travessia* aquilo que estava perdido parecia possível de ser encontrado ou resgatado no outro lado da fronteira, em *Cidades da planície* o país estrangeiro se torna um mero lugar de diversão devido aos prostíbulos que ele e os outros *cowboys* frequentam. Em seu papel pragmático de irmão mais velho, afirma Barclay Owens (2000, p. 100), Billy aconselha John a desistir de seus sonhos românticos e, consequentemente, impossíveis. Para ele, John Grady é ingênuo por não ver como as coisas de fato são, aquilo que Eduardo se referiu ao mencionar que os jovens *cowboys* deveriam ver as “putas” como “putas”.

É importante ressaltar que o sentimento de desterro se perpetua por toda a narrativa, envolvendo todos os seres: o deslocamento (a sensação de não-pertencimento a lugar algum) é das personagens *cowboys* que não conseguirão se adaptar aos tempos modernos, mas é também dos animais que estão sendo mortos, vários deles de forma acidental, vítimas de atropelamento, e outros porque se tornam empecilhos para o desenvolvimento da atividade pecuária. Em ambos os casos, a sensação de perda da terra é motivada pela ação do homem. Se os animais são vítimas, o homem do campo, da mesma forma, também compartilha o mesmo destino. Conforme Steven Frye (2009, p. 142),

[a] narrativa histórica que está centrada na destruição do campo pelas forças da modernidade se torna uma alegoria convincente da condição humana universal, em que a apreensão genuína e a apreciação da beleza devem ocorrer em conjunto com a sensação de passagem e a transitoriedade inerente da vida, do amor e da realidade percebida em si.¹

Há uma forte presença do tempo histórico e de sinais dos seres humanos já desaparecidos por toda a planície. Se nos romances anteriores, John e Billy observavam um espaço em que a presença humana denotava sua transitoriedade, no terceiro romance, ainda é

1

The historical narrative that centers on the destruction of the range by the forces of modernity becomes a compelling allegory of a universal human condition, in which the genuine apprehension and appreciation of beauty must occur in tandem with a sense of passing and the inherent transience of life, love, and perceived reality itself. Tradução minha.

REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576.

E-201906

possível observar essa característica. Quando os *cowboys* cavalgavam pela planície e se aproximavam das montanhas de Franklin, no Texas, ficaram observando “diante de uma fogueira que relutava ao vento [...] suas sombras projetadas sobre a rocha atrás [que] obscurecia[m] os petróglifos gravados nela por outros caçadores há milhares de anos” (MCCARTHY, 2001, p. 104). Nesse instante, o narrador destaca um momento aparentemente prosaico, mas que tem a ver com a condição histórica dos *cowboys* daquele momento. Em primeiro lugar, a marca humana dos primeiros caçadores daquela região estava impressa nos rochedos das montanhas de Franklin. Esses caçadores não mais existem. Aliás, nada mais resta além das imagens milenares. O destino dos *cowboys*, escuro e pesaroso, se projeta na parede sugerindo uma melancolia inescapável, como se houvesse uma sobreposição de imagens, sendo que agora seriam eles, os vaqueiros de McGovern, os novos tipos culturais em extinção, desaparecidos do mapa da história. Entretanto, a sombra física é uma projeção temporária e facilmente descartável. Já a sombra, no sentido metafórico, aquela que se aloja na alma, é de difícil dissipação.

A presença das imagens milenares de uma nação já extinta lembrará aos *cowboys* a brevidade de nossas vidas. Apesar de a terra ser considerada nosso lar, o mundo, nos livros de Cormac McCarthy, parece indiferente aos seus habitantes. Conforme Terri Witek (2009, p. 28-29), as personagens da Trilogia não são beneficiadas por aquelas mitologias que descrevem a terra como mãe. Muito pelo contrário, o mundo de McCarthy revela que, diferentemente daquele valor metafórico que se costuma atribuir ao lar, como imagem da alma humana, representação do refúgio acolhedor, o universo não é uma metáfora para o homem nesse sentido, pois não tem nada daquela ideia de acolhimento perene.

