

LETRAS

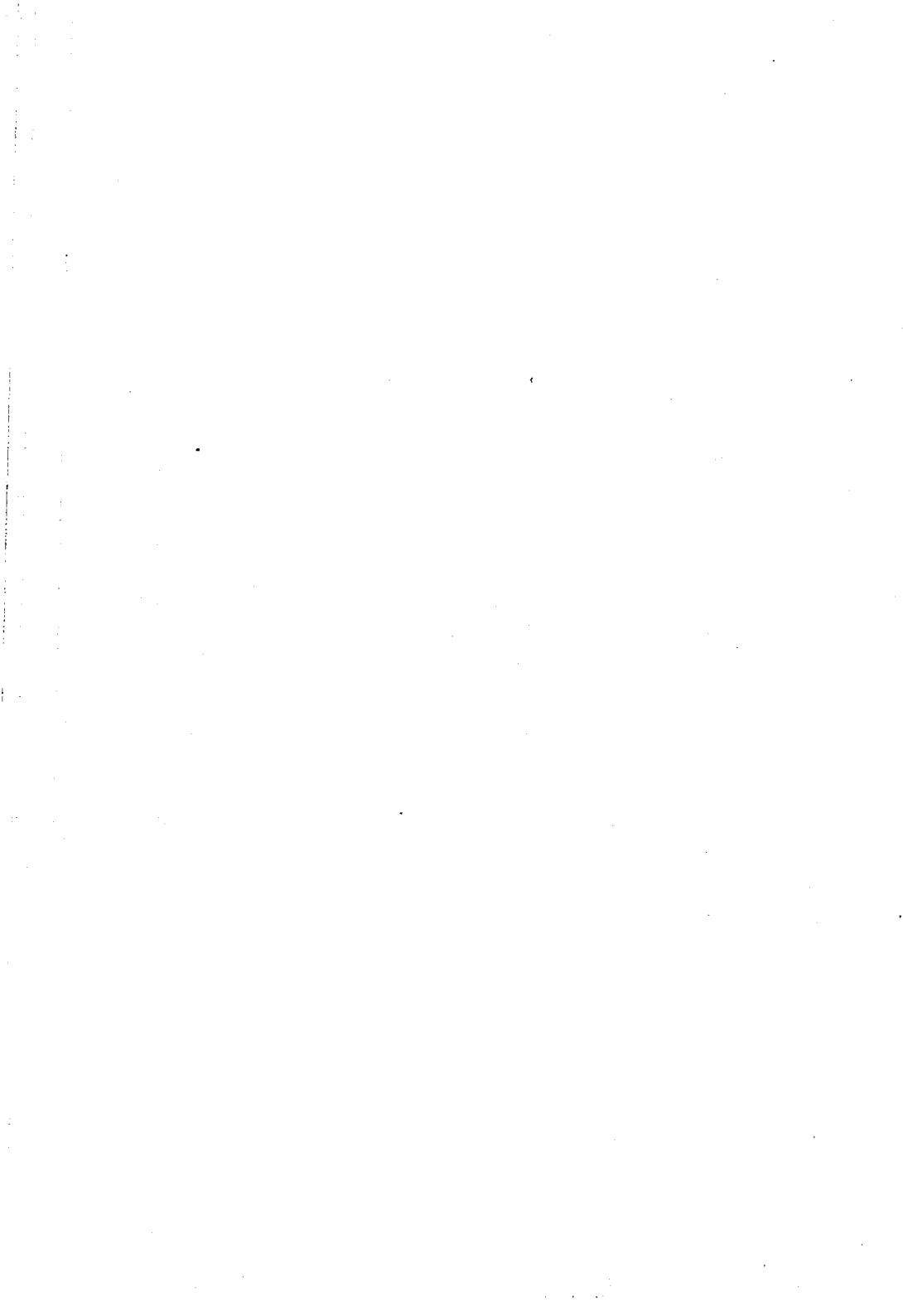
Vol. 2 - N. 4 - Ex. 2 | Revista Ensaïos de Semiótica

**maria das graças r. paulino
vera lúcia casa nova
organizadoras**

**ENSAIOS DE SEMIÓTICA
Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**

**Faculdade de Letras da UFMG
Departamento de Linguística e Teoria da Literatura
Ano II - Número 4 - Dezembro de 1980
Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil**

**Nossos agradecimentos a
Eunice Dutra Galery,
diretora da FALE**



**Endereço para correspondência:
Dep^to de Lingüística e Teoria da Literatura
Faculdade de Letras UFMG
R. Carangola 288 - 7^o andar - sala 729
30.000 - Belo Horizonte - MG**

SUMÁRIO

Vera Lúcia Casa Nova Elementos retóricos e ideológicos no discurso do pai-de-santo . .	9
Maria das Graças Rodrigues Paulino O leitor violentado	15
Ivete Camargos Walty O pícaro: um títere do retábulo social	19
Haydée Ribeiro Coelho Do trágico ao humor em quatro contos de TUTAMÉIA	27
Nancy Maria Mendes MORTE E VIDA SEVERINA: um texto parodístico	39
Ruth Silviano Brandão Lopes A incompreensível encarnação	51
Maria Zilda Ferreira Cury Lima Barreto: um posicionamento oscilante	60
Maria Lúfza Ramos A teia da ODISSÉIA	76

PREFÁCIO

Estes artigos registram os diversos interesses e métodos de trabalho de oito professoras de literatura da UFMG. Diversidade positiva, além de inevitável, num momento em que está vazio o lugar da *última moda* na crítica. Por persistir uma preocupação comum em relacionar o discurso-objeto com outros discursos, fica o título geral de *Ensaaios de Semiótica*, vindo de outro número da revista.

Três dos ensaios são extraídos de dissertações defendidas no 2º semestre deste ano no Mestrado de Literatura Brasileira desta faculdade. Publicá-los é uma forma de tentar levar para fora de nossos corredores a apreciação de um tipo de trabalho acadêmico que comumente não está sendo divulgado, e, assim, vem deixando de ser útil. É pena que o espaço aqui não seja suficiente para a publicação integral dos textos dessas dissertações. Dos trabalhos mais longos, na íntegra ficou apenas "A teia da *Odisséia*", do qual não nos pareceu possível destacar um trecho autônomo para publicação.

Esperamos que, apesar das diferenças que marcam estes textos, possa cumprir-se sua função comum: acrescentar algumas réplicas ao diálogo crítico que se entabula como tentativa de compreensão do universo cultural que nos constitui.

M.G.R.P.

Elementos retóricos e ideológicos no discurso do pai-de-santo

“S’interroger sur les rapports entre pouvoir et langage, c’est s’engager dans une réflexion à plusieurs étapes”.

M. Godelier.

1 — Proposta de leitura de um ritual

Esta análise não tem um caráter geral, ela é uma tentativa de apreensão de um objeto determinado, produto de minha experiência nos meios religiosos urbanos. A proposta é de mostrar a possibilidade de uma leitura que se oriente para um enfoque semiótico umbandista, na medida em que esta prática oferece inúmeros dados para uma teoria da produção sógnica.

O instrumental para ter acesso à prática ritualística está pouco elaborado e mesmo precário. Trata-se de uma estrutura bastante complexa, onde os substratos míticos e culturais não se deixam facilmente apreender, devido à cosmologia que se despersionaliza no universo religioso afro-brasileiro. O termo cultura é visto como fenômeno semiótico, por isso observo de perto os fundamentos de Umberto Eco¹, quando ele afirma ser a cultura um fenômeno de comunicação estruturado em sistemas de significação. Assim é que um código implica o processo de significação: código-sistema que une entidades presentes e ausentes.

2 – O Ritual

A escolha do ritual da Umbanda, religião que se quer brasileira, vem a propósito de ser essa prática um elemento transmissor de tradição cultural, um sistema de signos que modeliza o mundo, enquanto forma de dominação e permanência de ideologias vigentes na sociedade brasileira. A cada movimento de transformação social corresponde um movimento de mudança cultural, isto é, as práticas se modificam mostrando significados novos dentro do conjunto da sociedade.

Convém lembrar que o nascimento da religião umbandista coincide justamente com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial e de classes.²

O ritual é tomado como texto, na medida em que há uma ação dramática (vários protagonistas – a nível individual e social) veiculada pela fala, pela palavra, elemento atuante e mobilizador; um discurso simbólico que delinea em sua prática mítico-cultural as coisas do mundo social, além de um “sistema de representação de determinado modelo do mundo”, como assinala G.A. Livinton em “Algumas Questões Gerais no Estado do Rito Matrimonial”.³ Este ritual corrobora representações da sociedade brasileira, buscando a manutenção dos seus valores. Como a crença define a maneira dos poderes do universo, seu alcance influi na vida humana.

O terreiro a que farei referência localiza-se na região periférica de Belo Horizonte, bairro Carlos Prates. O ritual é o das sextas-feiras, quando se dá o “desenvolvimento” dos médiuns. A ordem do ritual tem o seguinte esquema:

1º – o pai de santo abre a gira;

2º – há as incorporações das entidades (caboclos, pretos-velhos, exus e pombas-gira) e

3º – a doutrinação dos médiuns, feita pelo pai-de-santo.

Como o objetivo deste trabalho está ligado ao discurso do pai-de-santo, me restringirei a essa última parte do ritual.

3 – O jogo poder/saber: o pai-de-santo dita a norma.

“É hora de trabalho. Vamos trabalhar, meus irmãos. . .”

O pai-de-santo tem uma situação estratégica. É o posto mais alto da hierarquia espiritual, organiza o terreiro, emite mensagens e mantém o poder ideologicamente, não só a nível de código do santo, mas também do código burocrático existente no terreiro. Conhece os mitos, as entidades; dirige o ritual, faz renovar e fortalecer a convicção, une o grupo como um todo. Seu discurso durante todo o ritual, estando ele “incorporado”, ou não, é a representação da segurança, do Pai, aquele que encaminha, resolve problemas, toma decisões e dirige o comportamento dos “incorporados” e “não-incorporados” durante os trabalhos.

Na simbologia do poder/saber, a figura do pai-de-santo é centralizadora. Ele guarda todo um patrimônio cultural, de mitos, lendas, pontos, além de ter o poder de excluir médiuns do terreiro, caso não se comportem como as regras ditadas por ele. Ninguém entra sem sua autorização. Ele detém a posse efetiva do terreiro. Essa soma de poderes está condicionada ao prestígio, já que ele sabe a Lei da Umbanda, e faz cumprir a lei, sob a capa do “bom relacionamento” que mantém com os membros do terreiro.

4 – Código Retórico:

Doutrina: efeito persuasivo e pedagogia.

Por “doutrina”, entendo o ensinamento, a catequese. Durante a doutrina, a persuasão é categoria central do discurso do pai-de-santo. É um discurso que visa o presente, com finalidades imediatas e de onde se depreendem as mais variadas formas de maniqueísmo.

A relação persuasiva é evidenciada com a ajuda de meios pessoais:

- 1º – a “autoridade” do pai-de-santo;
- 2º – a disponibilidade dos clientes e médiuns;
- 3º – a argumentação.

Assim, se estabelece o processo de doutrinação, que tende a influenciar, a modificar comportamentos.

A persuasão é, aqui no caso, consciente. Esse é o objetivo do chefe de tenda ou pai-de-santo. Convencer, através da fé, influenciar:

Os médiuns têm que praticar caridade. Ajudar os que têm menos, para estar sempre evoluindo; a caridade deve ser sempre prestada, e seus problemas pessoais aqui devem ser esquecidos – o que importa é a missão que cada um tem. . .⁴

O pai-de-santo confirma seu poder usando técnicas do santo. Ivonne Maggie Alves Velho em seu trabalho Guerra de Orixá⁵, relaciona, na análise do conflito existente, o poder do pai-de-santo / técnicas do santo com o poder e o uso de critérios de prestígios econômicos e sociais da sociedade mais ampla.

O conhecimento das leis da Umbanda e a melhor manipulação das técnicas de santo instituem seu poder. A doutrina fornece-lhe o princípio que comanda a evolução espiritual: a caridade, o amor ao próximo e a abnegação são os principais fundamentais da praxis religiosa na doutrinação.

A influência modifica a disposição do médium (no caso, o influenciado) a respeito de uma determinada situação presente ou futura. A modificação do comportamento assume duas formas (lembrando Claude Bremond em seu trabalho “O papel do influenciador⁶): intelectual e afetiva, na medida em que durante a doutrinação, o pai-de-santo sabe de problemas acontecidos com os médiuns, tais como doenças em sua família, injustiças sofridas na relação empre-

gado/patrão, etc. Atua sobre esses dados, informando ou confirmando notícias recebidas; ou inibe a esperança de dias melhores para os médiuns ali presentes.

