

ENEIDA MARIA DE SOUZA\*

DO RITO AO ROMANCE\*\*

RESUMO

Análise do romance de Autran Dourado, A barca dos homens, a partir de manifestações ritualísticas que se acham aí presentes, assim como da relação entre o ritual e a escrita literária.

RÉSUMÉ

Analyse du roman d'Autran Dourado, A barca dos homens, à partir des manifestations rituelles qui y sont présentes, aussi bien que le rapport entre le rite et l'écriture littéraire.

---

\* Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

\*\* Este ensaio é parte da minha dissertação de Mestrado, "A barca dos homens: a viagem e o rito", defendida na PUC/RJ, sob a orientação do Prof. Affonso Romano de Sant'Anna, em junho de 1975. Decorridos dez anos de sua redação, resolvi publicar este trabalho, ciente de que se trata de um texto datado e, conseqüentemente, sujeito a restrições de ordem teórica e pessoal. Com a publicação, tiro da gaveta um estudo feito com dedicação e seriedade, esperando fornecer uma pequena contribuição para os estudos da obra de Autran Dourado.

Neste ensaio pretende-se examinar as manifestações ritualísticas presentes no romance de Autran Dourado, A barca dos homens.<sup>1</sup> As razões que levaram à escolha deste tema se prendem à grande incidência, no texto, de elementos ritualísticos e sua ligação com o clima de viagem que se evidencia a partir do título do livro. A viagem, enquanto procedimento ficcional, conduz a narrativa e assegura a criação do ritual: viagem da escrita e viagem em torno do rito. Na construção da narrativa verifica-se a exploração de recursos repetitivos, ligados ao movimento do mar, com suas idas e vindas e ao ritual, realizado através da plasticidade de gestos que se reiteram ao infinito.

Do ponto de vista semântico, o ritual se mescla com o tema da viagem pela ação do elemento catalizador (a água), que participa, simultaneamente, da natureza dos signos marítimo e ritualístico. Na viagem, funciona como instrumento que permite a criação de um espaço ficcional "aquático". No rito, servindo de função purificadora, contribui para a limpeza simbólica da "sujeira social", dando fim ao desequilíbrio trazido pela presença de Fortunato, a vítima a ser eliminada.

#### A Barca dos Homens e o rito

O clima de intranquilidade, criado no romance, com o suposto roubo da arma por Fortunato, dá origem à criação de situações que se aproximam de manifestações de cunho ritualístico. Não resta a menor dúvida de que a denúncia de Godofredo contribui para que a ânsia de exterminação de Fortunato possa ser atualizada de maneira efetiva, apesar de ser apresentada, anteriormente, de modo tímido e sem condições reais de realização. Verifica-se, portanto, a prática de um rito com características ligadas ao sacrifício, onde a vítima se presta à imolação devido à

sua natureza ambígua e discrepante do resto.

Geralmente a vítima, dotada de caráter cromático -- pequena distância entre natureza e cultura -- é portadora de descontinuidade e tensão no meio em que vive e sujeita a fases e mudanças que ameaçam o ritmo contínuo da estrutura social e cósmica. Como criatura que destoa dos padrões estabelecidos pela ordem, é vista sob o ângulo da anormalidade e do não-senso, em posição descentrada diante da hierarquia criada pelo senso comum. No entanto, a intenção em mostrar Fortunato como elemento mediador entre duas ordens que normalmente deverão ser consideradas separadamente, já se insinua o porquê de todo temor causado por sua presença. Explicando melhor: se é ele encarado como ser marginal e há a necessidade de exterminá-lo, tal atitude somente se justifica pela ótica da comunidade. Desvendar e questionar a natureza deste enfoque comunitário é uma das propostas que tentaremos desenvolver nesta análise.

Ao lado do ritual de sacrifício, encontram-se outros relativos à iniciação de jovens na idade adulta, e que contribuem para maior compreensão da morte de Fortunato. Assim, Domício é o soldado novo que, pela primeira vez, comete uma ação que o fará ser aceito na instituição à qual pertence, passando por um processo de iniciação, que constitui sua prova de coragem, seu "batismo de fogo".

Helena, por seu lado, encontra-se em fase de transição, evidenciada pelos conflitos interiores causados pelo estado de tensão entre a morte da menina e o nascimento da mulher. Situa-se, pois, de modo intermediário com relação à infância e ao mundo adulto, assim como Domício e, em parte, como Fortunato. A importância de Helena como "iniciante" (em referência à morte de Fortunato) situa-se em plano metafórico: se o soldado mata realmente a vítima e se impõe como homem, ela traz implícita a potencialidade de ser uma pessoa que funcionará como mãe para a sociedade.

de, procriando e se responsabilizando por novas vidas.

Verifica-se, ainda, a criação do ritual da escrita, pela repetição de episódios, micro-imagens que vão sendo germinadas em toda narrativa e recebendo tratamento diferente conforme a situação. Os exemplos são vários e dentre eles destacam-se a repetição da cena das aranhas, ou a repetição obsessiva de frases no discurso de todos os figurantes. A reiteração do mesmo gesto ou pensamento não é feita com intenção de repeti-los de maneira idêntica à situação anterior mas sim de apresentá-los de maneira transformada.

Tendo em vista a complexidade do tema a ser explorado, selecionamos apenas a relação entre Fortunato e a sujeira e, conseqüentemente, sua posição de excluído e de "bode expiatório", assim como o processo ritualístico da escrita e da narrativa.

### *O ritual revisitado*

O estudo do ritual como manifestação freqüente na sociedade e sua influência nas realizações artísticas tem merecido atenção de vários pesquisadores. É vasta a bibliografia sobre o assunto e neste trabalho será considerada apenas a contribuição de alguns autores, pois seria impossível o exame de todo o material existente. Não se pode esquecer da importância do livro de Van Gennep (*Les rites de passage*)<sup>2</sup>, por constituir uma das obras clássicas sobre o tema, tendo contribuído grandemente para o entendimento dos aspectos gerais do rito e de sua aplicação no romance de Autran Dourado. René Girard, Mary Douglas e Lévi-Strauss, usando métodos um pouco distintos, fornecem ajuda valiosa para o seu estudo, principalmente quando abordam o estatuto referente à sujeira, que mantém relação íntima com a natureza ritualística do próprio comportamento humano.

Um dos tópicos mais explorados na análise do rito é a relação que se estabelece entre um estado de tensão - criado por um elemento causador da desordem social - e a prática ritualística, responsável pelo afastamento da situação considerada perigosa para a sociedade. Esta prática funciona como controle dos abusos que se processam no meio social, traçando os contornos do cosmos e da ordem comunitária. Dessa maneira, a presença do ritual vai atuar como força do equilíbrio e como restauração da ordem anteriormente considerada como pacífica, que engloba tanto a série social quanto a natural.