Sem dúvida, concordo com a afirmação de Terri Witek (2009, p. 29) quando ela diz que McCarthy não nega que os espaços que habitamos sejam metáforas para a nossa identidade coletiva. Eles combinam, de forma precisa e impiedosa, um ensinamento profundo e verdadeiro de que não existe um lugar no mundo que seja nosso lar. A orfandade, a principal sensação dos dois primeiros romances, se prolonga neste último volume. Essa percepção de solidão espacial fica evidenciada pela relação entre personagem e mundo e pela sensação de não pertencimento e falta de identificação com o meio. A orfandade, sem dúvida, é um fator corroborativo da sensação de desterro.

O crítico Vince Brewton tem um interessante comentário a respeito da temática de *Cidades da planície* e de como o leitor pode descobri-lo. Segundo ele (2009, p. 79-80), o tema deste romance está disfarçado em linguagem enigmática e que pode ser decifrado a partir do comentário feito por um homem desconhecido (para Billy), ao falar a respeito da constituição do mundo:

Você invoca o mundo que Deus formou e somente esse mundo. Tampouco é esta sua vida pela qual você dá grande valor aos seus feitos, por mais que escolha contá-los. A forma desse mundo foi imposta ao vácuo desde o início e todo o discurso sobre o que teria sido de outro modo é um disparate porque não há um outro modo. Do que poderia ser feito? Onde esconder-se? Ou como criar sua aparência? A probabilidade do vigente é absoluta. O fato de que não temos o poder de pensá-lo de antemão não o torna menos certo. O fato de que podemos imaginar histórias alternativas não significa absolutamente nada. (MCCARTHY, 2001, p. 333)

A ideia central da fala do desconhecido é de que quando criamos uma realidade a partir da prática de percepção, não obstante por sermos parte desse mundo observado, não se torna possível falsificá-lo ou mesmo trazê-lo à tona diferentemente do que ele é de fato. Assim, a noção de falsear o mundo indica a ação fantasiosa ou ingênua de vê-lo como ele não é, como uma possibilidade de realizações de sonhos e projeções utópicas. O comentário desse homem retoma uma daquelas verdades inerentes à Trilogia para reafirmar o compromisso de que o mundo é o lugar dos sonhos desfeitos e que a terra, longe de apresentar um caráter acolhedor, se torna uma agente do desterro. Com isso, o deslocamento fundamenta e solidifica a condição dos heróis da Trilogia.

Se a melancolia e a escuridão condicionam a vida dos *cowboys* em *Cidades da planície*, então todos os acontecimentos que se relacionam à sua existência projetam uma imagem lúgubre e perturbadora. Os sonhos dos *cowboys* de Cormac McCarthy se tornam pesadelos que abalam qualquer convicção otimista. John Grady, por exemplo, sonhou que “[e]stava sozinho em alguma paisagem desolada onde o vento soprava sem cessar e onde a presença dos que haviam partido ainda permanecia nas trevas que o envolviam” (MCCARTHY, 2001, p. 123). Essa visão sombria do mundo onírico não se diferencia do mundo por onde ele transita. Não existe mais qualquer alternativa de, pelo menos, fugir das intempéries da existência a partir da criação de uma paisagem onírica e perfeita, como Billy imaginou em *A travessia*.