Considerando a relação ideológica que se estabelece entre pai-de-santo e médium durante a doutrina, observamos que o médium concorda com o pai-de-santo em todas as situações. Daí a repercussão ideológica. O ideológico se fecunda na concordância e se irradia dentro e fora do terreiro.

Assim é que a umbanda surge como emissor e receptor de elementos ideológicos. É um universo onde a ideologia da "permanência" parece ser facilmente observada através do código da doutrinação.

5 — Código ideológico.

Doutrina: Ordem e Harmonia

Sedução e magia do discurso, ingredientes mantenedores da emoção do ouvinte (médium), possibilitam a adesão.

No terreiro, o estabelecido durante a doutrina é acatado sem determinações muito claras. "O santo disse, tá dito" ou "Pai-de-santo disse, tá dito". As regras impostas são naturalmente de caráter normativo e/ou decorrente da natureza das coisas. O conselho aparece através de figurações analógicas e é a base da doutrinação.

É caso de se relacionar isso à utilização dos mitos como forma de dominação. A hierarquia inalterável do mundo, o universalismo, são alguns deles destilados através da doutrinação. Lembro-me de uma passagem de Barthes em *Mitologias*⁷: "o que o mito restitui é uma imagem natural deste real. . . sendo a função do mito evacuar o real..." Realmente a constatação é o traço mais comum.

O acatamento das decisões, das ordens são elementos ideológicos pertinentes.

Transformam-se as idéias do chefe (pai-de-santo) em idéias de todos, para se fazer um todo, de modo que o pai-de-santo, que domina no plano espiritual, também domine no plano social, político e até econômico.

Sob a forma de conteúdo, é a harmonia o elemento ideológico mais forte da doutrinação da umbanda, pois ela é responsável pelo desenvolvimento do espírito e da matéria. Manutenção do equilíbrio, posto em perigo pelos conflitos, pelas "demandas", carregadas de drama e tragédia." Qualquer transgressão ao código é punida.

Luís Costa Lima, em seu trabalho "As projeções do Ideológico", chama a atenção sobre o uso de qualquer discurso como meio de preservação ou legitimação do poder. Realmente a cultura, pensada como natureza, reduplica o ideológico dominante. É o caso de corroborar a idéia de que "o discurso ideológico visa à persuasão, donde ser um discurso "prático" que praticamente se coloca a questão do

poder e se caracteriza por reprimir, mesmo de maneira não voluntária ou consciente, a postulação de perguntas que pusessem em discussão os pressupostos em que são geradas, mantidas ou transformadas as crenças do senso comum. . .”⁸

A manutenção da ordem simbólica é o instrumento de sustentação da ordem política do terreiro. Ela serve como uma forma de naturalização responsável por um consenso acerca da ordem do mundo. Assim a norma social estabelecida é apresentada como natural, impedindo-se que se coloquem certos problemas. Pela necessidade de manter o poder, o pai-de-santo durante a doutrina recalca os questionamentos, afasta posições perigosas. Define normas, regras de conduta, o que deve ser feito ou não, o que deve ser valorizado na vida ou não, o que se deve sentir ou fazer.

O código retórico da doutrinação da Umbanda, representado pelo pai-de-santo, constitui manipulação ideológica, na medida em que a doutrina tem um caráter prescritivo, regulador, normativo.

6 – Conclusão parcial

Minha leitura do ideológico neste código-sistema mostra, numa dupla perspectiva, como a produção de sentido liga-se ao fenômeno de reconhecimento político, e como a organização e representação das coisas se integram num mesmo processo semiológico na gramática de produção. O poder do discurso do pai-de-santo designa os efeitos desse discurso no interior do terreiro. Esses efeitos constituem novas produções de sentido. Se todo reconhecimento, como diz Verón, engendra uma produção, toda produção resulta de um sistema de reconhecimento.⁹ O pai-de-santo, enquanto chefe, possuidor da “gramática”, recria no terreiro uma micro-sociedade, que nada mais é do que a reduplicação de uma das formas de organização político-social de nossa sociedade.

NOTAS

- 1- ECO, Umberto - *Tratado Geral de Semiótica, Perspectiva*, São Paulo, 1980, p. 6.
- 2- ORTIS, Renato - *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*, Vozes, Rio de Janeiro, 1978, p. 13.
- 3- LEVINTON, G.A. - *Algumas Questões Gerais do Estudo do Rito Matrimonial*, In: *Semiótica Russa*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979, p. 73.

- 4- Não tendo sido possível o registro da fala do "pai-de-santo", tento reconstituí-la, na medida do possível.
- 5- ALVES VELHO, Ivonne Maggie. *Guerra de Orixá*. 2ª Ed. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1978. p. 122.
- 6- BREMOND, Claude. O papel do influenciador. In: *Pesquisa de Retórica*, Vozes, Rio de Janeiro, 1975. p. 42.
- 7- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4ª ed., Difel, 1970, p. 163.
- 8- COSTA LIMA, Luís. As projeções do Ideológico. In: *Cadernos da PUC/RJ*, 1974. p. 163.
- 9- VÉRON, Eliseo. Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir. In: *Communications*, nº 28, 1979. p. 15.

O leitor violentado

– 1 –

Considerando que os contos do livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca¹, representam, basicamente, a violência das relações sociais, e que seu funcionamento na sociedade brasileira de 1980 deve ligar-se a isso, vamos tentar caracterizar tal funcionamento, propondo respostas plausíveis para as seguintes questões:

– Qual o possível leitor de um livro de contos como *Feliz Ano Novo* no Brasil de hoje?

– Em que universo de representação da violência tal leitor se insere?

– Que diferenças com relação a esse universo marcariam *Feliz Ano Novo*, a ponto de afastá-lo do funcionamento social considerado “conveniente” para um texto literário, já que a justiça do país nem tolerável o julgou?

– 2 –

O produto livro de contos, vendido nos poucos estabelecimentos comerciais denominados livrarias, por mais de duzentos cruzeiros, é consumido, obviamente, por pessoas que têm poder aquisitivo para adquirir um objeto prescindível que custa 5% do salário mínimo, e têm poder cultural para atuar como receptores de mensagens codificadas na língua escrita culta do país. Essas pessoas médias, ou “reme-

diadas", vivem e desfrutam o medo cotidiano da violência: usar grades nas janelas, não parar em sinal fechado à noite, não abrir porta a estranhos, segurar bem firme a bolsa, não sair com jóia cara, querer bem cheio o depósito de presos, exigir mais policiais nas ruas, acompanhar em detalhes, através da imprensa, as descrições de muitos assaltos e assassinatos perpetrados por marginais contra pessoas de bem. Para compensar, a ficção que essas pessoas consomem na tevê, no cinema e no livro muitas vezes lhes mostra investigadores espertos que derrotam criminosos temíveis, vingando simbolicamente todas as vítimas, reais e ficcionais. É, pois, por tais brasileiros médios de cidades médias e grandes, incluindo "legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão"², que um livro de contos tem mais possibilidade de ser lido. São esses os leitores potenciais de Rubem Fonseca: habituados à circulação da violência, educados para sobreviver à violência em seu cotidiano, condicionados a exorcizar a violência como caso de polícia.

— 3 —

A violência representada pela ficção da indústria cultural para o cidadão comum, com exceção das raríssimas produções de protesto (violência policial), caracteriza-se pela condenação, em nome da ordem, dos "marginais", que, ao serem considerados culpados dos males da sociedade, se expõem ao sacrifício (esquadrão da morte, por exemplo), sem que a sociedade judicialmente os vingue. Ótimo exemplo dessa prática: o Globo Repórter que focalizou o caso Ângela Dinis, na véspera do julgamento de Doca Street, legitimava a absolvição do réu, pois sua vítima foi representada como sacrificável, isto é, marginal (com relação aos padrões femininos de conduta da classe média). O tom que os veículos de comunicação de massa usaram para tratar o episódio conotava: quem mata uma vítima sacrificável não merece a vingança pública, a prisão. O público já pensava assim, pois a comunicação de massa tem sempre o cuidado de não transmitir lições novas, mas de apenas realimentar padrões de conduta, acompanhando, é claro, a inócua evolução da moda.

René Girard³ mostra que o sacrifício é, universalmente, a forma de violência cuja função consiste em manter a coesão social, através de uma "operação de transferência coletiva" realizada às custas da vítima e sustentada pelas próprias tensões internas da sociedade. Tal função não mais se cumpre quando tende a romper-se a ordem estabelecida. As instituições não conseguem conter a violência indiscriminada, e todas as formas de associação entram em choque. Dá-se então, segundo Girard, a situação de crise sacrificial.

Lendo Feliz Ano Novo com o auxílio de Girard, percebemos claramente que o tipo de representação da violência realizado no livro de Rubem Fonseca tem um sentido social ameaçador. Surge nele a violência disseminada, sem moral da história, sem herói, sem

reparos. Trata-se de representação não mais do sacrifício, mas da crise sacrificial, que constitui a crise das diferenças, quando se instala a violência recíproca, e a vítima pode ser qualquer um. Neste caso, a ordem social está, de fato, ameaçada.

Essa representação literária da crise sacrificial corresponderia a uma aspiração de igualdade entre os membros do grupo social, por eliminar a diferença que tornaria certas vítimas sacrificáveis, certos crimes puníveis, e outros, não. Trata-se, pois, de um texto de protesto contra a injustiça social, mas protesto terrorista, já que instila a significação venenosa do caos, levando o leitor (classe média, lembremos) ao medo e à insegurança, isto é, ao verdadeiro escândalo. O leitor que se cerca de cuidados, procurando prever as situações vulneráveis ao assalto, que está acostumado a usufruir um medo tranqüilo na ficção que usualmente representa a violência de modo diferenciado, mantendo intacta a lógica das relações sociais, de repente se vê diante de um texto que o incomoda, que o ameaça. Justificativas não faltam, como não faltaram para a censura: são os palavrões (aliás, nem tantos), é o erotismo (aliás, bem pouco), são as cenas violentas (estas, abundantes). Na verdade, sabemos que tudo isso circula no seio da classe média, ajudando a sustentá-la, propondo oposições tranqüilizadoras. O problema é que, em *Feliz Ano Novo*, está representada a crise sacrificial, a violência da desagregação, a violência de fato insuportável.

No conto "Intestino Grosso", o Autor declara que a morte violenta "faz parte da Fantasia Oferecida às Massas Pela Televisão hoje"². São, entretanto, também mortes violentas as que se narram em muitos dos contos de *Feliz Ano Novo*. Só que, narradas pelos próprios assassinos, como algo banal, as mortes não chegam a instituir o pathos. O leitor, assim, permanece meio frio, contaminado pela neutralidade do discurso que se lhe revela, todavia, simultaneamente abominável. O leitor é a lei, que está ausente do texto, que deveria castigar mas não castiga. Deveria castigar porque as vítimas não são sacrificáveis, teriam de ser vingadas. Não castiga porque vítimas e assassinos trocam repentinamente de lugar (rico mata pobre, pobre mata rico, homem mata mulher, mulher mata homem), não há como classificar o bem e o mal: a festa é a mesma.

Nesse sistema social brasileiro do texto, em que se instala a violência sem nexos, o que se ameaça é o próprio sistema, contra o qual a violência de fato se volta. Acontece que, ao voltar-se contra o sistema, a violência se volta contra o leitor que o integra. O leitor se torna destinatário de balas e pancadas textuais por ele mesmo, paradoxalmente, desfechadas, já que é com a visão do narrador que o narratário é levado a identificar-se. Dividido assim entre a mais íntima compreensão e o maior horror, o leitor se sente, com toda razão, violentado. E, ainda, para impedir que esta deixe de ser a sensação de leitura predominante, o texto fecha as saídas: não se alcança o riso, não se alcança o grotesco, não se alcança o trágico,

embora se permaneça o tempo inteiro em seus confundidos vestíbulos, que são os desempregos, estafas, mentiras, precisões, equívocos, competições, solidões, tradições, histórias, pequenos assassinatos. Assim se permanece no intestino grosso.

— 4 —

Não há como negar o caráter subversivo do funcionamento social de *Feliz Ano Novo*, Escrito para o leitor comum (como poucos bons textos da literatura brasileira); sem panfletagem política (facilmente neutralizável); sem a retórica consoladora da ficção popular, mas jogando com suas seduções; representando relações sociais facilmente identificáveis, mas destruindo classificações de violência social para as quais o cidadão foi educado, este livro não é mesmo nem um pouco conveniente. O modelo de sociedade que ele propõe e desvela mal se pode chamar de sociedade, pois não há ninguém “fazendo coisas com e para os demais, no interesse de cada um e de todos”. Ninguém fica satisfeito, a festa é macabra, a ordem acabou. Sem dúvida, *Feliz Ano Novo* integra a contemporânea literatura maldita do Brasil, safra de 1975, no mercado em 1980. Nesse caso, para a classe média, ler é também correr o risco — de entender.