Os inúmeros tipos de rito exemplificam a mesma intenção que preside a todos, pois tanto os de iniciação, de sacrifício quanto os dos mortos, são motivados por uma situação inicial descontínua e desequilibrada, culminando em um equilíbrio das partes antes apresentadas como distintas. Nas palavras de Lévi-Strauss, o ritual caracteriza-se de forma simétrica e inversa ao jogo, por apresentar, no início, caráter disjuntivo e, no final, a conjugação de elementos, instituindo, assim, a união de duas séries dissociadas: profano/sagrado, fiéis/oficiantes, iniciados / não iniciados. Logo, o "jogo" consiste em fazer passar todos os participantes para o lado do ganhador, por meio de acontecimentos cuja natureza e disposição possuem caráter verdadeiramente estrutural.<sup>3</sup>

Quanto ao jogo, a simetria é pré-ordenada, com as regras idênticas para as duas equipes; ao contrário do rito, o resultado, no final, é assimétrico, surgindo um grupo vencedor e outro vencido. No último capítulo de *L'homme nu*, Lévi-Strauss fornece ainda teorização sobre o ritual, analisando-o desprovido de qualquer interpretação de base emotiva, ao afirmar esta posição como insuficiente e incapaz de dar conta do seu sentido. Reiterando as contribuições anteriormente dadas à pesquisa dos ritos, como a predominância dos gestos e dos objetos que intervêm

na sua realização, preocupa-se em analisar como são ditas as palavras sem se preocupar com o que elas dizem.<sup>4</sup>

Enumera, em seguida, seus dois procedimentos principais, a repetição e a fragmentação, mostrando como o mesmo tipo de gesto, ao ser repetido, adquire significação distinta e como seu lugar no ritual varia, conforme a maneira de ser realizado. A repetição é um processo que se acha implícito no de fragmentação, bastando lembrar o caráter redundante que se observa na reiteração de uma fórmula qualquer, embora apareça com variações. Como se vê, a passagem de um gesto a outro é efetuada por meio de transformações, onde certos elementos são colocados lado a lado, não só pela semelhança que os une como também pela diferença que os movimenta. Em resumo, o rito seria, para o antropólogo, simetricamente inverso ao mito, pelo fato de o primeiro passar de uma realidade descontínua para outra contínua, rompendo a dualidade pela conjunção de suas partes; o mito, contudo, revelaria a passagem do contínuo para o descontínuo, articulando o mundo através de distinções e contrastes e instaurando a significação.<sup>5</sup>

Essa afirmação não se choca com o ponto de vista de Girard diante do rito, ao ressaltar sua função como sendo a que busca as diferenças, o equilíbrio social. Na realidade, a resposta oferecida pelos dois discursos é de natureza ideológica, apesar de se manifestarem de maneira distinta. A conjunção final exigida pelo rito, quando apresentada na obra de arte, deverá ser vista como forma de iludir, de trapacear o que está realmente em jogo. Resta perceber, no romance em estudo, se essa situação é encarada na sua imaginariêdade ou, pelo contrário, se não há o endosso da perspectiva comunitária.

Girard<sup>6</sup>, interpretando os rituais de sacrifício a partir do que nomeia como "crise sacrificial", estuda a violência como um dado importante na elucidação da natureza desse tipo de manifestação social. Pelo nome de "violência recíproca", explica

que a luta entre seus participantes é causada pela perda de diferenças entre eles, sendo necessário restaurá-las a qualquer preço. Assim, a pessoa que comete uma ação criminosa (o incesto, por exemplo), rompe com a ordem social e deverá ser punida através de meios igualmente violentos, havendo, pois, semelhança de atitudes.

Por um mecanismo de substituição, a comunidade deseja dissipar o mal que a aflige por meio do sacrifício de um dos seus membros, cuja morte reabilita a ordem perdida. A vítima - culpada ou não - atua como instrumento para a expiação de crimes cometidos por toda a sociedade que, no momento em que sacrifica um de seus participantes, liberta-se de seus "fantasmas". Portanto, a perda de diferenças implica desequilíbrio, assim como uma sociedade, estruturalmente organizada, se sustenta pela presença de diferenças.

O rito reconhece, pois, as potencialidades da desordem que, indo de encontro às leis sociais e dissolvendo-as, torna-se instrumento efetivo de perigo e poder. Como se percebe, a conjunção operada pelo ritual deverá ser entendida apenas em relação ao momento em que se realiza o fato e entre seus participantes. Mas seu objetivo real é a restauração da ordem perdida, a expulsão do elemento responsável pelo distúrbio que deu origem às manifestações.

Os causadores deste clima de intranquilidade são, na maioria, criaturas tidas como "marginais", aqueles que, de uma maneira ou de outra, são excluídos da sociedade, carentes de classificação e lugar. Um dos comportamentos que mais retrata este tipo de exclusão comunitária é o da loucura que, no entender de Foucault, se aplica a toda manifestação contrária à ordem social criada pelos padrões da normalidade. Analisando o tratamento dado aos loucos na Idade Média, conclui o autor da Histoire de la folie<sup>7</sup> que a relação entre loucura e desordem prende-se ao cará-

ter ambíguo que caracteriza os seres assim denominados, por não oferecerem nenhuma tranqüilidade àqueles que os contemplam.

Tratados como "filhos do mar" foram, segundo a crença, trazidos por marinheiros e confinados à peregrinação marítima, o único lugar que poderia recebê-los, já que a terra os repele, em favor da ordem e da estabilidade. Água e loucura são, portanto, associados, pelo teor de fluidez e inquietude que ambas refletem:

"Il ne vient pas de la terre solide, avec ses solides cités; mais bien de l'inquiétude incessante de la mer, de ces chemins inconnus que recèlent tant d'étrangers savoirs, de cette plaine fantastique, envers du monde."<sup>8</sup>

O louco torna-se o passageiro por excelência ou o "prisioneiro da passagem", entre duas terras que não podem recebê-lo, condenado a viver eternamente fora do quadro social classificado por critérios relativos à "normalidade".

A denominação dada por Lévi-Strauss a diversos elementos presentes na natureza ou na cultura - arci-íris, doenças, veno, mulher adúltera - considerados como seres dotados de caráter cromático, aplica-se também à loucura. O termo, tomado de empréstimo à linguagem musical (cromatismo: pequenos intervalos entre os sons), de maneira idêntica e em outro nível, corresponde à natureza "indecisa" dessas criaturas, por apresentarem pequena distância entre ordens distintas. Em outras palavras, o veno, a mulher adúltera ou o insano manifestam-se como intermediários na oposição entre séries diversas, entre elas a natureza e a cultura, vida e morte que, para o senso comum devem permanecer separadas. Por esta razão, são eles capazes de provocar grandes intervalos na cultura produzindo efeitos diatônicos (grandes intervalos entre os sons).<sup>9</sup> A ameaça que paira sobre a sociedade deve-se ao fato de estarem estas criaturas intimamente conjugadas aos aspectos natural e fazendo parte da cultura. O veneno, co



mo assim o entende Girard - O "pharmakós" ou "Katharma" dos gregos, significando simultaneamente remédio e veneno - atua contra ditatoriamente conforme o seu entendimento pelo ritual. O aspecto positivo (vida) caminha ao lado de seu aspecto negativo (morte), pois a vítima a ser sacrificada dá vida para os participantes do ritual, apesar de ser vista como elemento de natureza maléfica.<sup>10</sup>

Como se percebe, a ambigüidade é a característica mais pertinente a este tipo dos seres e Mary Douglas afirma, em seu livro De la souillure (Pureza e perigo) serem os feiticeiros o equivalente social dos coleópteros e das aranhas, por inspirarem o mesmo temor que as contradições exercem em qualquer pensamento centrado na normalidade.<sup>11</sup> Em sua análise do "Levítico", um dos capítulos de seu livro, a autora aponta as razões pelas quais eram os animais, na Bíblia, taxados de "impuros" ou "não impuros" e, conseqüentemente, proibidos ou não de serem comidos. Assim, os insetos, a lesma, o rato, a doninha ou o lagarto, não eram alimentos próprios ao homem; o motivo dessa interdição religiosa é explicado por serem eles de natureza ambígua, participando, ao mesmo tempo, de duas ordens estranhas.