Do macro para o micro. Tentativas de resgate de um heroísmo perdido

Contra o fato circunstancial de que as mudanças espaciais são perenes e elas sempre pioram o mundo, John Grady tenta salvar o seu mundo com o resgate de Magdalena. Sua intenção é levá-la para a fazenda, especificamente para a casa de adobe abandonada. O recinto é reformado por ele, em certos momentos, com a ajuda de Billy Parham. A impossibilidade de salvar o mundo exterior é compensada pela tentativa de se resgatar e proteger o mundo particular. As paredes em reparo da casa constituem uma ação simbólica de restauração do mundo, o micro repercutindo no macro, um derradeiro recomeço para o *cowboy* melancólico que tenta assegurar a felicidade no mundo, a partir da reconstrução do seu universo particular, um tipo de santuário doméstico imaculado que jamais será habitado. O fracasso de John, o segundo durante a Trilogia, de se estabelecer em um santuário edênico, confirma a perspectiva de um músico cego (personagem de *A travessia*), a de que, por mais que os homens pensem em livre-arbítrio, ele não existe devido ao limitado leque de opções ofertado pelo mundo.

A casa que John reconstrói funciona, pretensamente, como um santuário doméstico para aquele que se sente um desterrado, uma habitação que serve como refúgio e proteção em relação ao mundo externo. A casa é o nosso canto no mundo e, conforme aponta Gaston Bachelard (1978, p. 200), ela é “nosso primeiro universo. É o verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”. A beleza reside no conjunto de significados que os homens atribuem ao espaço doméstico a partir do contato e da convivência ou, como pretende John, a partir de uma série de planos e imagens que ele constrói do lar feliz, do abrigo particularizado onde poderá encontrar a felicidade. Assim, quando Billy o visita, observa que as “paredes de tijolos de adobe tinham sido caídas e o interior do casebre estava luminoso e monasticamente austero”. Já o chão de terra “tinha sido varrido e queimado e John Grady o tinha batido com um malho improvisado feito com um mourão e um pedaço de tábua pregado na base”. A reação de Billy ao ver tudo isso é instantânea: “O lugar não parece tão mal” (MCCARTHY, 2001, p. 210).

A valoração espacial (e, nesse caso, compreendendo o ambiente doméstico) anula a interferência fria e objetiva do geômetra: “O espaço compreendido pela imaginação não pode

ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra”, defende Bachelard (1978, p. 196): “É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”. John busca refúgio do mundo externo com a vida na fazenda de McGovern, porém sua ambição abrange, da mesma forma, a necessidade intrínseca de estabelecer um laço familiar. Para isso, é preciso deixar a moradia provisória e compartilhada do quarto nas dependências da fazenda, para construir algo que lhe seja próprio, íntimo, particular porque “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1978, p. 196).

O projeto de John é de continuar na fazenda, proporcionando à Magdalena emprego e moradia. A constituição da família e sua ideia de continuidade têm como correlato o estabelecimento de uma residência fixa e, para Magdalena, a possibilidade de proteção em relação ao mundo externo. Ainda de acordo com Bachelard (1978, p. 201),

a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo” [...] o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa.

Para John Grady e Magdalena, a vida na cabana de adobe seria um recomeço planejado e promissor e essa é a função primordial da casa, a de ser “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). A renovação das paredes e de todos os cômodos da cabana indica, da mesma forma, uma renovação na vida do jovem *cowboy*, porque a “imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’” (BACHELARD, 1978, p. 243).

Há um problema evidente na representação do espaço doméstico na Trilogia da Fronteira. Terri Witek (2009, p. 23-24) escreve que as metáforas que construímos sobre a nossa existência não correspondem à realidade brutal presente no universo de Cormac McCarthy. O universo da família americana, sob o ponto de vista histórico e de influência vitoriana, funcionaria como uma combinação balanceada de partes independentes sob uma égide

REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576.

hierárquica. A casa seria um edifício moral, um alicerce da sociedade, que combinaria uma exibição cuidadosa da beleza com aspectos sagrados da igreja. Esse aspecto fundamental da casa seria governado por seu anjo orientador, a matriarca. A casa de John Grady só tem significado se for habitada por Magdalena, a representante desse ideal doméstico.