NOTAS

- 1- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- 2- Op. cit. p. 143;
- 3- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris, B. Grasset, 1972.

O pícaro: um títere do retábulo social*

* Este trabalho é parte da dissertação — Impli-
cações sociais do elemento picaresco nas Memó-
rias de um sargento de milícias — apresentada
ao curso de Pós-Graduação em Literatura Brasi-
leira da Faculdade de Letras da UFMG.

A palavra pícaro tem, entre outros¹, o sentido de falador, madrugador, quando se refere aos soldados que regressavam da Picardia, durante as guerras de Flandres. Passa a designar em seguida o vagabundo, o andarilho, o mandrião. A partir do aparecimento da novela *Lazarillo de Tormes*, nos meados do século XVI, a palavra assimila gama mais complexa de significações, numa alusão específica à personagem dessa nova espécie narrativa.² Tal personagem caracteriza-se por ser homem sem ofício determinado que vive de forma irregular e vagabunda, com a preocupação única de sobreviver ao quotidiano miserável. É considerado anti-herói, principalmente porque se deixa levar pelos impulsos primários sem perseguir um ideal ou buscar satisfações espirituais.

Os conceitos de herói e anti-herói têm, no entanto, que ser delimitados. Juan Villegas³ afirma que o conceito de herói é resultado de uma definição classista e arcaizante que insiste no carácter social elevado da personagem. Esse termo, além disso, sempre esteve ligado à idéia de nobreza e espiritualidade. Vítor Manuel Aguiar e Silva também nos lembra que "o conceito de herói está

estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade".⁴ Herói seria, assim, a personagem que encarnasse os padrões morais e ideológicos da comunidade e da classe social que representasse. A personagem protagonista que transgredisse os códigos vigentes de dada sociedade, ao defender valores contrários às diretrizes morais, políticas e sociais de seu grupo, seria anti-herói por não representar nem defender os valores da classe dominante.

Torna-se, portanto, singular a situação do pícaro. Jogado no mundo, ele vai completar a aprendizagem picaresca, principalmente no convívio com os amos, sejam cegos, clérigos, médicos ou fidalgos. E é aí que se inicia a sátira que nos aponta os aspectos negativos da sociedade. Mas o pícaro vive à margem dessa sociedade e por isso não pode contestá-la. Ele não tem consciência do lugar que ocupa e nem se pergunta se poderia ocupar outro. A história contada por ele — o oprimido, o massacrado — romperia com a visão oficial? O relato picaresco, em geral, não se faz contra-ideológico, isto é, não rompe com a visão fornecida pelo Poder, pois aceita a ordem estabelecida e apenas aponta as causas de suas falhas: a desonestidade dos grandes, a mentira das instituições, a burla das leis. A sociedade nos é mostrada como uma representação em que, através da sátira, se faz uma transposição sutil dos valores das classes sociais mais elevadas, em evidente mimetismo do quadro social.

"A filosofia picaresca", conforme salienta Maria Casas de Faunce", se ri da sociedade, dos seus prejuízos e daquilo que considera seus mitos (amor, honra, patriotismo, trabalho, virtude) com amável sorriso ou pungente sarcasmo, penetra na substância da realidade para liberá-la do supérfluo e apresentá-la nua, como uma série de valores puros e universais".⁵

A afirmação acima condiz com o que acabamos de propor, sem, no entanto, questionar essa "série de valores puros e universais" em termos ideológicos: o pícaro vive de esmolas ou de furtos, da caridade ou da fraqueza alheia, mas em nenhum momento questiona in totum o sistema da sociedade de classes que gera tais disparidades. Daí, poder-se afirmar que, mais que anti-herói, ele é, muitas vezes, um bufão com papel social conforme o de Estebanillo González: "dizer livremente aos imperadores os seus defeitos, bem como queixas e sentimentos de seus vassallos".⁶

Guzmán de Alfarache, em uma das suas digressões, oferece-nos explicação ideológica para a sociedade dividida em classes: "A gente vilã sempre tem pelo nobre (por propriedade oculta) ódio natural, como o lagarto pela cobra, o cisne pela águia, o galo pelo falcão, o lagostim pelo povo, o delfim pela baleia (...) e outros desse modo, e se desejares saber a causa natural, (o autor dirige-se ao leitor) não se sabe outra mais de que a pedra imã atrai a si o aço, o eliotrópio segue o sol, (...) que assim como umas coisas se amam, outras se aborrecem por influxo celeste, para o que os homens não alcançaram

a razão até hoje".⁷

Temos aí as diferenças econômico-sociais atribuídas a "influxos celestes", como algo natural e, portanto, ideológico. Até mesmo a sorte geralmente adversa, outra característica da vida picaresca, é atribuída ao destino ou aos deuses: " — Que conjuração se fez contra mim? Qual estrela infeliz me retirou, de minha casa? Se, depois que pus o pé fora dela, tudo me fez mal, sendo umas desgraças presságio das vindouras".⁸

A resignação ante a sorte apresentada como acomodação passiva aos acontecimentos para suportar tudo o que sobrevenha sem se desesperar é mais uma prova de que o pícaro critica a sociedade, mas não lhe contesta as bases.

Herói ou anti-herói, o importante é ele nada mais ser que o produto da sociedade em que vive. Assim, todos os seus defeitos ou virtudes — que ele também as tem — são traços da sua família, da sua comunidade, do seu grupo social. Trata-se de um jogo de espelhos através do qual se vêem repetidas as mesmas faces, ainda que deformadas.

Observemos alguns aspectos desse múltiplo reflexo nas diversas novelas picarescas.

O Lazarillo é reflexo de seus pais e amos. E não poderia viver outra vida, pois seus amos forçaram-no a enganar, a burlar, a furtrar. Guzmán de Alfarache já tem dúvidas sobre sua filiação e se diz filho de dois pais. Pablos, "el buscón", é filho de um barbeiro ladrão e de uma feiticeira, o que lhe marca a vida desde pequenino com a pecha de D. Navalha ou D. Ventosa, filho da puta feiticeira. Estebanillo tem duas pátrias, o que não deixa de relacionar-se com os dois pais de Guzmán, pois, tendo duas, não tem nenhuma, e o apátrida é uma espécie de bastardo. Isso se confirma na afirmação de que toma "de cada nação algo e de ambas nada", pois com o alemão é alemão; "com o flamengo, flamengo, e com o armênio, armênio"⁹ Como o camaleão, o pícaro toma a cor do próximo; não tem natureza individual própria, é um conjunto de traços de outros indivíduos de seu meio. Ubrich Wicks¹⁰ já acentua o caráter protético do pícaro e diz que a inconstância é sua característica essencial.

É preciso considerar, pois, que não é o protagonista que vive mal; a vida assim lhe foi imposta. A partir de tal observação, faz-se necessário discutir o propósito de moralização atribuído à novela picaresca, muitas vezes pelos próprios autores.

Maria Casas de Faunce define a novela picaresca como a "narração fictícia (. . .) em prosa, exposta do ponto de vista de um ente acomodático cuja filosofia existencial, subjetiva e unilateral, dá ênfase ao instinto primário do indivíduo que não desenvolveu suas funções espirituais nem a sensibilidade antecipada no homem". A obra seria, pois, a narração de "uma vida que poderia ser denominada vulgar, em oposição à personagem heróica que se evidencia por seus méritos espirituais. O engenho da personagem serve como ingrediente

para manifestar sua austeridade e dá à obra o tom festivo da burla que diverte enquanto penetra no leitor, produzindo, reflexivamente, a catarse moralizante ou didática inerente ao gênero".¹¹

Ora, o pícaro só tem individualidade aparente; torna-se por isso difícil acreditar que sua "filosofia existencial" seja "subjéctiva e unilateral". Na verdade ela é produto do condicionamento sócio-político e, assim, o objetivo de moralização pode ser eclipsado se se fizer uma leitura mais profunda do texto, sem se deixar enredar pelo nível sintagmático da narrativa. O propósito de que "o leitor degluta a boa doutrina e não se extravie nos caminhos do mundo, como ocorre com os protagonistas",¹² pode ser desmascarado se se tiver consciência de que tais caminhos não foram escolhidos pela personagem, mas determinados pela conjuntura social. Importa lembrar que o pícaro não é um delinqüente: ele não se marginaliza, é marginalizado, o que o torna quase simpático ao leitor. A obra picaresca tem, bem como o sermão, a intenção de aliciar, de persuadir. Por isso mesmo, o pícaro é usado como atrativo e, através de um subterfúgio do autor, capta o interesse do leitor para que ouça inadvertidamente a voz do senso-comum. O relato do pícaro poderia ser visto como arrependimento dos erros passados e como tentativa de reintegração ao sistema que critica, mas o que verdadeiramente importa é que, embora alguns se acomodem e acabem por aburguesar-se, outros virão e os pícaros irão multiplicar-se, porque o sistema, produtor incontestado, continuará a existir.

O pícaro é títere do retábulo social. Ele conta sua estória, narra suas aventuras, de forma aparentemente consciente, mas a verdadeira história é a da sociedade que o gerou e lhe move os cordéis. Assim sendo, a divisão dos novelistas picarescos em "conformistas" e "problematizantes", feita por Alán Francis¹³, ao estudar o enfoque dado pelos autores aos temas honra, religião e momento histórico, pode anular-se, já que sua diferença se verifica apenas a nível da superfície da narrativa. A grande diversidade de opiniões sobre as mesmas novelas permite-nos aventar a possibilidade de encontrar para todas elas um mesmo denominador: "conformistas" ou "problematizantes", as novelas não narram o abalo das estruturas do edifício social, embora, muitas vezes, apontem falhas percebidas nas suas paredes.

O estudo dos elementos cômicos, grotescos e satíricos faz-se essencial para que se desvendem as verdadeiras relações sociais presentes de forma atuante nessa representação social que é a novela picaresca. Tais elementos podem ser estudados através do seu relacionamento interno ou dos seus efeitos sobre o leitor. O riso, como tem sido salientado por filósofos, sociólogos, psicólogos, tem funções complexas e até divergentes. Mas há um ponto em que a variedade se desfaz: o riso tem função social, seja contestadora ou reprodutora do sistema. O riso é, pois, faca de dois gumes que pode reprimir ou liberar tensões, coibir ou fomentar expectativas e,

finalmente, servir ao sistema tanto como atacá-lo ou subvertê-lo.

Isso posto, fica mais fácil determinar seu papel numa obra literária. Não se deve rotular a picaresca de espécie satírica, grotesca ou cômica, mesmo porque a sátira não é gênero ou espécie literária, mas pode concretizar-se em vários deles.

O riso assume, na novela picaresca, as mais diversas formas, num elevado grau de complexidade. Tentaremos apontar e comentar algumas dessas formas.

Matthew Hodgart¹⁴, ao falar das relações entre a sátira e a novela picaresca, chama *La vida de Lazarillo de Tormes* de “uma história amargamente divertida”, onde há uma coleção de tipos satíricos: o clérigo avarento, o frade cobiçoso e um vendedor de indulgências. O riso cumpre aí a função de atacar principalmente as instituições sociais e religiosas bem como a nobreza decaída. Mas ele não vem na forma de pura comicidade, pois o elemento trágico se alia à burla, resultando no grotesco. A fome, constante em quase todas as novelas, mesmo camuflada por aspectos risíveis, não perde o caráter de tragédia e dor.

Em as *Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache*, atalaya de la vida humana, inserem-se, no relato das aventuras do pícaro, digressões em que a fantasia se alia à realidade, num mecanismo evidentemente satírico, como no episódio da criação do mundo em que o burro, o cão, o macaco e o homem falam com Júpiter a respeito de seu papel no mundo e no tempo de sua vida. A variedade de episódios satíricos amplia o alvo da crítica sócio-econômica. O roubo e a mendicância como profissões regulamentadas são também uma forma de grotesco. A hierarquia social, embora não seja contestada em suas bases, é abolida pelo riso, que lhe promove o nivelamento através da referência ao ato de defecar, que iguala o Guzmán ao Cardeal. Tal ato se relaciona com a fome que nivela Lázaro ao fidalgo, em uma concretização do elemento escatológico, reduzindo o homem às necessidades fisiológicas, ou, menos ainda, ao excremento.