Logo, todo animal que possuísse duas pernas e duas mãos, mas que se movimentasse como um quadrúpede, seria visto como impuro; os répteis, vivendo na terra de maneira distinta dos quadrúpedes, também eram assim considerados. O mesmo se pode dizer das pessoas tidas como "anormais" - cego, manco, coxo, etc - por se encontrarem desprovidas de plenitude física e, por isso, desfiguradas e fora de proporção.<sup>12</sup> Assim, é perfeita a correspondência entre cromatismo e mediação, marginalidade e desordem, já que o elemento mediador é caracterizado como aquele que, contactando dois pólos heterogêneos, recebe traços próprios de ambos os lados. E não é gratuita a interpretação mítica de tais seres, encarados como se fossem "menos-ser", ao transitarem livremente entre dois estados absolutos (vida e morte), por se a-

charem em um espaço intermediário e de mediação.<sup>13</sup>

Linhas atrás, confirmou-se a diferença de métodos nos três autores citados (Lévi-Strauss, Mary Douglas e René Girard) e agora pode-se estabelecer o porquê da distinção entre eles. Girard constrói seu modelo de análise relacionando passagens bíblicas - a do dilúvio, Esaú e Jacó, Jonas e a baleia - com textos da tragédia grega e contextos etnográficos distintos: o canibalismo dos Tupinambás do Brasil, o sacrifício humano dos Astecas, etc. A posição de Girard diante do mito e do ritual reflete a necessidade de englobar todas as manifestações relativas a esse tema, por mais distintas que sejam no tempo e no espaço ou mesmo quanto à sua estrutura, considerando-as como pertencentes à mesma matriz que lhes deu origem. Essa colocação, mesmo que o Autor não a considere próxima à teoria dos arquétipos de Jung, remete diretamente para a busca do elemento constante e fixo que preside a todas as representações míticas ou ritualísticas.<sup>14</sup>

Tanto Girard quanto Mary Douglas acrescentam ao seu material de trabalho as narrativas bíblicas, preocupação inexistente em Lévi-Strauss ao estudar o mito ou o ritual. Segundo Girard, "a presença do religioso na origem de todas as sociedades humanas é indubitável e fundamental". Mary Douglas não admite o abandono de Lévi-Strauss pelos outros contextos (semítico, indoeuropeu), que considera como originários de toda cultura. Em De la souillure, a autora analisa livros da Bíblia ("Deuteronomio", "Levítico") e se manifesta partidária de uma postura teórica próxima à essencialista ao procurar, incansavelmente, a origem dos ritos e mitos, condição necessária para se chegar ao conhecimento de uma sociedade em particular.

Esta linha analítica foge radicalmente das proposições de método usadas por Lévi-Strauss que, de início, recusa qualquer caráter genético na interpretação dos fatos observados. Não admite que tenham essas funções significados absolutos, pois o

que deve ser levado em conta são as variadas posições que cada símbolo ocupa no contexto.<sup>15</sup> O preconceito de Lévi-Strauss referente à mitologia bíblica se baseia na suspeita de serem estas narrativas "deformadas" por seus editores.

Apesar da intolerância de Lévi-Strauss em relação à mitologia religiosa cristã e ao abandono de uma relação essencialista entre os mitos e ritos, deve-se levar em conta que o trabalho com a obra literária se distingue daquele realizado com o discurso mítico. A análise não será feita com base em um relacionamento de tipo "essencialista", pois na comparação entre contextos serão consideradas as diferenças de enfoque, como a inversão das manifestações ritualísticas no romance.

Em síntese, o caráter repetitivo do ritual e seu aproveitamento no romance deverá ser entendido na sua relação com os ritos que lhe servem de apoio e na sua estruturação interna. Em nenhum momento a repetição será vista no seu aspecto reduplicador pois, como afirma Deleuze,<sup>16</sup> há dois tipos de processos repetitivos que se complementam: o do mesmo e o do diferente. Segundo o autor, o primeiro apresenta termos e espaços fixos e o outro compreende essencialmente o deslocamento e a simulação.<sup>17</sup> Neste sentido, pode-se estabelecer a correlação entre a natureza da repetição em Deleuze e o conceito de estrutura em Lévi-Strauss que, na formalização teórica de Luiz Costa Lima, é vista como o resultado de duas "contraintes": os esquemas mentais, constituindo o seu aspecto fixo e imutável e a sensibilização contextual, seu aspecto variável.<sup>18</sup>

Esse ponto de vista será endossado na análise do rito em A barca dos homens, ao se tentar perceber até que ponto o aproveitamento do material ritualístico se aproxima ou se distingue dos modelos originais. A arte, sem dúvida, se caracteriza por esse processo repetitivo, construindo, contudo, uma linguagem distinta das outras, ao jogar, diferentemente, com a natureza e o

ritmo dos textos que lhe serviram de motivação criadora.

### *Sujeira e exclusão*

A correspondência entre Fortunato e a sujeira e a atitude das personagens diante do fato contribuem para que a sua posição de excluído da sociedade seja melhor delimitada. A necessidade de exterminar da comunidade a figura de Fortunato deve-se ao fato de ser ele um elemento considerado de natureza "suja", contaminando, assim, o equilíbrio do sistema social. A ameaça que paira sobre a cidade está intimamente condicionada pela presença de um ser "estranho" à ordem por ela imposta, e daí a necessidade de expurgá-lo, segundo as normas próprias de um ritual de purificação. Fortunato, ao espelhar toda a "sujeira interior" das personagens, contribui para a decisão da comunidade em exterminá-lo. A inclusão da personagem no quadro formado por criaturas consideradas como produtoras de descontinuidade se prende ainda à associação entre sujeira e desordem, opondo-se à limpeza e à ordem social.

Torna-se oportuno mencionar, em outros livros do Autor, a preocupação em caracterizar determinadas personagens a partir da ligação que mantém com a sujeira. Biela (Uma vida em segredo)<sup>19</sup>, tio Zózimo e Zé Mariano (O risco do bordado)<sup>20</sup>, são alguns dos exemplos dentre outros. Verifica-se, contudo, a diferença no tratamento do tema, pois o discurso de Fortunato, de natureza escatológica, não revela a opção pela "anormalidade", trazida por esse elemento indicador de exclusão, ao passo que outras personagens o assumem de maneira consciente, indo contra a ordem e a "limpeza" dos outros.