Diante das adversidades do mundo, com seus problemas de mudança de paradigmas, novos protocolos, novas necessidades que antes não existiam, resta a John apenas buscar conforto na criação desse santuário e refúgio doméstico. É evidente que a valoração de uma simples casa de adobe é atribuída por ele, pois será o seu refúgio que servirá para enfrentar a hostilidade do mundo:

Assim, em face da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela se curva sob a chuvarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se estirar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras. Tal casa chama o homem a um heroísmo do cosmos. É um instrumento que serve para enfrentar o cosmos. (BACHELARD, 1978, p. 227)

É evidente também que a sensação de proteção diante da hostilidade do mundo será ilusória, tendo em vista que John jamais viverá na casa. A tentativa do homem de criar um espaço idealizado é, conforme Gisela Pankow (1988, p. 85), “a reconstrução de um espaço perdido [que] pode permitir o acesso ao tempo perdido”. No caso de John, o tempo perdido está diretamente relacionado ao momento de felicidade. Seu desejo é criar um espaço onde toda a mobília, embora simples, esteja repleta de adereços e cores de alegria, algo que remeterá, diretamente, para o rancho do avô ou para aquilo que ele idealizou com Alejandra, em *Todos os belos cavalos*.

Entretanto, o universo de Cormac McCarthy costuma desafiar essas metáforas comumente atribuídas à casa, pois a representação doméstica na Trilogia da Fronteira comunica uma verdade imanente: de que as comunidades são passageiras, ou seja, perdem a característica da perenidade (WITEK, 2009, p. 24). Esse fato pode ser observado desde *Todos os belos cavalos* (com a venda da fazenda do avô de John Grady e sua expulsão da fazenda de Don Héctor, pai de Alejandra, com quem ele tem um envolvimento amoroso); também em *A travessia* (com a morte

dos pais de Billy Parham), e em *Cidades da planície* (com a morte de Magdalena e o consequente abandono da casa de adobe e da fazenda de McGovern, este último por Billy).

Cidades da planície é uma narrativa permeada por uma ideia de fatalismo e adversidade, a sensação de orfandade que John e Billy experimentam desde o início de suas trajetórias. São *cowboys* que procuram um lugar no mundo, que reconhecem a necessidade de estabelecer raízes. Para John Grady, o casamento com a prostituta mexicana e a possibilidade de se estabelecer na fazenda de McGovern resgatariam os sonhos que ele perdera em *Todos os belos cavalos*, respectivamente, o rompimento com Alejandra e a expulsão da fazenda de Don Héctor. É por esse motivo que ele conta toda a sua trajetória para Magdalena:

Ele não sabia se ela estava acordada mas lhe falou das coisas sobre sua vida que até então não tinha contado. Falou do trabalho para o *hacendado* em Cuatro Ciénegas e da filha do homem e da última vez que a viu e de ter estado preso em Saltillo e da cicatriz no rosto da qual lhe prometera falar mas que nunca o fizera. Falou de ter visto a mãe no palco no Majestic Theatre em San Antonio, no Texas, e das vezes que ele e o pai costumavam cavalgar nas colinas do norte de San Angelo e do avô e da fazenda e da trilha comanche que ele percorrera nas regiões ocidentais e de cavalgar essa trilha ao luar no outono quando era garoto e dos fantasmas dos comanches que passavam por ele rumo ao mundo do além várias e várias vezes porque uma coisa em movimento não tem fim neste mundo até a última testemunha ter passado. (MCCARTHY, 2001, p. 240)

Já Billy Parham, por outro lado, deseja apenas encontrar um lugar, embora ele não seja, exatamente, a fazenda onde trabalha. Em conversa com Troy, Billy comenta:

Não tenho dúvida que esta é uma terra boa.
Você não quer abandonar o Mac.
Não sei. Não sem ter motivo.
Fiel ao pessoal.
Não é só isso. Tem uma hora que a gente precisa achar um lugar. Poxa, estou com vinte e oito anos. (MCCARTHY, 2001, p. 26)