Em a *Vida del Buscón*, Quevedo utiliza-se das diversas formas do risível — a caricatura, o chiste verbal, a representação cômica — para evidenciar o torpe e o ridículo das criaturas humanas. Nota-se que o jogo é o denominador comum de todas essas formas, presente desde as burlas feitas ou sofridas pelo velhaco *Busca-Vidas*, até a fala, exploradora da potencialidade da linguagem. Basta lembrar o ridículo em que se coloca a Inquisição, na passagem em que Pablos amedronta a cozinheira ao dizer que ela será presa pelos inquisidores por reunir os frangos chamando-os pelos nomes dos papas: “Pio, pio”. O riso exerce na obra, além de outras funções, a da dessacralização.

O elemento grotesco evidencia-se também em *La pícaro Justina*; como na narração da morte do pai da heroína, quando os parentes vão cear com o assassino e deixam o cachorro a tomar conta do corpo. O cão chama pelo dono e, como este não responde, come-lhe

as orelhas e continua a comer até deixar o corpo do homem totalmente destruído. O riso aparece ainda para ridicularizar o absurdo da pretensa nobreza de sangue, quando, por exemplo, se diz que "limpar a honra é tão fácil como limpar a casa, ainda mais sendo mulher". O casamento aparece como forma de purificação da linhagem. Linhagem, que se subdivide em duas: a dos que têm posses e a dos que não têm.

Estebanillo González, o bufão propriamente dito, "ao desmascarar-se e denunciar-se tal qual é, denuncia sutilmente a sociedade de seu tempo", diz Juan Goytisolo¹⁵. Assumindo o papel de bufão, o de palhaço contratado pelo Poder, denuncia a contradição do sistema através de uma representação sancionada. Temos então a identificação do pícaro com seu provável antepassado, o embusteiro dos mitos de Winnebago.¹⁵ "Seu papel é duplo e paradoxal, ao mesmo tempo social e anti-social. Não é somente o símbolo, mas também a solução do conflito em que o homem se encontra entre seus desejos instintivos e as exigências sociais. Ao aceitar a culpa, contribui para a manutenção da paz. Mas prossegue oferecendo uma saída contra a rigidez das leis sociais",¹⁷ conforme afirma Joan Westcott, citado por Matthew Hodgart.

Concluímos, então, que o riso e a própria novela picaresca podem exercer a função do embusteiro dos mitos primitivos que, segundo Kerenyi, é "somar a ordem com a desordem para formar assim um todo que torne possível, dentro dos limites fixados do permitido, uma experiência do não-permitido".¹⁸

Arrolados os elementos da novela picaresca e indicada sua função, expressa principalmente através do riso, faz-se necessário examinar a nacionalidade de tal espécie. A afirmação de Giligaya¹⁹ de que o gênero picaresco é genuinamente espanhol, porque as obras similares estrangeiras, embora descrevam meios sociais análogos, com a técnica realista e fins satíricos, são apenas motivo de riso e diversão, perdendo suas ressonâncias humanas, é resultado do esquecimento de que o riso ou a sátira nunca perdem tais ressonâncias, pois relacionam-se essencialmente com a condição social do homem. É evidente que não pretendemos esquadriñar a existência do gênero picaresco nos dias de hoje, nas várias línguas e literaturas do ocidente. Se as classificações estereotipadas não nos permitem agrupar sequer as obras clássicas da picaresca espanhola, muito menos o rol inumerável de obras que têm em si traços picarescos. Como bem observa Lázaro Carreter, não se deve conceber a novela picaresca "como um conjunto inerte de obras relacionadas por tais ou quais traços comuns, senão como um processo dinâmico, com dialética própria, no qual cada obra pressupõe uma tomada de posição distinta ante uma mesma poética (. . .). Um escritor está no âmbito de um gênero enquanto o aproveita para sua própria criação, quaisquer que sejam as manobras a que o submeta (. . .) A picaresca cessa onde seus motivos e artifícios construtivos deixam de ser operantes para o

escritor, isto é, quando os ditos elementos perdem a força geradora"²⁰.

Assim, não são os traços característicos da obra em si que determinam o gênero a que pertence, nem tal determinação é o mais importante: o que conta é perceber as implicações mais profundas de tais traços. O que vai definir a espécie de uma novela não é o fato de o relato ser feito em primeira pessoa por uma personagem que, ao abandonar a casa dos pais, se dedica a uma existência andarilha e passa a burlar e trapacear para sobreviver às dificuldades diárias. Nem são, tampouco, as aventuras ou as digressões moralizantes que a caracterizam, mas a estrutura e função de tais elementos na narrativa e no seu contexto. E atente-se: podemos empobrecer a obra se a estudamos, apenas, em alguns dos seus aspectos. Parece, pois, que negar a relação entre picaresca e sociedade, restringindo-a ao meramente literário, é esquecer que toda obra está intimamente relacionada com o contexto em que foi gerada. Por outro lado, relacionar imediatamente a estória com o momento histórico da sua produção, limitando a obra no tempo e no espaço é, também, contraproducente. A novela picaresca é uma espécie narrativa genuinamente espanhola, mas o pícaro, como produto de um sistema político-social corrupto, pode aparecer em outras sociedades, mesmo que não tenha os traços da personagem que lhe deu nome (Lazarillo de Tormes). Além disso, essa espécie, como qualquer outra, é um produto cultural e irradia sua influência sobre outras terras. Desse modo, os traços picarescos podem estar esparsos em romances ou novelas que os usem como elementos relevantes da narrativa, transformados e reelaborados, mesmo porque a obra literária não traduz a realidade, mas cria uma realidade própria.

NOTAS

- 1- a) Do latim *pica*: pícaro, miserável, já que os romanos atavam seus prisioneiros, para serem vendidos como escravos, a uma *pica* ou lança cravada no solo.
b) Raiz *pic-*, de *picus*, com o valor de "picar", abrir-se caminho a golpes, com esforço.
c) pícaros da cozinha: trabalhavam sem soldo nem tarefa fixa e "picavam", para sustentar-se, nas comidas.
cf. ZAMORA VICENTE, Alonso. *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires, Columba, 1970. p. 8.
- 2- As novelas que tomamos como objeto de estudo são:
LA VIDA de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1944. v. 2.

- LUNA, H. de. *Segunda parte de Lazarillo de Tormes, sacada de de las crónicas antiguas de Toledo*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1944. v. 2.
- ALEMÁN, Mateo. *Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1944. v. 2.
- QUEVEDO, Francisco. *Vida del Buscón*. Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- SOLÓRZANO, Castillo. *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- LA VIDA DE Estebanillo González. Buenos Aires, Espasa-Cape Argentina, 1943.
- LESAGE, Alain-René. *Histoire de Gil Blas de Santillane*. Paris, Larousse, 1934.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Porto Alegre, Globo, 1946. Traduzido do original inglês por Octávio Melo Cajado.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El periquillo sarniento*. México, Porrúa, 1963.
- 3- VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona, Planeta, 1978. p. 63.
- 4- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *A estrutura do romance*. Coimbra, Almedina, 1974. p. 30.
- 5- FAUNCE, María Casas de. *La novela picaresca latino-americana*. Madrid, Planeta/Universidade de Puerto Rico, 1977. p. 10.
- 6- LA VIDA DE Estebanillo González. Op. cit. p. 138.
- 7- ALEMÁN, Mateo. Op. cit. p. 214.
- 8- Idem, ibidem. p. 203.
- 9- *La vida de Estebanillo González*. Op. cit. p. 34.
- 10- WIDKS, Ubrich. Apud SIEBER, Harry. *The picaresque*. London, Methuen & Co Ltd, 1977. p. 64.
- 11- FAUNCE, María Casas de. Op. cit. p. 12.
- 12- GILIGAYA, Samuel. La novela picaresca em el siglo XVI. In: DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona, Barna, 1953. p. 86. v.3.
- 13- FRANCIS, Alán. *Picaresca, Decadencia, Historia*. Madrid, Gredos, 1978. p. 117-228.
- 14- HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1960. p. 218. Traduzido do original inglês por Angel Guillén.
- 15- GOYTISOLO, Juan. Apud. FRANCIS, Alán. Op. cit. p. 192.
- 16- HODGART, Matthew. Op. Cit. p. 19.
- 17- WESTCOTT, Joan. Apud. HODGART, Matthew. Op. cit. p. 20.
- 18- KERENYI, Karl. Apud. HODGART, Matthew. op. cit. p. 20.
- 19- GILIGAYA, Samuel. Op. cit. p. 81.
- 20- LÁZARO CARRETER, Fernando. Apud. FRANCIS, Alán. Op. cit. p. 35-6.

Do trágico ao humor em quatro contos de *Tutaméia*

1. Nota introdutória

Este trabalho será desenvolvido com base em quatro contos de Guimarães Rosa¹: “Arroio-das-Antas”, “Esses Lopes”, Estória nº 3” e “Estoriinha”. A escolha desses textos como objeto de análise decorreu do fato de apresentarem como pontos de contato: a interdição, o amor, a punição, o destino e a morte, elementos que são comuns ao trágico. Nosso objetivo é tratar esses aspectos e mostrar de que forma instauram o humor nos contos mencionados.

2. Elementos semelhantes e dessemelhantes nos contos.

2.1. A interdição.

Na tragédia, as aventuras e desventuras dos heróis estão sempre relacionadas com a *hybris* ou crime de desmedida. A “*hybris* pode ser explicada como o rompimento de uma ordem divina estabelecida antes dos homens. Quebrar qualquer ponto da cadeia dessa ordem significava encher de culpa todas as gerações vindouras, filhas da estirpe que cometeu o primeiro crime. Assim, criaturas inocentes entravam na roda da fatalidade como vítimas de uma série de culpas ancestrais que herdaram”²

A inocente Drizilda, em “Arroio-das-Antas”, isola-se em vida num povoadozinho palustre” em decorrência da morte do marido,

da prisão do irmão e por sua esterilidade. Em "Esses Lopes", Flausina é violentada e seduzida pelos Lopes, por ser pobre e "orfã de dinheiro". Na "Estória nº 3", a interdição à realização do amor de Joãoquerque delinea-se pela existência de Ipanemão "demoniático" e violador de mulheres. Em "Estoriinha", Mearim ama Elpídia, casada com Rijino, seu irmão mais velho.

2.2. A purificação.

Na tragédia, a purificação se dá pela luta do herói com os obstáculos. O infortúnio transforma-se em grandeza.

Há, em todos os contos, um processo de purificação pelo qual passam as personagens que buscam o amor. Drizilda sofre o isolamento em vida, o desprezo social, a mudez das velhas, o acontecimento que não acontecia: a saída de homens e mulheres para "tamanho longe" e sua chegada. Por sua sabedoria e virtude, as velhas, habitantes do Arroio-das-Antas, servem de mediadoras para a purificação de Drizilda. As penitências da avó Edmunda contribuem diretamente para a concretização do amor de Drizilda. Edmunda, ao perder sua função de restituir a vida (igual amor) a Drizilda, desaparece do contexto do Arroio-das-Antas. Drizilda, pertencente ao mundo da ordem (de onde foi banida), reencontra o amor num "povoadozinho palustre". O sofrimento de Drizilda delinea-se como purificação pelo bem. A purificação de Flausina efetiva-se pelo mal: mata os sedutores para buscar o amor. Como no conto anterior, os mediadores desaparecem. Em "Estória nº 3", Joãoquerque, vítima de uma perseguição imaginária pelo "demoniático" Ipanemão, é levado a transfigurar o real e nele instaurar o jogo da ilusão. Mira participa desse jogo como mediadora. Comunica a Mearim "o instante e adiante desenhos de horror". Em "Estoriinha" tanto Elpídia quanto Mearim passam pelo processo da purificação. Ambos percorrem uma trajetória, fazem uma viagem no sentido material. O sofrimento e a angústia que dela decorrem constituem processos imateriais de purgação das personagens. O encarceramento de Elpídia como punição pelo assassinio de Rijino também pertence à purificação. Suspende-se-lhe o direito de participação no processo social.

As personagens Drizilda, Flausina, Joãoquerque, Elpídia e Mearim, depois de passarem por um processo de purificação, só realizam o amor com a morte dos mediadores.