Tio Zózimo, em seus momentos de crise, descuida da higiene do corpo, exalando um cheiro "rançoso e enjoativo"; a pri-

meira manifestação de volta ao estado normal se revelava pelo cuidado em se mostrar limpo, barbado e bem vestido e seu suicídio pode ser entendido como o endosso da sujeira sob um prisma metafórico. A limpeza, signo de representação e farsa, se choca com a morte e a aceitação de um estado onde a sujeira é assumida de modo radical. Zé Mariano, ao se recusar a viver com a família e preferindo voltar à fazenda onde mora o filho natural, entrega-se à sujeira de modo convicto, não se lavando e morrendo como bicho. A denúncia de uma situação falsa - a convivência familiar, a presença de d. Pequetita - não se manifesta por palavras e sim por um silêncio que se concentra no descuido do corpo e no desprezo pela vida: "Eu passei a achar que pai tinha se afastado da gente para feder, dizia Vovô Tomé. Era assim que queria publicar sua presença no mundo." (O risco do bordado, p. 172)

Biela, incapaz de se adaptar ao novo modo de vida na casa dos primos, retorna ficcionalmente ao lugar de origem (Fundão), mantendo os mesmos costumes de antigamente. Passa a dormir no quarto dos fundos, deixa de lado as roupas da cidade e se descuida da aparência física, do corpo, como se já o tivesse abandonado há muito tempo. A amizade com o cachorro Vismundo e o mau cheiro que seu quarto exala revelam a tentativa de Biela em se ligar à terra e aos elementos naturais, a verdadeira razão de viver. Sua morte é equivalente ao suicídio de Zózimo e à auto-destruição de Zé Mariano que, de forma idêntica, demonstravam seu desprezo pelos padrões de normalidade e limpeza.

Em Fortunato, explica-se o uso de uma linguagem de caráter escatológico pela insuficiência de meios de expressão e como a única maneira de pensar nos fatos e situações. Vivendo em um mundo restrito e em contato íntimo com a realidade natural, seu discurso é calcado nessa busca constante dos traços "limpos" que formam a ordem social. Cria, assim, a oposição entre um olhar limpo (revelando perdão e reconhecimento) e outro sujo (cen

suras, punição), atribuídos à atitude de Tonho ou de Godofredo. Se as outras personagens (Biela, Zé Mariano e Tio Zózimo) escolhem viver em desacordo com o mundo supostamente limpo (e ordenado), Fortunato é visto como um brinquedo nas mãos dos que pretendem impor equilíbrio à cidade.

Com efeito, as personagens se relacionam a partir de um traço comum que as caracteriza - a sujeira - que irá se manifestar de modo distinto nos variados contextos em que aparece. Todos se mostram vítimas da ordem social e são esmagados por ela; no entanto, Fortunato sofre ação mais violenta e sua morte é atualizada sob forma ritualística e em condições violentas, onde a comunidade procura se libertar de sua própria "sujeira íntima". Nos outros casos, a recusa da limpeza e da ordem estabelecida pelos padrões da sociedade traduz-se de maneira individual e pela auto-destruição.

A primeira aproximação entre Fortunato e o elemento sujo é apresentada no discurso de Maria que, ao contemplá-lo brincando com as aranhas, reflete sobre seu caráter ambíguo (quase um bicho), pela ligação com os seres da terra, provocadores de espanto e repulsa. Maria, deslocando o problema de Fortunato, preocupa-se apenas consigo mesma e se entrega ao Tenente Fonseca num gesto que vem de encontro às suas aspirações anteriores. Na tentativa de quebrar uma situação de rotina, conta com a ajuda da imagem "suja" representada por Fortunato e pela situação excepcional criada por sua fuga.

Frei Miguel, em concordância com sua conduta religiosa, encara Fortunato como figura enviada para prová-lo, da mesma forma que os santos, em tentação, eram possuídos por visões diabólicas. O Diabo surgia, pois, sob a forma de seres estranhos (lesmas, gafanhotos, criaturas andróginas) e Fortunato poderia ser um deles. Para Godofredo, o marido de Maria, o filho de Luzia lhe causava a mesma repulsão trazida pelos animais asquerosos ou por

qualquer pessoa de aparência "anormal". Tenente Fonseca, por sua vez, projeta em Fortunato toda a satisfação por seu condicionamento social, desejando matá-lo, como se estivesse acabando de vez, com o aspecto desprezível do ambiente em que vivia.

Fortunato, no entanto, só consegue entender os fatos a través da utilização de recursos que associa de maneira natural e analógica. Por esse processo associativo de idéias, apropria-se do código sensível (visual) para explicar o código moral. Nos monólogos finais percebe-se com clareza o uso desse raciocínio, em que a alma "limpa" corresponde à ausência de culpa, da mesma forma que os olhos "limpos" do amigo Tonho se opunham aos olhos "sujos" de Godofredo, isto é, o perdão se opõe à punição.

Nos momentos de crise sente-se dominado por uma escuridão interior que, paradoxalmente, o faz enxergar os fatos na sua realidade clara e verdadeira. O jogo entre claro/escuro se liga ao de limpeza/sujeira e ao de tranquilidade/intranquilidade interiores. Fortunato, ao reconhecer o erro da cabra Almerinda e resolvendo matá-la, sente, ao mesmo tempo, que as coisas começam a ser compreendidas: "tudo claro, limpo feito água brotando clarinha no chão" e, em sua crise, a escuridão interior vai aumentando: "tudo preto nas vistas" (BH, p. 251). No final, ao visualizar Tonho, vindo em seu socorro nas águas com São Jorge, a clareza antes tomada como forma de entendimento das situações apresenta-se de modo irreal, contribuindo para que ele seja visto pelos soldados.

A presença do elemento sujo se prende ainda à podridão e, conseqüentemente, à idéia de morte. Fortunato, temendo a ação dos urubus que lhe comeriam a perna ferida, lembra a mesma situação vivida pela cabra Almerinda, morta e logo devorada por essas aves. O estado de sujeira passa a ser, então, a conseqüência de um ato considerado de natureza suja porque proibida: a traição de Almerinda e a invasão de Fortunato na casa de Maria. No último monólogo de Fortunato tem-se a construção simultânea da lem-

brança da morte da cabra e a sua própria morte. A condensação de dois tempos (passado e presente) é criada com o objetivo de afirmar a semelhança entre o destino de Fortunato e Almerinda, ambos punidos por uma ação de certa maneira homóloga.