A vontade de estabelecer uma ligação com a terra e, nesse caso, refiro-me ao espaço doméstico, provoca uma nostalgia em Billy, que confirma a sensação de que a experiência de perda no México compeliu tanto a ele quanto a John para o mundo indesejável do nomadismo. O fato de Billy querer erradicar a errância, de evitar a peregrinação e se vincular a algum lugar é verbalizado pelo saudosismo de um comportamento que ele e Boyd tinham quando eram crianças

e olhavam, do alto das montanhas, para a casa onde moravam, o refúgio para onde poderiam voltar assim que sentissem frio e fome. Indubitavelmente, há uma necessidade de seu coração desterrado encontrar de novo a sensação de amparo que sentia em um passado que não volta mais. Esse passado é comunicado pela contemplação e descrição do espaço:

Do desfiladeiro na cadeia superior das Jerillas podiam ver o verde do socalco abaixo das nascentes e podiam ver a nuvem de fumaça do fogão subindo verticalmente no ar azul e sereno da manhã. Billy indicou a vista com um sinal de cabeça.

Quando eu era menino crescendo que nem vara de bambu eu e meu irmão costumava subir no socalco no lado sul da fazenda indo para as montanhas e a gente olhava para a casa lá embaixo. No inverno às vezes estava nevando ou tinha neve no chão e sempre o fogão estava aceso e a gente via a fumaça saindo da chaminé e ela estava bem longe e parecia diferente lá de cima. Sempre parecia diferente. Era diferente. Às vezes a gente subia nas montanhas e ficava reunindo as vacas assustadas nas ravinas o dia inteiro e trazendo elas para baixo até o posto de ração onde a gente comia o bolo. Acho que não tinha uma vez que a gente não parava e não olhava de volta naquela direção antes de cavalgar por aqueles campos. A gente nunca estava uma hora de distância de onde parava e o café ainda estava quente no fogão mas a gente estava a mundos de distância. Mundos de distância. (MCCARTHY, 2001, p. 253)

O saudosismo de Billy também indica uma posição nada positiva em relação ao significado do México em sua vida. Os dois *cowboys* observam a paisagem e veem a fumaça do fogão que traz lembranças da infância de Billy. O espaço ganha significado pela presença de um elemento de composição que lhe desperta a memória do passado. O fato de ele se lembrar da infância a partir de uma imagem fortuita outorga-lhe sua existência no mundo, sua história, pois o homem que está privado de lugar encontra-se sem universo. Billy tem uma forte ligação com a terra. A observação espacial, nesse caso, ativa uma qualidade peculiar, que apresenta um significado especial, único, nostálgico. De acordo com Georges Poulet:

Seja graças à lembrança, por um ato de imaginação, ou simplesmente em razão da fé com que nos ligamos a certos locais, eles começam a diferir de todos os outros, e permanecem à parte nos espaços de nosso espírito. Lugares reencontrados no fundo de nossa memória, criados por nossos sonhos ou pela participação nos sonhos dos outros – que é um dos efeitos da arte –, ou ainda, e mais raramente, lugares diretamente percebidos por nós em sua beleza particular, e realçados pela presença de um ser que lhes confere algo de sua própria individualidade. (1992, p. 23)

O que Billy Parham se lembra, a partir do escrutínio espacial, está relacionado ao seu passado. Digo que é tanto um passado perdido, já que Boyd e os pais estão mortos, quanto um espaço perdido, pois ele não mora mais no Novo México. A descrição da nuvem de fumaça que sai da chaminé é reveladora porque desperta na alma de Billy a lembrança de um tempo feliz. A necessidade dele, assim como a de John e de todos aqueles que se perderam com as mudanças no mundo, é de se estabelecer em algum lugar, criar raízes e evitar o nomadismo. A errância impossibilita o estabelecimento de laços afetivos, o que, nas palavras de Poulet (1992, p. 31), torna o homem apenas uma mera abstração:

Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações. São os lugares que oferecem precisão a suas imagens, que nos fornecem o suporte necessário, graças ao qual podemos atribuir-lhes um lugar em nosso espaço mental, sonhar com eles e deles nos lembrarmos.