Passemos agora, ao estudo do espaço onde se dá a purificação daqueles que buscam o amor. O "povoadozinho palustre" onde Drizilda foi fadada a viver modifica-se pela sua presença. Drizilda isolada, talvez pela sua esterilidade, será fonte regeneradora do Arroio-das-Antas, purificando-o com o bem e o amor. O elemento aquoso (palustre) recupera sua propriedade purificadora. Em "Esses Lopes", o espaço para a purificação difere do presente nos outros contos. São os Lopes que chegam de outra ribeira. O espaço não

muda, são as personagens que encenam no palco onde Flausina comanda o espetáculo. Em "Estória nº 3", Joãoquerque, ao fugir de Ipanemão, segue para o quintal. Esse espaço real transforma-se em labirinto, pelo imaginário. Simbolicamente, o labirinto³ deve permitir um acesso ao centro, por uma espécie de viagem iniciatória a impedir aqueles que não são qualificados. Trata-se de uma figuração de provas discriminatórias, preliminares para o caminho até o centro escondido. Dom Quixote vê gigantes ao invés de moinhos, Joãoquerque vê "injustos vultos" de Ipanemão, que eram "touro e vacas".

(...) "Joãoquerque corria e, quase no fim — já desabalado milagre era ele vencer o terreno, não conhecido — derrubou-se no tentar estacar entrevedo acolá injustos vultos, decerto de uns dos duros do Ipanemão, mas explicados mais tarde como sendo apenas o touro e vacas, atrasados noturnos ainda pastando, de Nhô Bertoldo" (p. 50).

Em "Estoriinha", os espaços de purificação das personagens são o rio, enquanto meio de realização da trajetória, e a prisão. O rio traz idéia de fertilidade, morte e renovação. É ele o meio que conduz Elpídia no vapor. Ao realizar a travessia do rio, Elpídia mata Rijino e renasce para o amor. Ultrapassa o mundo da ordem para que nele se instaure uma nova ordem. A chegada de Elpídia a Maria-da-Cruz relaciona-se com um rito de iniciação. Nas tradições judaicas e cristãs, o símbolo da cruz⁴ pertence aos ritos primitivos da iniciação e está ligado à idéia de morte e redenção. Elpídia, encarcerada, passa pelo processo iniciatório da morte. Como Drizilda, Elpídia renasce para o amor purificando-se pelo isolamento social.

2.3. O amor.

No plano temático, o amor e a morte são constantes nas tragédias. A Electra de Sófocles, por exemplo, vai vingar, juntamente com seu irmão Orestes, o assassinio do pai, originando a ligação ilícita entre Egisto e Clitemnestra; e Hamlet, a personagem de Shakespeare, vinga a morte de seu pai e a tomada do trono da Dinamarca matando seu tio Cláudio, o assassino.

O amor, em todos os contos, está diretamente ligado à morte. Drizilda cumpre seu destino decorrente da morte do marido, assassinado pelo irmão preso. É flor que "reflor", quando Edmunda morre. No entanto, Drizilda não é elemento ativo que executa o assassinio para a eliminação do amante. Flausina, ao eliminar os Lopes, busca o amor que lhe restitui a virgindade perdida, pois ela agora governa o seu querer. Joãoquerque é modificado pelo amor: de elemento passivo passa a ativo, projeta o imaginário no real, provoca uma ação que ultrapassa o próprio ser, a própria vontade. Não quer matar, mas mata. A morte do rival corresponde à eliminação do obstáculo para o encontro do amor.

Em "Estoriinha" o amor gera o assassinio de Rijino por Elpídia. Mais uma vez, o amor é alcançado pela eliminação do rival. Na "Estó-

ria nº 3" é Joãoquerque quem mata o rival, embora Mira, a inocente viúva, esteja atrás do jogo, pois ela é o alvo do desejo.

2.4. A punição.

Em "Arroio-das-Antas", Drizilda é punida por um homicídio que não cometeu, mas que foi realizado pelo seu irmão por causa de uma mulher "ditosa", "formosa". Flausina não é punida pela ordem social a que pertence. Transgride a ordem jurídica criando sua própria lei: a lei do amor que torna o inexplicável provido de sentido. Dessa maneira, o assassinio adquire sentido para a ordem do não-senso. Por outro lado, esses Lopes são violadores, oriundos de outra ribeira. Esse fato talvez explique a razão de não ser infligida nenhuma pena a Flausina. A ordem social não pune Joãoquerque porque este destrói Ipanemão "demoniático" e violador de mulheres. Elpídia, transgressora da ordem estabelecida (enquanto violadora do direito à vida), é encarcerada e, portanto, banida do convívio social.

2.5. As mulheres.

Para o estudo do comportamento das mulheres nos contos analisados faremos, primeiramente, um quadro comparativo em que evidenciamos características semelhantes e dessemelhantes existentes entre elas.

Pelo quadro abaixo, depreende-se que, nos contos de Guimarães Rosa, as mulheres ou traçam seu destino, ou cumprem-no como decorrente de uma interdição, como já foi demonstrado.

O assassinio é praticado pelas mulheres diretamente (Flausina e Elpídia) ou indiretamente (Mira), excetuando-se Drizilda em "Arroio-das-Antas". Nesse conto, as ações não convergem para a morte do marido, mas este é um elemento imprescindível para Drizilda reencontrar o amor.

Alguns elementos que colocamos no quadro comparativo já foram mencionados em nossa análise.

"ARROIO-DAS-ANTAS"	"ESSES LOPES"	"ESTÓRIA Nº3"	"ESTORINHA"
Drizilda	Flausina	Mira	Elpídia
1. chega para cumprir uma sina.	1. é do lugar, submetida à sedução dos Lopes que são do outro ribeira.	1. está no lugar, domina Joãoquerque.	1. chega para cumprir a fatalidade.
2. sujeito passivo, sofre a fatalidade.	2. sujeito passivo e ativo do seu destino e dos outros.	2. sujeito passivo (na perspectiva do conteúdo latente).	2. sujeito ativo e determinante do seu destino e dos irmãos.
3. vive a morte em vida cumprindo o destino.	3. mata traçando seu destino e o dos Lopes.	3. não mata (no conteúdo manifesto) mas é mediadora de morte do rival.	3. mata o marido para o encontro do amor.
4. renasce para o amor com morte de Edmunda.	4. encontra o amor com a morte dos Lopes.	4. encontra o amor com a eliminação do Ipanemão.	4. encontra o amor com a morte do rival.
5. é viúva antes de reencontrar o amor.	5. enviuva-se para encontrar o amor.	5. é viúva.	5. enviuva-se para encontrar o amor.
6. não tem filhos.	6. renega os filhos descendentes dos Lopes.	6. -	6. -
7. é bela (flor que refleur).	7. beleza ambígua de Flausina (era delicada moça, não é como botão de flor).	7. -	7. "bonita como uma jibóia".
8. tem alma de donzela.	8. "vira cria de cobra".	8. é portadora de uma inocência aparente: cobra.	8. "branda e má bruxa".

Julgamos necessário relacionar ainda, a epígrafe do conto "Arroio-das-Antas" com Drizilda.

"E eu via o gado todo branco
minha alma era de donzelas".

PORANDIRA

Há um suporte simbólico sobre o qual a epígrafe é construída. Gado simboliza o instinto gregário. O homem é, na coletividade, o que o animal é no troupeau⁵. Quanto mais o homem é capaz de viver solitário, fora de um partido ou de um grupo, mais se basta a si mesmo e por isso torna-se pessoa, cessa de ser um simples indivíduo. O herói, o sábio, o santo possuem um destino pessoal, não pertencem mais ao "troupeau", são totalmente independentes.

No início do conto, Drizilda desgarrase da coletividade, torna-se pessoa e cessa de ser simples indivíduo. Pelo casamento no Arroio-das-Antas, retorna à situação inicial, mas não volta para a coletividade de origem. Torna a ser flor, "reflor", mas no Arroio-das-Antas. O "equilíbrio" rompido para a ordem do senso comum é restabelecido num outro espaço: Arroio-das-Antas. Drizilda, proveniente de um espaço que difere do do Arroio-das-Antas, reencontra a felicidade, o amor, num espaço em que é "nefandada", fadada a viver. O inexplicável para o senso comum se explica no não-senso, toma sentido no conto de João Guimarães Rosa, e instaura o humor.

Flausina, como as outras personagens, passa por um processo de purificação. Como autora do discurso diz:

"Mas, primeiro, os outros obram a história da gente" (p. 45).

Por outro lado, a história de Flausina está ligada à marginalização social (através do fator econômico), e, por outro, à sedução dos Lopes. Ora, se os Lopes constroem a história de Flausina através da imposição (são lobos)⁶ ela também no momento em que "traça as letras", "vira cria de cobra", tece a história deles. Sob esse aspecto se assemelha às Moiras, representantes do Destino. Como elas, Flausina fia, enrola, corta a vida dos Lopes. Realiza a morte através do código alimentar: Zé Lopes morre com sementes de "cabaceira preta" que colocava na cachaça e "cipó timbó" e "saia-branca" no café. Com a morte de Zé Lopes, Flausina varre casa, joga o cisco na rua. Essas ações constituem uma forma de Flausina se desgarrar do sedutor e continuar a vida através de ações quotidianas. Elimina Nicão e Sertório provocando a cobiça de ambos: toma ar de mais donzela. Mata Sorocabano Lopes com amores e engordadas comidas.

Flausina, ao matar, age pelo mal (segundo a doutrina maniqueísta), mas nem por isso deixa de ser ambígua. Vítima da fatalidade, também fia o destino dos outros. Enquanto, para os Lopes, a morte representa o fim absoluto, para Flausina é introdutora, reveladora e está ligada a um rito de passagem. Em "Arroio-das-Antas", a morte do marido de Drizilda adquire aspecto precívél e destruidor, mas para ela representa a possibilidade de encontrar o amor.

Achamos interessante partir da epígrafe do conto "Arroio-das-

Antas" e estabelecer nessa perspectiva, outro quadro comparativo, referente ao comportamento das mulheres nos contos.

Drizilda	Flausina	Mira	Elpídia
1. desprende-se do grupo.	1. desprende-se do grupo.	1. desprende-se do grupo.	1. desprende-se do grupo.
2. isola-se em vida.	2. assassina.	2. contribui para o assassinio (atuação através de Joãoquerque).	2. assassina.
3. toma aspecto de pessoa, purifica-se pelo Bem, toma alma de donzela, "reflor".	3. toma aspecto de pessoa; purifica-se através do Mal, toma alma de donzela, e passa a ser "Maria Miss".	3. tem ar de viúva desprotegida.	4. toma alma de donzela encontrando o amor.

Contraditoriamente, as viúvas que encontram o amor, tomam alma de donzela. Drizilda, Flausina e Elpídia, depois da descoberta do amor, não vão fazer parte do troupeau, mas vão instaurar uma nova ordem no espaço em que atuam. Drizilda "reflor", Flausina passa a receber o nome de Maria-Miss. Elpídia tinha tomado ar de senhora, pelo casamento com Rijino. No momento em que ela o mata, toma alma de donzela porque mata para reencontrar o amor. Mira, apesar de guardar diferenças em relação às outras personagens, contribui para a morte de Ipanemão, tendo Joãoquerque como realizador de uma ação que ele não quer praticar.

Em "Estória nº 3", Mira apresenta-se como "viúva recém sem penhor nem valedio pronto" (p. 49). Seu nome designa o que ela é no conto: a mira, o objetivo, o alvo da disputa entre Ipanemão e Joãoquerque. O aspecto de desproteção que caracteriza a personagem vai se desfazendo à medida em que Mira tece a vida de Joãoquerque e Ipanemão. Responsável pela precipitação da fuga de Joãoquerque, é ambígua ao se servir da reza (o bem) e do instrumento de destruição (o mal), como se pode deduzir, no trecho abaixo:

(...) "Ela se ajoelhou, rezava, com numa mão a faca, pontuada, amolada, na outra o espeto, de comprimento de metro". (p. 50).

Observa-se ainda em "Estória nº 3", o enfoque humorístico do cotidiano. Concretiza-se aqui o que Celestino Fernandez de Vega chama de tarefa do humorista que "consiste en enseñar a no reir indebidamente y a desenmascarar las falsas tragedias". Ilustra tal situação o seguinte trecho:

(...) "Mira deixando cair a escumadeira trouxe ante o rosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as

contra os seios; sozinha ela residia ali, viúva, recém sem penhor de estado nem valedio pronto" (p. 49).

O significado do nome da personagem Elpídia⁸ (a que espera, a que tem esperança) relaciona-se com sua ação no texto:

(...) "Ela era a de não se desvanecer" — p. 54.

"Ela, vem, que decidida, desastrada" — p. 55.

Elpídia chega no vapor através do rio. Ela é passageira, realiza um viagem que é mudança, um deslocamento tanto no plano sensível quanto no plano espiritual. O narrador dá ênfase ao aspecto exterior da personagem:

"Mesma, passageira, ela, alta, saia pintada, irrevogável, bonita como uma jibóia, os cabelos cor de égua preta.