#### *A teia da morte*

A partir do relacionamento entre sujeira e ação cometida em favor do sexo, pode-se estabelecer a ligação entre Fortunato e Maria, mediada pela presença das aranhas. A luta provocada por Fortunato entre duas aranhas apresenta-se como uma micro-ima- gem que se estende a toda a narrativa sob a forma de metáfora. O desnorreamento dos homens na busca do filho de Luzia é o reflexo do movimento incessante dos insetos e a reiteração dessa cena criada no início do romance. Evoca, simultaneamente, a luta de Tonho no mar e na terra - quando tenta salvar Fortunato - e a viagem metafórica indiciada em todo o texto. Assim, tanto a briga das aranhas quanto o movimento descontínuo do mar de ressaca são figuras que atuam como espelho dos dramas vividos pelas personagens.

Frei Miguel é comparado a uma "sombra" que desliza sem rumo pela cidade, assumindo a insignificância de um inseto diante da impossibilidade de fazer alguma coisa; Tonho, procurando Fortunato e temeroso da ação dos soldados, encolhe-se como uma joaninha, à semelhança da aranha vencida, "uma bolinha de pelo"; Godofredo, visto como uma pequena mancha na escuridão, é também descrito como um bicho pequeno que deixa pegadas de formiga na areia. E Maria, ao relacionar, no início, as aranhas com a situação de rotina em que vive, estabelece associação com Godofredo que, posteriormente andando de modo aflito de um lado para outro, lembrará o movimento desses insetos. Maria se sente também uma aranha, em completo descontrolo emocional e passa a agir de



forma também instintiva.

Fortunato é, portanto, o elemento que possibilitará o relacionamento entre as personagens, por se achar em posição semelhante à função desempenhada pelas aranhas (sexualidade, sujeira e asquerosidade). A associação entre Fortunato e as aranhas se faz, primeiramente, através do discurso de Maria, que introduz a personagem e indicia o caráter ritualístico da futura expiação de Fortunato:

"Fortunato, que a fortuna não deixa durar muito. (...) Fortunato agachado na grama, de cocoras para a fortuna. Há muito tempo estava assim, absorto em alguma coisa. Um bicho, certamente, concluiu ela. Porque ele vivia sempre as voltas com bichos, com besouros, lagartixas, formigas - o mundo das formigas - aranhas peludas, coisas fedorentas e repugnantes." (BH, p. 22. Grifos nossos).

A visão de Maria em relação às aranhas e Fortunato se filia a um sentimento de repulsa, uma vez que traz à tona a prisão à rotina em que vive. As opiniões "certas" do professor de português (no passado), a preocupação com a ordem (a forma fixa do soneto) são associados à insatisfação presente, sua vida conjugal com Godofredo. No segundo momento em que a imagem das aranhas ressurgiu, no seu encontro com o Tenente Fonseca, Maria rompe, temporariamente, com a rotina e se libera (naquela noite) da sexualidade reprimida.

Dessa maneira, se antes, para Maria, as aranhas lembravam Godofredo, agora a audição angustiada dos seus passos remete para o movimento dos insetos. O desequilíbrio provocado por Fortunato se afasta da intenção inicial em mostrar a capacidade de Tonho diante do mar, apesar de refletir, em Maria, a necessidade de se libertar da prisão sexual e, nos outros, a de matar Fortunato.

A repetição da imagem aparece de maneira transformada e deslocada conforme a situação. Maria, à maneira de Tonho, terá de mostrar sua força e se entregar ao mar, à sexualidade. Com a ajuda dessa imagem, consegue desligar-se da rotina, pelo menos em uma noite, usando, como instrumento de desestruturação, uma saída que se caracteriza por um gesto de natureza "suja". O encontro com o Tenente - de nível social inferior e "aparência repugnante" - é a solução encontrada para se safar dos problemas, apesar de ver esse ato como consolidação da sujeira encontrada nas aranhas e em Fortunato. Neste sentido, Maria age de modo idêntico a Fortunato em relação à cabra Almerinda, pois em ambos se efetua uma conjunção proibida pelas normas da sociedade, que vê essa conjunção em termos de sujeira moral: encontro sexual do homem com o animal e encontro fora do casamento. Percebe-se a condensação entre duas situações que, diferentes na aparência, conjugam-se de maneira lógica.

Verifica-se, ainda, a transformação do sentido dado por Maria ao movimento das aranhas (antes visto como ordenado e desprezível) que surge como forma de extravasamento e indicando a descontinuidade própria do mar. Tem-se a passagem de um estado de inércia para a ação, onde Maria nega a separação entre a realidade vivida (rotina) e outra sonhada (sexualidade revitalizada pela contemplação do mar). A repressão do sexo se conjuga à repulsa diante das aranhas e Maria finalmente se liberta, assumindo a rotina e entregando-se metaforicamente ao mar e realmente ao sexo. O gesto de Maria é condicionado por essas duas imagens e pela ligação com Fortunato que contribuem para a realização sexual, não de maneira fictícia, e sim real: a realidade das aranhas e das coisas asquerosas.

Com efeito, torna-se evidente a relação de Fortunato com o elemento sujo e a necessidade de ser eliminado do quadro social de Bela Vista. Sua morte reveste-se de função ambígua, sig

nificando, ao mesmo tempo, a expulsão do veneno social e a reconquista de um estado salutar; denuncia a presença do "veneno" nas personagens, que deslocam seus problemas pessoais em lugar de assumi-los.

#### *Tempo de narrar.*

A divisão do romance em dois movimentos corresponde, do ponto de vista temporal, a dois momentos em que se passam os fatos. Com efeito, as ações se limitam a ter a durabilidade aproximada de um dia e meio e no intervalo que vai da manhã à noite tem lugar a fuga de Fortunato. Na abertura do livro verifica-se a passagem da noite para o dia, pois a ida de Luzia ao Cemitério da Praia, apesar de realizar-se pela manhã, é anteriormente vivido pelas crianças e pela ama. No segundo movimento, os acontecimentos se passam à noite, na viagem que culmina com a morte de Fortunato e quando nasce o dia.

A configuração do enredo de A barca dos homens é de natureza circular, refletindo o próprio movimento periódico dos dias que se repetem regularmente. A preparação e o término da viagem correspondem ao dia, assim como a noite se liga à própria viagem. Como se vê, a duração do tempo da narrativa, apesar de curto, é vivido intensamente; a passagem da noite para o dia é associada ao caráter ritualístico do cosmos, atualizado pela viagem imaginária que aí se processa. Dentre os ritos de passagem estudados por Van Gennep, os ritmos cósmicos — mudanças de estação, ano, mês ou dia — são largamente explorados nas manifestações coletivas e contribuem para a compreensão de outros ritos. Nessas cerimônias, a dramatização da idéia de morte e renascimento periódicos (renovação), assim como os ritos de separação, caminhar lado a lado das transformações sociais.

No entanto, torna-se necessário afirmar que, entre os dois momentos temporais da narrativa, a simetria apenas se sustenta ao nível do enunciado, não ocorrendo o mesmo quanto ao sentido do texto. A estrutura temporal do romance, ou o período de viagem vivido por seus figurantes, constrói-se de modo a revelar o equilíbrio entre o princípio e o fim da jornada; contudo, na análise do sentido das ações, as coincidências desaparecem. A relação entre equilíbrio/desequilíbrio do enredo se faz através de uma transformação dialética, onde a criação da vida, pressupondo uma morte, não se iguala à situação inicial.