Na sequência do diálogo decisivo dos dois protagonistas, pouco antes do encontro fatal de John com Eduardo, os *cowboys* pontuam sobre suas experiências no outro lado da fronteira, o que ambos poderiam ser, caso não fossem *cowboys*, e se existe ainda alguma chance de eles retornarem para o México:

Acha que volta um dia para lá? [pergunta de Billy]
Para onde?
Para o México.
Não sei. Gostaria. E você?
Penso que não. Penso que acabou para mim. [resposta de Billy]
Saí de lá correndo. Cavalgando de noite. Com medo de acender fogueira.
De ser morto.
De ser morto. Aquela gente te acolhia. Te escondia. Mentia por você. Ninguém nunca me perguntou o que é que eu tinha feito.
Billy estava sentado com as mãos cruzadas e as palmas sobre o arção dianteiro da sela. Curvou-se e cuspiu. Fiz três viagens para lá. Nunca voltei nem uma vez com o que buscava.
John Grady concordou com a cabeça. O que é que você ia fazer se não fosse caubói?
Não sei. Acho que ia pensar em alguma coisa. E você?
Não sei no que é que eu ia pensar.
Bom, todos nós temos que pensar em alguma coisa.
É.
Acha que podia viver no México? [pergunta de Billy]
Acho que sim. Talvez. (MCCARTHY, 2001, p. 253-254)

A afirmação de John, de que não saberia o que poderia fazer caso não fosse *cowboy*, revela que ele não está preparado para uma experiência além daquela que ele recebeu desde *Todos os belos cavalos*. Além disso, o comentário sugere que ele é, mais do que Billy, uma vítima das transformações no mundo, da modernização dos meios de exploração da terra e das novas necessidades econômicas. Sua percepção das mudanças não é diferente da de Billy, entretanto, é preciso ressaltar que entre os dois *cowboys*, Billy é aquele que está mais apto a lidar com a nova configuração.

Cidades da planície alicerça a trajetória coincidente e ao mesmo tempo adversa de dois desterrados que se encontram e têm destinos diferentes. Enquanto Billy sobrevive e chega ao século XXI, John é derrotado por Eduardo (e pelos novos protocolos espaciais). O fato de Billy chamá-lo de “caubói típico americano” indica aquela aura de fatalismo, pois esse tipo cultural não sobreviverá no mundo moderno, nem sobreviverá a ele. A alusão também consolida a ideia da semelhança, em relação ao destino, dos heróis (John e Boyd) e dos seres mais próximos da natureza (os *cowboys* tradicionais, a loba, que é capturada em *A travessia*). São palavras de Billy:

Me pergunto se você sabe que você é um desterrado.
Por quê?
Por que me pergunto?
Por que que eu sou um desterrado.
Não sei. É que você tem coração de desterrado. Vi isso antes.
Porque eu disse que podia viver no México?
Não é só isso.
Não acha que se resta alguma coisa dessa vida é por lá que está?
Pode ser.
Você também gosta de lá.
É? Eu nem sei o que é essa vida. Com certeza não sei o que é o México. Acho que está na tua cabeça. México. Viajei um bom bocado por lá. Na primeira *ranchera* que você ouve cantar você entende o país inteiro. Depois de ouvir umas cem você não sabe nada. Nunca vai saber. Concluí meu negócio lá faz muito tempo. (MCCARTHY, 2001, p. 255)

O fato de Billy reconhecer que John seja um desterrado indica aquilo que Barclay Owens (2000, p. 100) chama de amargura motivada pelas perdas consecutivas, em sua experiência no México. Ele é mais cauteloso com as vicissitudes da vida e não mais anseia por aventura e amor, algo que ainda faz parte da constituição do *cowboy* típico americano. Ele se tornou um *cowboy* prático com o passar dos anos, adaptado ao conforto da luz elétrica e à

estabilidade da vida no rancho. Sem dúvida, há uma mudança significativa em seu caráter se este Billy for comparado àquele de *A travessia*. Sua idade proporcionou-lhe o aprendizado das duras lições nesse mundo.