.....
(...) Saudosa, por cheiro, tato, sabor, a voz às vezes branda, cochicho que na orelha dele virava cócegas, no fúrio aconchego. De repente, à má bruxa, a risada" — p. 53.

Como Flausina e Mira, Elpídia é ambígua. Os temas relacionados à cobra demonstram isso: a beleza associada à jibóia (que ressalta o caráter sedutor da personagem), a personagem mostrando-se pela "linda mão de paixão ou ameaça". O mascaramento e o desmascaramento da personagem constroem a estória e concedem à vida uma ilusão de real.

Da mesma forma que Flausina reconhece-se como "Maria Miss" pelo encontro do amor, Elpídia só é reconhecida socialmente, como donzela, pelo casamento. Esse fato não a impede de eliminar o marido para buscar o amor.

2.6. Os rivais.

Em "Arroio-das-Antas" o conjunto de acontecimentos que estrutura o conto não se encaminha para o assassinio. Se de um lado, a morte do marido pelo irmão de Drizilda provoca o isolamento desta, por outro constitui-se um meio para que o verdadeiro amor seja alcançado pela eliminação do obstáculo que o impede de se concretizar.

Em "Esses Lopes" são os Lopes que constituem rivais entre si. Flausina elimina-os para ter controle de seu querer.

A rivalidade em "Estória nº 3" está representada pelo número da estória. O três equivale à rivalidade, o dois ultrapassado, exprime um mistério de ultrapassamento, de síntese, de reunião⁸. Da tríade Joãoquerque, Mira e Ipanemão desaparece o último para que se dê a união entre Mira e Joãoquerque.

Para o estudo dos rivais Joãoquerque e Ipanemão, assinalamos dois momentos no conto. O primeiro momento seria aquele em que Joãoquerque é vítima de Ipanemão e o segundo corresponde àquele em que Ipanemão "representa sem ser do jeito de vítima". Esses dois momentos permitem-nos estabelecer o seguinte quadro:

1º MOMENTO	
1. Joãoquerque não quer matar.	1. Ipanemão é "cruel como brasa mandada".
2. "avergado hõmenzarrinho".	2. "era do tamanho do mundo".
3. vítima imaginária de Ipanemão.	3. "dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro".
2º MOMENTO	
1. "representa sem ser do seu jeito de vítima".	1. representa com jeito de vítima ("Diz-se que era o dia do valente não ser").
2. passa a ser Ipanemão	2. passa a ser Joãoquerque enquanto vítima.
3. brinca de matar de verdade.	3. "se distraía como o gato e o rato".
4. "convertido": quer matar.	4. de imortal "perde as cascas".

Em "Estoriinha", o comportamento dos rivais pode ser analisado obedecendo a uma seqüência do conto. Temos então, o anúncio da chegada do vapor que traz Elpídia, passageira esperada pelos irmãos:

"Mearim viu-a e viu que de bem desde a adivinhara, estava para cada hora, por fatalidade de certeza" (p. 53).

(...) "vigia o Rijino também o vapor chegar, como os bichos olham o fogo" (p. 53).

Posteriormente, temos as situações que precederam o anúncio da chegada do vapor. Mearim procura Rijino para se desculpar. Não o encontrando toma o "rio escorrito" que vai justamente conduzi-lo até Rijino. Dá-se o encontro no porto entre os dois irmãos: Mearim é perdoado porque, "contrito", largara Elpídia. Rijino quer que Mearim pare em Maria-da-Cruz; dá-lhe cama e lugar em mesa, revólver ou rifle. Torna-se o responsável pelo encontro dos três em Maria-da-Cruz porque "o ponto arrumara, não temendo o que o fero se gera na separação das pessoas" (p. 55). Revela-se durante todo o conto o que o seu nome contém (derivado de rijo, do latim rigidu).

2.7. O destino.

Partindo da afirmação feita pelo próprio Guimarães Rosa em "Aletria e Hemenêutica": (...) "tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não em si tão simples, se bem que ilusórias",

deparamo-nos com o problema do destino.

Escolhemos, para maior clareza, algumas citações que nos possibilitam a concretização do objetivo proposto. São elas:

"Deus é que sabe o por não vir. A gente se esquece e as coisas lembram-se da gente". *Arroio-das-Antas* (p. 18).

"Não esperar inclui misteriosas certezas". *Arroio-das-Antas* (p. 19).

"Mas, primeiro, os outros obram a história da gente". *Esses Lopes* (p. 45).

"Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida". *Esses Lopes* (p. 46).

"Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra". *Estória n.º 3* (p. 49).

"Mearim viu-a e viu que de bem desde a adivinhara, estava, para cada hora, por fatalidade de certeza". *Estoriinha* (p.53).

"Ele não estremeceu, provado para o silêncio e engasgo. Se entregava a afinal ao de Deus acontecer". *Estoriinha* (p.53).

"Ela, vem, que decidida, desastrada". *Estoriinha* (p. 55).

A partir da construção paradoxal da linguagem, o real se constitui como ilusão e o destino, revelado através dela, se define por um paradoxo que se constitui como afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.

Tentamos demonstrar, pelos exemplos acima, a concepção de destino ligada à construção paradoxal da linguagem. No exemplo: "não esperar inclui misteriosas certezas", o vazio de certeza (o não esperar), conjugado com a aparente certeza, implica na noção de destino.

Se pelo exemplo que tomamos em "Esses Lopes" não pudemos observar, ao nível da linguagem, a construção/destruição do conceito clássico de Destino, ao nível da ação de Flausina persistem duas posições: o destino definido pela existência de uma ordem superior que Flausina não consegue romper, e pela ruptura da harmonia, ao rebelar-se contra o destino traçando "as letras", virando "cria de cobra".

Dado o caráter de representação que já foi evidenciado em nosso estudo, Mira, Joãoquerque e Ipanemão constituiriam elementos manejados pelo jogo da vida que os colocaria num palco como títeres movidos por "tiras de alguma roda-mestra". Há uma perda de controle do manejar a própria vida ("o destino pulava para outra estrada") com a certeza de que cada um iria desempenhar um papel já prefixado. Os três, Ipanemão, Mira e Joãoquerque estariam submetidos ao imprevisível no real e ao previsível na ficção.

Em "Estoriinha", Mearim se entrega à força do destino: "se entregava ao final ao de Deus acontecer" (p. 53), enquanto Elpídia

transforma a ordem, rompendo com a harmonia, o "equilíbrio" social.

Pelos elementos levantados, concluímos que as personagens vão ao encontro do destino ou são submetidos a ele pela representação no real.

Enquanto os heróis trágicos travam uma luta contra o destino, as personagens de Guimarães Rosa cumprem-no, assumem o acaso, o inexplicável. O herói trágico tem sempre uma grande virtude que o distingue, "enorme coragem, grande amor pela pátria, senso de justiça".¹⁰ Ele é aquele que, consciente ou inconscientemente, transgribe uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses. Entre a falha trágica e a inevitável punição ele se purga de suas falhas. As ações das personagens nos contos analisados ficam destituídas de grandeza com que a tragédia as caracteriza, pela própria maneira como são situadas no espaço do humor. Em "Estória nº 3", por exemplo, Joãoquerque "homenzarrinho avergado" mata Ipanemão "demoniático", violador de mulheres. Há no conto uma desproporção entre o indivíduo e a ação que realiza.

Também a ambigüidade temática (a morte realizada para o encontro do amor e se justificando como tal) não existe na tragédia, pois esta objetiva "determinar entre comiseração e terror o termo médio com que os afetos adquirem estado de pureza". Em Édipo Rei¹¹ a punição é a vida na noite profunda, na purgação de seus crimes; na negação de todo conforto, de todo devaneio, na lembrança constante de intervenção divina.

A morte na tragédia constitui-se como punição social ou dos deuses. Em se tratando dos contos de Guimarães Rosa, adquire um aspecto precível para aqueles que encontram obstáculos para a realização do amor. Renova, introduz e liga-se aos ritos de passagem para aqueles que lutam pelo amor.

Na tragédia, a *hybris* ou crime de desmedida é conseqüência da transgressão de uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses. Nos contos, a interdição que determina o Destino está ligada à marginalização do processo social em "Arroio-das-Antas" (não ter filhos, o assassinio do irmão pelo marido), à pobreza de Flausina e, no plano pessoal, à existência de Ipanemão, que deseja Mira, à existência de Rijino, que quer Elpídia.

Até aqui se salientou a presença do trágico para a instauração do humor, sobretudo do ponto de vista temático. Ora, o objetivo a que nos propusemos não pode deixar de ressaltar alguns aspectos, que embora mencionados em nossa análise, não foram trabalhados especificamente. Trata-se da construção narrativa em que se pode depreender o aspecto teatral da vida, a estória de fadas, o discurso como jogo da ilusão e o real.

3. A construção narrativa.

Guimarães Rosa constrói a estória, a ficção, introduzindo o aspecto teatral na vida. São elucidativos os processos de inversão, de troca de identidade (Joãoquerque passa a assumir o lugar de Ipanemão, Flausina de vítima passa a submeter os Lopes), o de mascaramento e desmascaramento (Elpídia “bonita como uma jibóia”, “de repente a má bruxa, a risada”; Mira como “numa mão a faca”... “na outra o espeto, de comprimento de metro”). Em “Arroio-das-Antas”, a situação trágica da personagem (o isolamento em vida) se desfaz por intermédio das velhas ligadas ao poder divino (“arrulhavam ao Espírito Santo”) e conduz ao happy end pelo seu casamento. Salientamos ainda a fantasia que envolve o conto como se fosse uma estória de fadas: a estória da borralheira que encontra o amor depois de ter passado por uma série de sofrimentos. As velhas tomam, de certa maneira, o lugar da boa fada. Pela reza, transformam o sonho em realidade. Possuem dons sobrenaturais, como as fadas.

(...) “De vê-la a borralheirar, do fam-se passarinho na muda, flor que ao fim se fana; nem podendo diverti-la dentro em si, desse desistir” (p. 18).

O aspecto de fantasia apreende-se pelo jogo da ilusão e do real. Em “Arroio-das-Antas” o desejo das velhas é fictício no real e existe nos romances.

“Nenhuma delas ganharia da vida jamais o mito que ignoravam que queriam — feito romance, outra maneira de alma” (p. 18). Flausina imita o real, mas instaura uma ordem que impõe a si mesma.

“Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos” (p. 47).

Em “Estoriinha”, Elpídia aparece como desprotegida no real e esse real é criado por Mearim. Mearim cria a fantasia no real e Elpídia, como Mira, se reveste com a capa das mocinhas sofredoras das estórias de fada. Em “Estória nº 3” Joãoquerque repete a estória dos livros narrando “retintin igual ao que os livros falam”. A vida, enquanto representação, enquanto escamoteio das percepções, repete a estória dos livros.

“Agora, porém, portitin ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra retintin igual ao que os livros falam e três tantos” (p. 50).

4. Conclusão.

A ambigüidade dos elementos desenvolvidos no decorrer desse estudo, mostra que pela introdução do paradoxo no discurso, João Guimarães destrói o bom senso como sentido único. No humor coexistem o senso e o não-senso.¹² Ao inverter a sintaxe convencional, inovar e conservar o velho, João Guimarães Rosa “aponta o frágil limite entre aparência e fantasia, verdade e ilusão, arte e vida,

NOTAS

- 1- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia — Terceiras estórias*. Rio, José Olympio, 1976. As indicações de páginas feitas no ensaio referem-se a essa edição.
- 2- *Mitologia*. Teatro grego — A tragédia. São Paulo, Abril Cultural, 48:775.
- 3- CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1973.
- 4- Idem, ibidem.
- 5- Idem, ibidem.
- 6- TIBÓN, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México, Union Tipográfica Hispano-Americana, 1956.
- 7- VEGA, Celestino Fernandez de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1967, p. 61.
- 8- TIBÓN, Gutierre. Op. cit.
- 9- CHEVALIER, Jean. Op. cit.
- 10- *Mitologia*. Destino — Parcas. São Paulo, Abril Cultural, 46:766.
- 11- *Teatro Vivo*. Édipo Rei — Sófocles. São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 19.
- 12- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 13- SOUZA, Eneida de. Ficção, realidade, humor em *Tutaméia*. *Minas Gerais; Suplemento literário*, Belo Horizonte, 17 e 24 de agosto de 1974.

Nancy Maria Mendes

Morte e Vida Severina: **um texto parodístico**

Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Faculdade de Letras da UFMG), sob o título *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*.