O momento de tensão é abolido e restabelece-se o equilíbrio que funciona, na verdade, sob forma simulada e falsa; os dramas não se resolvem na noite ou com o nascer do novo dia. Existe, sem dúvida, uma descontinuidade entre o equilíbrio aparente criado ao nível do enunciado — o caráter cíclico das ações, a simetria interna — e o sentido revelado ao nível da enunciação — desmitificação da volta e do fim da viagem como conquista e do ponto de partida como realidade fixa e imutável.

Assim, com a morte de Fortunato há a restauração das ordens social e cósmica, o mar e a cidade voltam ao seu estado normal. O aspecto cosmogônico da escrita se faz presente com a passagem da ordem "discreta" para a "contínua" e, novamente, com a volta ao estado "discreto" (separação, diferença). O dia equivale à ordem discreta — personagens separadas por critérios sociais, cada uma em seu espaço próprio — e a noite se relaciona com a continuidade, já que Fortunato constitui ameaça para os padrões sociais, como causa das semelhanças perigosas. A liquidez do espaço e a viagem "às escuras" deverão ser logo transformadas em uma situação sólida, clara e limpa.

Com o término da viagem verifica-se a mudança, sofrida principalmente ao nível visual (escuridão → luz), onde se observa a separação dos elementos cósmicos de maneira nítida: o mar.

se distancia do céu, terra e água voltando aos seus lugares. Aparecem os primeiros sinais de luz e o brilho da paisagem indicia o prosseguimento do equilíbrio social da cidade.

O epílogo do romance repete o mito cosmogônico (Gênesis), sob forma parodística, à medida que o denuncia pela presença do equilíbrio aparente e falso criado pela narrativa. No primeiro capítulo (O Cemitério da Praia), Luzia é o primeiro vulto que surge, iniciando as crianças no conhecimento da linguagem marítima e usando o mesmo código do Gênesis, embora invertendo o discurso bíblico. No final, é a própria ama que aparece em primeiro plano e sua presença "luminosa" (trazida também pelo sentido do nome próprio), acha-se em harmonia com a paisagem, sem que ela se sinta, contudo, satisfeita com a situação. Tanto Luzia quanto Helena (relacionada ainda com a claridade, pelo nome) são colocadas como reforço do dia que se faz limpo e claro, apesar de terem a noite e a escuridão dentro de si. O surgimento da primeira gaivota sobre as águas dá à Ilha de Boa Vista - nomeada, como se vê, em sentido irônico - a tranqüilidade e limpidez antes perdidas.

O sentido de claridade, no código religioso, traz a idéia de vida e verdade divinas, ao passo que, no romance, a vida só existe em função da morte e apesar dela. E não será com o nascer do novo dia que os participantes da estória serão despertados para a vida, pois a morte continuará a residir em cada um. E finda a viagem, com a morte do responsável pela tormenta do "mar-ilha" de Boa Vista, estão as pessoas agora em porto seguro, ancoradas em seus valores e com os pés em terra firme, certos de que o mal foi sanado e de que as coisas poderão voltar ao normal.

*Viagem em torno de Luzia*

O capítulo inicial, o Cemitério da Praia, introduz o clima de viagem, que se apresenta como a tônica do livro, com a ida de Luzia e os meninos ao cemitério da Ilha. A figura de Luzia vai sendo criada em uma atmosfera de magia e mistério, que aos olhos das crianças não se separa da percepção também mágica do mar. A viagem em torno de Luzia — o movimento de seu corpo, o som da fala — implica a iniciação da linguagem marítima, que as crianças tentam captar através de códigos sensíveis. A aproximação entre Luzia e o mar vai se formando progressivamente a partir dessa primeira analogia de natureza sensível, contribuindo para que a imagem ganhe, aos poucos, sua significação.

Luzia traz o mundo de sonho e imaginação que as crianças incorporam à realidade natural, onde mar e mulher formam um todo contínuo e inseparável. Embalados pela sua fala e aquecidos pela presença física de seu corpo, as crianças e a própria escrita passam a viver em função desse movimento ao redor das duas figuras que se mesclam. As histórias de Luzia se unem como as do próprio mar, num misto de realidade e fantasia, incorporados à ficção pela identidade entre crianças e narrador, que se evidencia no início do romance. Contudo, essa identidade não se sustenta em termos absolutos, pois seria errôneo admitir que exista semelhança quanto aos pontos de vista assumidos por ambas as posições. Na realidade, trata-se de uma das múltiplas vozes presentes na narrativa, sendo que, desta vez, reforça-se a função de Luzia como doadora de histórias e como personagem da crônica a ser construída.

Dessa maneira, a personagem vai sendo delineada em função de sua proximidade estreita com as forças naturais, revelando, ao mesmo tempo, sua ligação com o mar e a terra. Com efeito, Luzia assume traços que a fazem surgir como figura cósmica, ao

refletir o movimento contínuo e regular da ordem natural: "O andar de Luzia era macio, o corpo bamboleava gordo, como um barco nas ondas, macio e ritmado como as próprias ondas" (BH. p. 19); ou quando se mostra na sua natureza terrestre, com o odor e aquecimento que emanam de seu corpo:

"O colo de Luzia era muito quente - e as coxas grossas, os seios gordos redondos e bons - aquecia os meninos, envolvia-os num cheiro de mato pisado e cheiro de preto mesmo: um cheiro que as narinas jamais esqueciam, por mais que flores e frutos os embalsamassem." (BH. p. 16)

A idéia de proteção trazida por sua imagem, ao estar intimamente ligada às forças naturais, contribui para a caracterização de Luzia como geradora de vida, função materna que ultrapassa o âmbito individual. Assim, além de ser realmente a mãe de Fortunato e passar por todo o sofrimento causado por sua fuga e morte, assume, em vários níveis, a maternidade. No nível da escrita, como doadora de histórias, que são também do mar; no nível cósmico, filiando-se à terra e ao mar (água), que se apresentam na sua natureza criadora; e simbolicamente, pelo fato de o sentido de maternidade se estender por quase todas as personagens femininas, através de deslocamentos e projeções, constituindo um dos pontos básicos do relacionamento entre elas.

Ao lado dessa função criadora, Luzia assume também o papel de preservadora de vidas que, à maneira de uma sacerdotiza, procura afastar a comunidade dos perigos de morte e destruição. Entregando-se às rezas e aos seus "orixás", caracteriza-se por um espírito supersticioso e fatalista, fundado na crença de que existe uma relação íntima entre a variação da ordem cósmica e da ordem humana. No entanto, a função de mediadora entre os homens e a morte não é cumprida pela personagem, impossibilitada de salvar o filho pelas rezas.

A iniciação da linguagem marítima deve-se tanto à semelhança entre mulher e mar quanto à função exercida por Luzia - a de iniciar as crianças no conhecimento da realidade marítima - que, no contexto do romance, liga-se ao aprendizado da própria vida de Boa Vista. O trajeto percorrido pela ama e as crianças em direção ao Cemitério da Praia vai sendo feito em um clima ritualístico, presente nos gestos e na fala da ama, apontando e nomeando os instrumentos usados na pesca, atividade ligada diretamente ao mar.