O comentário de Billy também indica que, semelhantemente a John Grady, ele é, da mesma forma, um desterrado. Por extensão, o caráter da narrativa indica que a sensação de desterro é generalizada. Assim, não somente os dois protagonistas, mas quase todas as personagens são desprovidas de espaço. Em *Todos os belos cavalos*, o pai de John e Jimmy Blevins (um garoto que ele encontra durante a viagem) são personagens que não conseguem se adequar ao mundo, por isso não sobrevivem. Em *A travessia*, a loba e Boyd têm destino semelhante: ambos não conseguem sobreviver no México. Além deles, outras personagens, como um padre que perdera a fé e um cego revolucionário, sentem as consequências da falta de aptidão de se adaptar ao mundo. Em *Cidades da planície*, Troy, Johnny, o sr. Johnson, um maestro cego e Magdalena são deslocados porque suas trajetórias os levaram para momentos difíceis na vida.

Conforme já comentado, é sabido que John não conseguirá sobreviver ao combate de facas contra Eduardo. A morte de Magdalena gerou a morte de um sonho. Incapaz de se recuperar dessa perda, o jovem *cowboy* vai ao encontro de um inimigo mais forte e sucumbe à segunda luta de facas da Trilogia. O desejo do *cowboy* de constituir família e criar raízes familiares mais uma vez é negado pela configuração do mundo. A Trilogia de McCarthy é uma crônica dos sonhos impossíveis, das possibilidades desfeitas, do fim da vida.

A queda do último herói de Cormac McCarthy compartilha uma triste coincidência com o retorno de Billy Parham para a estrada, para a vida nômade. Após a morte de John, ele volta para a errância, levando consigo pouca coisa além de um pequeno cachorro de que John pretendia cuidar. Fica evidente que o destino de Billy estará associado à melancolia da errância por lugares com os quais ele não conseguirá estabelecer laços sociais. Além disso, é escassa a informação de sua trajetória e do que acontece com a fazenda depois de sua partida:

Nos anos seguintes uma terrível seca assolou o oeste do Texas. Ele tomou o rumo. Não havia trabalho em parte alguma no país. Porteiras de pastos permaneciam abertas e a areia era soprada nas estradas e passados alguns anos era raro ver animais de criação de qualquer espécie e ele prosseguiu cavalgando. Dias do mundo. Anos do mundo. Até que ele envelheceu.

Na primavera do segundo ano do novo milênio ele estava morando no Gardner Hotel em El Paso, no Texas, e trabalhando como figurante em um filme. (MCCARTHY, 2001, p. 309)

É possível que ele figurasse filmes de *cowboy*, já que a vida na fazenda e as atividades do campo, pela pouca descrição do epílogo que é oferecida, estavam em crise e sofriam de escassez, da aridez e desolamento já comentados. Jay Ellis (2006, p. 221) escreve que, ao invés de cavalos, Billy estava rodeado de caminhões que construíam mais rodovias. A condição de sem-teto acentua a ideia de perda do espaço doméstico e sugere um fim irônico e ambíguo: ele é levado para a casa de “alguém”. A ambiguidade reside no fato de ele ser um sem-teto, apesar de estar recolhido à casa de uma desconhecida que se compadece com a sua situação. Mas há outra ambiguidade mais significativa: ele foi *cowboy* e sobrevive fazendo o papel de *cowboy*.