O título *Morte e vida severina*, bem como a classificação da obra pelo Autor (auto de natal pernambucano) já encerram uma espécie de alerta ao leitor, ouvinte ou espectador quanto ao seu caráter de inversão, de modificação da ordem ou do modelo pré-estabelecido.

Mais que a função adjetiva desempenhada pelo substantivo próprio *Severino*, causa estranheza o fato de a palavra "morte" preceder "vida" no título. Prova disso é o freqüente lapso de muitos, que, mesmo familiarizados com o texto, se referem à obra como "Vida e morte severina". Por outro lado, o adjetivo usado, quer em relação a "morte", quer em relação a "vida", longe de conotar qualquer idéia relativa a Cristianismo, a repele. Essa idéia surgiria no espírito do leitor a partir da classificação do texto. Realmente, a indicação encontrada entre parênteses "auto de natal pernambucano" traz consigo uma ambigüidade que só o desenvolvimento do texto poderá justificar. A expressão "auto de natal" evoca, de imediato, textos dramáticos produzidos a partir da Idade Média, com o objetivo de comemorar a data do nascimento de Cristo. O adjetivo "pernambuca-

no", embora limite o sentido, quebrando a idéia de universalidade, é responsável pela ambigüidade: trata-se de um auto de Natal (aqui grafado com maiúscula, de acordo com a praxe ortográfica) à maneira pernambucana ou de um auto de natal, isto é, do nascimento de um pernambucano?

Ficou dito acima que o desenvolvimento da peça justifica a ambigüidade; não foi dito que a desfaz. É o que se pretende mostrar, analisando a intertextualidade de caráter parodístico existente em Morte e vida severina. Essa obra se relaciona, principalmente, com três séries de textos: os autos já mencionados, os pastoris do folclore nordestino, seus sucedâneos e, evidentemente, os textos evangélicos, inspiradores daquelas séries.

Pretende-se também fazer a leitura de Morte e vida severina colocando em primeiro plano seu caráter parodístico em relação aos referidos textos. A delimitação aqui é intencional. Não se ignora que outros textos foram utilizados por João Cabral em seu Auto. A paródia das "excelências", cuja análise é feita por Luiz Costa Lima,¹ está indicada no próprio texto poético. Fábio Freixieiro² registra o fato de o Poeta ter pretendido, nessa obra, através das formas utilizadas, homenagear todas as literaturas ibéricas: uma balada catalã no trecho "A quem estais carregando, irmãos das almas"; o folclore português na cena da mulher à janela; uma tenção galega na conversa de José e Severino. A esses textos apontados pelo próprio Autor, talvez se possa acrescentar um, pertencente a outra literatura: o diálogo ouvido pelo príncipe da Dinamarca no cemitério³ encontra-se, certamente, por trás do diálogo dos coveiros ouvido por Severino, ainda que o Autor não estivesse consciente disso. Essa rica intertextualidade, entretanto, não oferece interesse imediato ao trabalho que ora se desenvolve.

1. Morte e vida severina e os autos natalinos

Não se pode deixar de mencionar alguns estudos de críticos nossos que abordaram esse aspecto do poema dramático de Cabral: o de Benedito Nunes,⁴ o de Eliane Zagury⁵ e o de João Alexandre Barbosa,⁶ na verdade, pouco há a acrescentar-lhes.

Benedito Nunes considera a existência, em Morte e vida severina, de um "auto de Natal dentro do Auto propriamente dito". Essa idéia, explicitamente abonada por João Alexandre Barbosa, parece, entretanto, passível de contestação, se se considerarem, por exemplo, autos natalinos de Gil Vicente. Quase dois terços do Auto pastoril castellano é dedicado aos pastores, a aspectos de sua vida; no Auto de Sibila Cassandra, o Natal do Cristo ocupa menos de um terço, sendo a maior parte dele referente à aversão de Cassandra ao casamento, por sua pretensão a tornar-se mãe do Messias. Nesses dois casos, a vida dos pastores ocupa o primeiro plano, cedendo, no final, espaço ao Menino que nasce. Já no Auto de Mofina Mendes, aspectos da vida

da pastora de má sorte se intercalam entre a Anunciação de Maria e o nascimento de Jesus. Vê-se, pois, não ser próprio da estrutura do Auto de Natal, do vicentino pelo menos, tratar exclusivamente do nascimento. Poder-se-ia argumentar que os pastores são personagens do presépio, que participam ativamente das cenas finais do auto como adoradores, enquanto Benedito Nunes considera Severino como mero espectador da ação "representada para ele". Entretanto, é preciso lembrar que Severino, na verdade, se vê renascer na figura do filho do "carpina": as duas personagens — o sertanejo retirante completamente desesperançado e o recifense recém-nascido sobre quem pesa o vaticínio da mesma vida severina fundem-se numa única personagem. Idéias que serão desenvolvidas no item 3 hão de confirmar, certamente, a unidade do auto.

Eliane Zagury é quem analisa detidamente *Morte e vida severina* como auto de natal, aproximando-o do Auto de los reyes magos — único texto da dramaturgia medieval espanhola que se conservou, segundo informa Edilberto Marbán⁷ — e do Auto de Mofina Mendes de Gil Vicente. A analista vê no auto de João Cabral uma dualidade: por um lado uma espécie de auto de devoção, como classifica o auto de Gil Vicente e, por outro, um auto de conversão que ela já provara ser o auto espanhol. O único reparo que se faria em relação a esse estudo diz respeito à conclusão de que Severino se multiplica e nasce para a própria salvação. Que salvação seria essa? Zagury vê em Severino uma ambivalência: de um lado é a personagem-tipo regional; de outro, o homem em constante luta pela vida, confrontando-se com a morte e, às vezes, sendo tentado por ela. A salvação só atingiria a personagem sob esse último aspecto, pois, segundo a própria Autora, ela estaria na vida cotidiana que o nascimento da criança revela. Ora, isso parece estar longe de significar resgate da personagem-tipo. Com o nascimento de um novo Severino, está estabelecida, pelo contrário, a circularidade (sugerida, aliás no título): a criança repetirá a trajetória de privações por que passou quem lhe testemunha o ingresso no mundo. Reinicia-se outra vida severina, que se identifica com morte.

Por essas considerações, parece ser razoável afirmar-se que o autor pernambucano busca nos autos natalinos tradicionais, como os de Gil Vicente, o modelo esquemático. Naqueles autos, como neste, há espaço para a abordagem de problemas relativos à vida de pessoas de nível social inferior — pastores lá, retirante(s) aqui. O nascimento de uma criança passa a ser o centro de interesse no final da peça. Se, entretanto, lá está presente a idéia do surgimento do Redentor, cujo Natal é glorificado, aqui exalta-se apenas o aparecimento de um continuador da espécie humana, valoriza-se a capacidade de transmissão de vida em seu sentido puramente biológico. Distingue-se, pois, este auto dos outros, por seu sentido: além de desaparecer, nele, o transcendental, seu desfecho é impregnado de amargura, pelo fato de não ser entrevista alguma possibilidade de melhoria nas condições de vida das camadas populares, no nordeste brasileiro.

2. Morte e vida severina e os pastoris

Os textos das chamadas festas pastoris constituem um dos elementos folclóricos da peça.

Esses pastoris têm sua origem mais remota, segundo Mário de Andrade, no Tropo de Natal criado pelo monge alemão Tuotilo no séc. X. Trata-se de uma canção em que aos textos sagrados referentes à Natividade se faziam acréscimos e cuja apresentação era feita por coros, sob forma dialogada.⁸ Essas canções natalinas já com caráter dramático foram-se divulgando pela Europa Ocidental, enquanto da Itália se difundia a representação dramática do nascimento de Jesus, o presépio, instituído, segundo a tradição, por São Francisco de Assis no século XII. Os dramas litúrgicos surgidos na Península Ibérica nesse mesmo século se enriquecem com essas duas vertentes, dando origem aos autos natalinos, a que se fez referência no item anterior e aos vilhancicos — cantigas a solo e refrão coral, cantadas provavelmente por populares encarnando pastores nas representações da Natividade.⁹ Em Portugal, essas representações caracterizadas por cantos e danças diante do presépio intitularam-se, a partir do séc. XVIII, "autos pastoris" ou "presepes". Sua introdução no Brasil remonta ao século XVI, fixando-se apenas no Nordeste, onde floresceram até o século passado.

A fonte bibliográfica de João Cabral é por ele próprio declarada: Pereira da Costa.¹⁰

Em cinco cenas registra-se perfeita identificação entre o texto cabralino e o dos pastoris, no plano da sintaxe e/ou no do vocabulário. É de tal forma curioso o cotejo dos textos, que não se conseguiu evitar a tentativa de colocá-los lado a lado. Observe-se a cena da anunciação:

Morte e vida severina

*"Compadre José compadre
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais conversando e não sabeis
em vossa prosa entretida" (p. 233)*

"Loa"

*"Pastoras, belas pastoras
Que na relva estais deitadas:
Descansais e não sabeis,
Que a luz do céu é chegada?
Estais unidas a Morfeu
No gozo da natureza?"¹¹*

Enquanto na Loa do pastoril há certa fidelidade ao texto evangélico, pois o anjo anuncia às pastoras o nascimento do Menino, em Morte e vida severina é uma mulher que comunica ao pai que seu filho "saltou para dentro da vida" (p. 233). São José parece figurar muito pouco nos textos dos pastoris; a presença, pois, de uma personagem que, além de ser sua homônima, é também um carpinteiro e provém da cidade nordestina de Nazaré da Mata relaciona-se, necessariamente, com a intenção de algum aproveitamento do texto sagrado (o que se analisará adiante). Observe-se que nos versos transcritos

José recebe antes uma advertência que um anúncio: se a ignorância das pastoras em relação à chegada do Messias seria perdoável, a displicência do pai causa estranheza. O anúncio da mulher encerra-se com o verso 12 da Loa: *“pois sabej que ele é nascido”*.

Os dois versos iniciais da cena da aproximação dos vizinhos, dos amigos e das duas ciganas correspondem aos versos iniciais das “Jornadas”:

Morte e vida severina

*“Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor” (p. 233)*

“Jornadas”

*“Todo o céu e a terra
Vos cantam louvor”¹²*

Essa parte do poema, entretanto, desvia-se das jornadas e talvez se possa falar de uma contraposição. As “Jornadas”, além da invocação a Deus, sugerem um belo quadro de devotamento das pastoras que prestam ajuda à Virgem-Mãe, enquanto o poema, falando das transformações da natureza em homenagem ao recém-nascido, denuncia toda a insalubridade do mocambo. Mas as “Jornadas” são ainda utilizadas de forma invertida na fala dos vizinhos e amigos sobre o menino:

Morte e vida severina

*“De sua formusura
já venho dizer:
é um menino magro
de muito peso não é,
de obra de ventre de mulher.*

“Jornadas”

*“Da sua formusura
Já vou dizer:
Algumas coisinhas
Do meu entender.*

*Os seus cabelinhos
São felpas de ouro,
Que bem mostraram ser,
De um rico tesouro”.¹³*

*é uma criança pálida
é uma criança franzina” (p. 238-239)*

As “Jornadas”, referindo-se ao Menino-Deus, enaltecem-lhe a beleza física; o poema põe em evidência a fragilidade física do menino, que, além de magro, pálido e franzino é “guenzo”, “pequeno”, “enclenque”, “setemesinho”. Aqui está, porém, enaltecida a criança como novo ser humano, pela identificação com os elementos naturais do Nordeste (o coqueiro, o avelós, a palmatória da caatinga, a soca) ou como uma espécie de desafio às condições de vida daquele meio:

*“Belo, porque corrompe
com sangue novo a anemia.
Infecciona a miséria
com vida nova e sadia. (p. 240)*

Não importa o fato de, dentro em pouco, estar sua saúde destruída, de estar ele infeccionado pela miséria.

Os versos iniciais da cena das oferendas são também tomados dos pastoris:

Morte e vida severina

"Ofertas"

"*Minha pobreza tal é*

"*Minha pobreza tal é*

que não trago presente grande (p. 234) Que uma oferta não achei".¹⁴

Os objetos ofertados não são coincidentes: enquanto nos pastoris há alusão à tradição judaica (os dois pombinhos), no poema as ofertas são produtos regionais cuja proveniência é geralmente indicada: "abacaxi de Goiana", "jacas de Tamarineira", "tamarindos de Jaqueira", "Mangabas do Cajueiro", "cajus da Mangabeira", etc. Note-se o jogo realizado entre os nomes de frutas e os da procedência; tal jogo persiste na estrofe seguinte, tornando-se o tom irônico mais acentuado.