O mesmo gesto criador encontrado no Gênesis é retomado por Luzia no momento em que nomeia, no romance, os instrumentos relativos à caça e à pesca. No entanto, a passagem se apresenta com vistas a parafrasear o discurso bíblico, já que não se sustenta a idéia de serem os homens superiores aos peixes, rompendo-se, portanto, a separação absoluta entre homens/animais, pela condição "indecisa" dos primeiros. Os homens vivem à mercê da natureza contraditória do próprio mar, que pode se manifestar como doador de vida para os homens (alimento, peixes), e também de morte (homens comidos pelos peixes).

A condição humana, pensada em termos semelhantes à animal, é fruto de uma relação que se faz em outro nível. Não se trata apenas de revelar a identidade de duas ordens, através de relações substanciais ou analógicas. Os homens são como peixes por causa da identidade de função que desempenham, podendo matar ou serem mortos pelo adversário. Os homens, pela sua condição "aquática", são seres da superfície, colocando-se a meio caminho entre a terra e o mar, posição arbilgua e "indecisa".

Assim, a semelhança entre as duas realidades - natural e humana -, vista a partir do lugar de Luzia em relação ao mar, revela serem ambos doadores de filhos-peixes a serem mortos uns pelos outros. Como se vê, a maternidade de Luzia recebe dimensão universal, ao se preocupar com os destinos do homem na luta pela



sobrevivência; diante do mar remete a afirmações relacionadas com a morte, que no romance se manifesta na sua significação ritualística e cósmica. A morte, assim entendida, implica o seu reconhecimento como função positiva, pois, apesar de sua natureza destruidora, impõe-se como condição básica para o prosseguimento do ciclo vital. Ao considerá-la segundo a ordem humana, é necessário vencer a natureza para se conseguir vida; e quanto à ordem natural, sua preservação implica a destruição do elemento humano. Logo, a força da natureza atua como contraparte à da cultura, usando também seus métodos de destruição. E no romance, a morte de Fortunato, na noite, permite a continuação do ritmo cósmico, trazendo "vida" para os outros, como antecede ao nascimento de um novo dia.

O lugar ocupado pelos peixes é substituído por um elemento humano, Fortunato — que será, posteriormente, caçado e pescado pelos homens. A relação com a atmosfera de viagem criada no romance torna-se evidente quando a equivalência entre água e terra se assemelha à associação entre caça e pesca. Com efeito, com a "liquefação" do espaço, trazida pela viagem da busca de Fortunato, a atividade caçadora cede lugar à pesca, assim como a terra — solidez, leis sociais — se transforma em água — desequilíbrio e ameaça — havendo, portanto, necessidade de pescar o caçador de toda a tensão social.

### *O ritual da escrita*

A caracterização da escrita em termos ritualísticos de ve-se ao aproveitamento de técnicas referentes ao rito e à efetivação dos princípios estruturais que pertencem também à narrativa mítica. A repetição obsessiva de cenas e situações e a criação de micro-estórias que se reduplicam, formando o enredo. são

alguns dos elementos que possibilitarão a análise da linguagem do texto sob esse prisma. O processamento da escrita se faz pela reiteração contínua de imagens e frases que se encaixam umas nas outras, seguindo o mecanismo de construção próximo da maneira tradicional de narrar. Affonso Romano de Sant'Anna analisa a estrutura romanesca de A Moreninha, partindo da diferença entre jogo e rito e afirma ser a obra a exemplificação da técnica de encaixe própria do mito, contribuindo, assim, para a efetivação do rito que se instala em sua estrutura.<sup>23</sup>

Partindo da contribuição dada ao tema pelo ensaísta, se não mantidas as diferenças quanto aos dois tipos de linguagem, pois torna-se impossível afirmar que a narrativa de Macedo esteja em concordância com a de Autran Dourado. Se naquela a simetria imposta pelo ritual da escrita - a atualização, no enredo, da lenda que serviu de suporte - afetua-se em favor da conjunção da ideologia romântica com a literatura, em A barca dos homens a presença do rito é minada pela astúcia do jogo e pela assimetria aí reinante. O aparente equilíbrio do enunciado construído ritualisticamente implica uma resposta disjuntiva e, portanto, ligada ao jogo, impedindo que se considere a escrita enquanto resultado de um processo estéril e reduplicador.

Desse modo, o caráter repetitivo da narrativa e a fragmentação de imagens encontram eco nos discursos das personagens que, a todo momento, contam suas histórias e utilizam a mesma técnica usada pelo narrador. Luzia, a "mãe da escrita", fornece com seus "causos" o alimento e a inspiração do enredo que pretende ser a reconstrução da "crônica de sua vida". No capítulo dedicado aos presos ("Os Peixes"), o texto se estrutura por meio de repetições, lembrando o estilo milenar dos velhos contadores de histórias e explorando o ritmo ternário das narrações populares. Acrescente-se, ainda, o aproveitamento do número três na construção de grupos de personagens, apresentados respectivamente como

os três presos, as três prostitutas que contam suas estórias ou as três crianças. No momento em que Benjamim relata o crime de Amadeu, verifica-se, também, a presença de recursos lingüísticos ligados à exploração do número três, que caracteriza o espírito supersticioso próprio da mentalidade popular. Os exemplos abaixo pertencem tanto ao discurso de Amadeu quanto ao de Benjamim:

"Matutou mudo três dias e três noites (...) Amadeu falou três vezes pra ele casar e três vezes ele falou que casava e não casou." (BH. p. 84)

"É, três é um bom número. Três moças na janela me namoram cada vez. Como era mesmo o nome dos três reis magos? Da seguinte maneira." (BH. p. 97)

No Beco das Mulheres, a descrição das personagens é feita através das estórias que contam e estas funcionam como divertimento e alimento para os homens. Torna-se difícil delimitar até que ponto são os casos verdadeiros ou fictícios, da mesma forma que se desconhece estarem essas pessoas vivendo os sentimentos de maneira real ou fingida. A representação dos sentimentos ou a vida falsa que levavam liga-se à preocupação em inventar estórias para sobreviver. Como o narrador que cria sua ficção, as personagens constroem seus mitos com o objetivo de compensar a falta existente no real ou se comunicarem indiretamente com os outros. Com efeito, o caráter ritualístico da escrita se mostra pela construção lúdica dos fragmentos que se repetem ao infinito. D. Eponina, tentando abafar o clima de tensão que se instalara na cidade, convida as mulheres para o jogo de cartas, jogo este que atuará ambigualmente no romance.

Dessa maneira, pela repetição de frases em contextos diversos, percebe-se a condensação de três isotopias que contribuem para o entendimento da estrutura lúdica criada na narrativa: a maneira de narrar as estórias, as frases usadas no jogo de

cartas e na luta dos homens em busca de Fortunato. Assim, o aproveitamento do clichê na narração de estórias aparece de maneira espelhada no jogo real das cartas e no jogo metafórico das personagens diante dos fatos. A fórmula "era uma vez" é reduplicada no jogo de baralho ("é a sua vez") e na tentativa dos homens em se mostrarem realmente corajosos naquele momento de decisão ("Era sua vez, a sua última vez...").