A Trilogia da Fronteira, conforme aponta Jacqueline Scoones (2001, p. 136), desenvolve uma trajetória de destruição cada vez mais violenta. Se em *Todos os belos cavalos* existe uma conexão entre a presença da ferrovia e os fantasmas da civilização comanche aniquilada pelo homem branco, *A travessia* mostra a detonação da bomba atômica no Novo México. *Cidades da planície* conclui essa temática com a descrição de um Billy Parham envelhecido, confundindo o radar de um observatório com as antigas missões espanholas que haviam sido construídas naquela região:

Lá no deserto a oeste se situava o que ele tomou por uma das antigas missões espanholas daquele país mas quando a examinou novamente percebeu que se tratava da cúpula branca e redonda do radar de um observatório. Ele viu vultos em fileira se debatendo e bradando silenciosamente no vento para além e também cobertos pela luz do luar. Parecia que trajavam roupões e alguns entre eles caíam no embate e se levantavam para cair de novo. Ele pensou que deviam estar se esforçando para prosseguir em sua direção através do deserto escuro e no entanto não faziam progresso algum. Tinham o aspecto de internos de um manicômio trajando roupas claras e batendo mudamente com os punhos contra o vidro que os retinha. Ele os chamou mas seu grito foi levado pelo vento e de qualquer modo se encontravam longe demais para ouvi-lo. (MCCARTHY, 2001, p. 338)

A descrição sugere que Billy estava vendo uma ilusão, uma miragem na aridez crepuscular do deserto. Sua percepção equivocada do espaço tem um significado profundo: a história que se passa diante dos seus olhos está perdida no passado de sua experiência, assim

como John Grady, Boyd Parham, a loba e todas as outras personagens da Trilogia se apagarão com a sua morte, se tornarão pó, poeira do deserto do esquecimento de uma paisagem da solidão.

REFERÊNCIAS

MCCARTHY, Cormac. *Cidades da planície*. Tradução de José Antônio Amarantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ANDERSEN, Elisabeth. On Cities of the Plain. In: _____. *The Mythos of Cormac McCarthy*. A String in the Maze. Tennessee: Lightning Source Inc., 2008. p. 151-159.

ARNOLD, Edwin T. The Last of the Trilogy: First Thoughts on *Cities of the Plain*. In: _____. (Ed.). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University of Mississippi Press, 1999, p. 221-247.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

BREWTON, Vince. The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Cormac McCarthy*. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2009. p. 63-83.

CANFIELD, J. Douglas. Crossing from the Wasteland into the Exotic in McCarthy's Border Trilogy. In: ARNOLD, Edwin T. & LUCE, Dianne C. (Ed.). *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001. p. 256-269.

ELLIS, Jay. Spatial Constraint and Character Flight in McCarthy. In: _____. *No Place for Home*. Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy. New York: Routledge, 2006. p. 1-37.

FRYE, Steven. The Border Trilogy. In: _____. *Understanding Cormac McCarthy*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2009. p. 95-149.

GREENWOOD, Willard P. Cities of the Plain. In: _____. *Reading Cormac McCarthy*. Califórnia: Greenwood Press, 2009. p. 67-75.

LINCOLN, Kenneth. Horse Sense and Human Fate: *Cities of the Plain*. In: _____. *Cormac McCarthy: American Canticles*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009. p. 129-139.

PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Tradução de Flávia Cristina de Souza Nascimento. São Paulo: Papirus, 1988.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução de Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

OWENS, Barclay. Thematic Motifs in Cities of the Plain. In: _____. *Cormac McCarthy's Western Novels*. Tucson: The University of Arizona Press, 2000. p. 97-116.

SCOONES, Jacqueline. The World on Fire. Ethics and Evolution in Cormac McCarthy's Border Trilogy. In: ARNOLD, Edwin T. & LUCE, Dianne C. (Ed.). *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001. p. 131-160.

WEGNER, John. "Wars and Rumors of Wars" in Cormac McCarthy's Border Trilogy. In: ARNOLD, Edwin T. & LUCE, Dianne C. (Ed.). *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001. p. 73-91.

WITEK, Terri. Reeds and Hides: Cormac McCarthy's Domestic Spaces. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Cormac McCarthy*. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2009. p. 23-29.