A frase assim repetida se torna ambígua e passa a fazer parte do jogo onde os vencedores se opõem aos vencidos, todos tendo sua vez de perder ou ganhar. No baralho, a oportunidade da "cartada" para cada um e a possibilidade de sucesso ou fracasso; nas estórias contadas, a confirmação do caráter ficcional da vida de quem as narra e o "era uma vez" sendo deixado para trás; na intriga do romance, a vez de cada um, seja morte ou seja vida.

Concluindo, pode-se afirmar, com Affonso Romano de Sant'Anna, que "os limites entre jogo e rito são tênues" e, dessa maneira, a escrita de A barca dos homens, mantendo um vínculo estreito com os dois procedimentos, aponta a presença do jogo como "elemento interior ao rito". O aproveitamento de recursos ritualísticos no romance não se contenta em repetir o ponto de vista próprio dessa manifestação comunitária. A intromissão de elementos carregadas de tensão corrompe a escrita, fazendo com que esta espelhe o desequilíbrio que comanda as regras do jogo e da estrutura.

#### *A Escrita literária e o ritual*

Após a leitura das manifestações ritualísticas e da metáfora da viagem em A barca dos homens, torna-se necessário levantar algumas questões relativas ao cruzamento dos discursos afinerentes - o rito e a escrita literária - que devem ser aborda-

dos conforme a função desempenhada por eles.

A presença de manifestações ritualísticas no romance se apresenta como instrumento de criação da escrita, que se faz de modo fragmentário e repetitivo, reiterando técnicas ligadas a esse tipo de discurso. No entanto, a arte aproxima-se e afasta-se do procedimento ritualístico, ligando-se a ele quanto às técnicas de construção e, ao mesmo tempo, distinguindo-se, ao questioná-lo e repensá-lo. Se, como afirma Lévi-Strauss, é o rito disjuntivo no início e conjuntivo no final (uma tentativa de recuperar o contínuo indo contra o descontínuo), esta situação é claramente apresentada no romance. Na segunda parte do livro verifica-se a conjunção espacial do objeto narrado, onde os monólogos das personagens se mesclam com o de Fortunato. Essa continuidade é também de natureza temporal, criando uma simultaneidade de situações vividas em um mesmo espaço de tempo. Rompendo as continuidades habituais, tem-se um mundo às avessas, invertendo as oposições, neutralizando-as e dissolvendo-as. As regras sociais vigentes na vida diária mostram-se temporariamente suspensas e é abolida a distância entre as personagens. Todos se sentem presos a Fortunato e à ameaça causada por sua fuga. Com sua morte, a continuidade do ritmo cósmico é preservada, o dia nasce depois da noite e o equilíbrio social é restabelecido.

No entanto, o ritual é lido na sua imaginariade, ou seja, sob forma de espelanismos e inversões e como meio eficaz para que seus participantes se libertem de "mortes" interiores. O equilíbrio final não se sustenta ao nível do sentido, apesar de refletir uma situação inicial semelhante. Na realidade, tem-se um equilíbrio aparente, construído apenas com vistas a mostrar a coerência do enunciado e do estilo.

Entre os dois textos (rito e escrita literária) há uma relação de semelhança e diferença, sendo que no primeiro caso a aproximação se faz pela identidade de material e técnicas.

construtivas. No segundo, pela criação de uma resposta diferente: a escrita literária não repete a mensagem ritualística mas a apresenta de maneira invertida, denunciando seu caráter ideológico. Conseqüentemente, o uso de técnicas ou temas próprios de discursos não literários não é suficiente para que se coloque a arte em termos de igualdade com a linguagem dos mitos e rituais. A diferença consiste, essencialmente, no modo de encarar tais procedimentos, pois ao lado de aproximações de caráter temático ou formal tem-se a distinção no nível do contexto, que varia conforme sua atualização. A natureza ritualística do romance reflete, portanto, as situações vividas pelas personagens e as máscaras usadas para esconder a verdadeira face da moeda. Denuncia o ritual e seu jogo de substituições e espelhismos, onde seus participantes tiram proveito da morte alheia em favor da libertação fictícia dos dramas.

Com efeito, a manipulação do ritual e da viagem enquanto mito é reforçada pela criação de uma escrita que, jogando esses elementos à sua maneira, aponta os vazios e os traz à superfície do texto. Esta a tarefa do escritor e talvez do crítico. Que sejam perdoados os vazios não preenchidos ou, o que é pior, a tentativa cega de cobri-los indevidamente.

## NOTAS

- 1 DOURADO, Autran. A barca dos homens. 2a.ed. Rio, Expressão e Cultura, 1971. Todas as citações desta obra, neste ensaio, re-  
metem a essa edição, sendo referidas pela sigla BH.
- 2 VAN GENNEP, Arnold. Les rites de passage. Paris, Mouton, 1969.
- 3 LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Trad. M.C.C. Souza e  
A.O. Aguiar. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. da USP, 1970. p.56.
- 4 ————. Mythologiques. L'Homme nu. Paris, Plon, 1971. p.601.
- 5 Idem, ibidem.
- 6 GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris, Grasset, 1972.
- 7 FOUCAULT, Michel. Histoire de la folie. Paris, Union Générale  
d'Éditions, s/d.
- 8 Idem, p. 23.
- 9 Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. Mythologiques. Le cru et le cuit.  
Op. cit., p. 325-6.
- 10 GIRARD, René. La violence et le sacré. Op. cit.
- 11 DOUGLAS, Mary. De la souillure. Tradução francesa de Purity and  
danger. Paris, Maspero, 1971.
- 12 Idem, p. 71.
- 13 LÉVI-STRAUSS, Claude. Le cru et le cuit. Op. cit.
- 14 A propósito destas acusações feitas a Girard, remetemos o lei-  
tor à entrevista concedida pelo autor à Revista Critique, nov.  
1973, nº 429. AUPRAL, François. "Un discours scientifique; dis-  
cussion avec René Girard." Critique. Paris, 429:528-63, 1973.
- 15 Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. Le cru et le cuit. Op. cit., p. 64.
- 16 DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. Paris, Presses Uni-  
versitaires de France, 1968.
- 17 Idem, p. 367.
- 18 LIMA, Luiz Costa. As duas contraintes das estruturas simbóli-  
cas. In: —. Estruturalismo e teoria da literatura. Petrópo-  
lis, Vozes, 1973.
- 19 DOURADO, Autran. Uma vida em segredo. Rio, Editora Civilização  
Brasileira, 1964.
- 20 ————. O risco do bordado. Rio, Expressão e Cultura, 1970.
- 21 Cf. VAN GENNEP, Arnold. Les rites de passage. Op. cit.
- 22 DOURADO, Autran. Solidão solitude. Rio, Civilização Brasileira, 1972.
- 23 SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise estrutural de romances  
brasileiros. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 88.