Em relação à fala das duas ciganas, importa observar que essas personagens não estão presentes nos Autos de Natal espanhóis ou portugueses, pelo menos naqueles a que se teve acesso. É natural que não sejam encontradas aí: os ciganos só ingressaram na Europa no século XV e foram sempre mal vistos, evitados, perseguidos, por constituírem um grupo étnico e social que se isola, por seu conceito amplo de liberdade, pela incapacidade de compreender e aceitar a existência de uma pátria.¹⁵ O aparecimento dos autos na Península Ibérica além de ser anterior à chegada dos ciganos, conserva-se, depois fiel ao texto sagrado, no que diz respeito à cena do nascimento. Já no Brasil, os ciganos se introduzem no mesmo século do descobrimento.¹⁶ Sua presença nos pastoris é uma das provas de que estes são pouco ortodoxos (aliás, todos os folcloristas que tratam do assunto referem-se à crescente profanação das festas pastoris). O motivo de se introduzirem tais personagens há de estar ligado ao caráter mítico desse povo e à hipótese de serem eles originários do Egito¹⁷, terra de certo modo bendita pelo cristão, por ter sido o refúgio de Jesus ao evitar a perseguição de Herodes.

Em Morte e vida severina, a presença das ciganas adquire outra conotação: podem ser identificadas com os severinos pela marginalização em que vivem. Como nos pastoris, elas surgem em sua atividade comum de quiromantes.

Os três versos iniciais da fala das ciganas correspondem literalmente a versos dos pastoris: os dois primeiros encontram-se no princípio de "Buenadicha das ciganas";¹⁸ já "Somos ciganas do Egito" é o verso inicial das "Jornadas das ciganas", conforme registra Pereira da Costa. Nesses textos as ciganas predizem os sofrimentos de Jesus, insistindo, porém, em sua vitória final:

*“Enquanto andardes no mundo
sereis sempre perseguido,
mas pelos prodígios divinos,
jamais sereis vencido”.*¹⁹

Manifesta-se a crença cristã na divindade de Jesus e na função redentora de seu sacrifício:

*“E depois de redimirdes
a humanidade querida,
vencereis a própria morte
lograreis eterna vida.”*²⁰

Nos pastoris não há indicação do número de ciganas, diversamente do poema em pauta. Aqui são duas, o que levou Eliane Zagury a considerá-las correspondentes a Simeão e Ana, os profetas a quem foi dado ver o Messias. A predição das ciganas em relação ao menino do mocambo é sumamente amarga. A primeira prevê seu crescimento na mais extrema miséria, entre e como os animais; a segunda propõe-se a retificar falhas da amiga:

*“Minha amiga se esqueceu
de dizer todas as linhas;
não pensem que a vida dele
há de ser sempre daninha.”* (p. 238)

É ela quem anuncia vir a ser ele operário:

*“Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é graxa de sua máquina,
coisa mais limpa que a lama
do pescador de maré.”* (p. 238)

Observe-se que sua passagem a assalariado não lhe vai, praticamente, alterar as condições de vida: continua sujo, enegrecido, degradado. Não haverá, como se poderia esperar, uma verdadeira promoção social. Ele sairá de dentro do mangue imundo para dentro de uma fábrica que o aprisionará e o marcará com a graxa. A afirmativa de ser esta mais limpa que a lama só pode ser entendida, no texto, como irônica, o que parece estar confirmando os seguintes versos:

*“E mais, para que não pensem
que em sua vida tudo é triste,
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar destes mangues
aqui do Capibaribe
para um mucambo melhor
dos mangues do Beberibe.”* (p. 238)

A expressão “tudo é triste” está englobando o que ela própria dissera; agora pretende falar de algo melhor: da possibilidade de mudança, de nova moradia, espécie de prêmio advindo do trabalho. Observe-se, porém, que seria uma mudança meramente geográfica, pois as condições de vida continuariam as mesmas — em que diferirá um mangue de outro mangue? Aliás, no segmento intitulado “As duas cidades” do poema O rio, o próprio Poeta os coloca no mesmo nível. Convém ainda notar que essa profecia de uma mudança, nula do ponto de vista social, não se apresenta categórica com as outras por fazer-se preceder do advérbio talvez. Nem mesmo a esperança de uma melhoria ilusória é plenamente assegurada ao menino.

Vê-se, pois, que também dos pastoris se distancia o poema de João Cabral, embora estejam aparentemente tão próximos. O poeta chega a usar os mesmos significantes, mas altera-lhes substancialmente o significado.

3. Morte e vida severina e os textos evangélicos

Seria insistir no óbvio lembrar aqui terem sido os textos evangélicos a fonte dos Mistérios na Idade Média, dos Autos do Natal, a partir daquela época, e dos Pastoris de nosso folclore nordestino. Direta ou indiretamente, portanto, os textos bíblicos encontram-se em Morte e vida severina com seu sentido alterado, ou, mais especificamente, são utilizados visando a fins profanos.

O estabelecimento de relação entre o natal do menino do mocambo e o Natal de Jesus constitui ponto pacífico entre os críticos e leitores da peça e já está sugerido por seu subtítulo. Não parece, porém restringir-se a sugestão dos evangelhos ao final da peça, àquela parte que Benedito Nunes considera ser o segundo auto.

Alguns elementos do poema autorizam a associação entre Severino — enquanto retirante — e S. João Batista. Este passa um período de sua vida no deserto em penitência, encaminhando-se depois para as margens do rio Jordão, onde prossegue sua pregação cheia de denúncias. Ora, Severino deixa o sertão (equivalente ao deserto), onde as condições de vida lhe impunham sofrimento e dirige-se às margens do rio Capibaribe; seguindo seu curso, vai deixando, a cada passo, cair sua denúncia involuntária. Esta se configura na presença constante da morte, durante a caminhada da personagem: o enterro do lavrador Severino, o velório de outro Severino, a informação recebida da rezadora: *“Como aqui a morte é tanta / só é possível trabalhar / nessas profissões que fazem / da morte ofício ou bazar”* (p. 216) e culmina com o diálogo dos coeiros à chegada a Recife. Se S. João Batista foi precursor do Cristo, se prenunciou com a sua palavra a de Jesus, Severino lavrador é também o precursor de Severino operário; denuncia, com sua vida, a deste. Está, porém, claro ser João Batista o penitente, e Severino, a vítima das condições sociais em que vive; João Batista espera e anuncia uma salvação de ordem

espiritual, sacrificando-se voluntariamente; Severino deseja e busca muito pouco, apenas condições mínimas de sobrevivência:

*“esperei, devo dizer,
que ao menos aumentaria
na quartinha, a água pouca,
dentro da cuia, a farinha,
o algodãozinho da camisa,
ou meu aluguel com a vida” (p. 229)*

Seu sacrifício é involuntário.

Batista vê o Salvador e é quem o apresenta ao povo como o Cordeiro de Deus, que purificará o homem; Severino vê o futuro operário que lhe é apresentado; está diante de uma mudança, algo novo se coloca diante de seus olhos, mas isso não chega a ser solução, não se identifica com o que ele buscava.

Sabe-se ter sido João Batista quem batizou o Cristo, que só então inicia sua vida pública — realizado o ritual, concretiza-se a passagem. O batismo, símbolo da morte e do renascimento (no Cristianismo, morte para o pecado e renascimento para a graça) figura na peça. Para perceber-se sua realização, é preciso lembrar o que se observou no primeiro item desta parte: Severino retirante — personagem tipo-regional, como quer Eliane Zagury, ou personagem coletiva, como querem outros, funde-se, no final, com o Severino recém-nascido, o Severino operário. Essa fusão já está sugerida pelo jogo de nomes de personagens bíblicas: o sertanejo é filho de Zacarias (nome do pai de São João Batista) e de Maria (nome da mãe de Jesus), enquanto o Severino recifense é filho de José (nome daquele que representa o papel de pai de Jesus), não havendo qualquer referência à sua mãe. Diga-se, de passagem, que o fato de o recém-nascido não ser filho de Maria contribui para que se afaste a idéia de figurar-se nele a salvação do retirante. Segundo o Evangelho, Maria é a mediadora entre o homem e Deus; a ausência de seu nome, na peça, desvia a associação recém-nascido recifense-Menino Jesus.

Lê-se na peça que as cumulativas desilusões do retirante o levaram ao desejo da morte que seria encontrada nas águas do Capibaribe — o rio que tem no Nordeste significação análoga à do Jordão na Palestina. O encontro com José acaba por impedi-lo de concretizar o suicídio e nova vida lhe é apresentada. Dá-se aí a passagem simbolizada pelo batismo, em sentido diverso, evidentemente, do contido no Evangelho: Severino, o lavrador, morre nesse momento pelo desejo de mergulhar nas águas do rio e, pelas mãos do carpina José, renasce na figura de seu filho que *“saltou para dentro da vida / ao dar seu primeiro grito”* (p. 233). O nascimento do futuro operário, cuja vida será severina, identifica-se com o renascimento do Severino retirante, ex-lavrador. Quem lhe mostra a nova vida, talvez uma saída do desespero em que se encontra, tem os traços daquele que se incumbiu, segundo os textos bíblicos, de iniciar Jesus na vida humana chegando a dar-lhe um ofício.

Há um entrecruzamento de sentidos, gerando certa complexidade: o nascimento da criança é cercado de um ritual que evoca o Natal de Cristo; a criança, porém é um favelado nordestino cuja sina será tão desgraçada quanto a dos lavradores sertanejos e dos retirantes que buscam, nos centros urbanos, melhores condições de vida, transformando-se em operários.

4. A inversão parodística

Se se considerarem as observações anteriores verifica-se que os Autos de Natal e os Pastoris foram tomados pelo Poeta como modelos formais convenientemente adaptados a uma situação nova. Seu sentido, entretanto, se altera. É que esses textos sofrem uma espécie de esvaziamento, não só por sua transposição do plano espiritual para o material, mas sobretudo, pela inversão do mais profundo sentido do Natal: a mensagem de redenção do homem. Ela não se transpôs para o plano material nem para o social, na peça.

O leitor pode, é verdade, deixar-se enganar pela cena do elogio dos visitantes. Observe-se, porém, que esse elogio se coloca insistentemente em três termos: o valor da criança como reprodução humana — *“mas tem a marca de homem / marca de humana oficina”* (p. 239); a sua resistência, comparável à de elementos característicos de paisagem nordestina — *“é belo como o coqueiro / que vence a areia marinha”*; e o simples fato de ser ela (a criança) nova, como qualquer coisa nova — *“Belo como coisa nova / na prateleira vazia”* (p. 240). Nesse trecho do poema, verdadeiro hino de louvor à vida que se inicia, apenas em dois momentos tem-se a sugestão de esperança:

- a) *“é tão belo como um sim
numa sala negativa”* (p. 240)
- b) *“Belo porque é uma porta
abrindo-se em mais saídas* (p. 240)

Entretanto, um sim numa sala negativa praticamente não tem significação, da mesma forma que as *“saídas”*, no plano social. Lembrem-se aqui as previsões das ciganas, mormente as da segunda, que se propusera amenizar as predições da companheira.

O outro engano em que se pode incorrer diz respeito às idéias contidas na segunda parte da fala final de José. Realmente, os versos contêm elementos positivos, mas constituem um louvor à vida que *“teimosamente se fabrica”* (p. 241). Tem-se, aí, o discurso do pai, extasiado diante do milagre biológico da reprodução. A motivação apresentada pelo carpina ao retirante para que desista de seu intento suicida é, unicamente, a possibilidade de procriar, de gozar, como ele próprio, a momentânea alegria de ter diante de si um ser humano gerado por ele, ainda que destinado a uma *“vida severina”*. Não é sem razão que Eliane Zagury se refere à transposição da temática religiosa à problemática existencial nesta peça.²¹

Ao se iniciarem essas considerações, falou-se da ambigüidade estabelecida pela designação da peça como "Auto de natal pernambucano". O fato de ela falar do nascimento de um pernambucano é, sem dúvida, incontestável. Resta verificar se perdura o outro sentido. Depois da leitura feita, poderia parecer absurda a hipótese de uma celebração do Natal de Jesus à maneira pernambucana, não fosse, evidentemente, admitir-se o caráter parodístico do texto. Considerando-se que Linda Hutcheon,²² pitorescamente, fala da paródia como sendo, a um só tempo, homenagem respeitosa e um gesto de vaia ("pied de nez") à tradição pode-se talvez concluir que, das três séries de textos parodiados, todos com o mesmo significado de exaltação do nascimento, a homenagem do Autor dirige-se às duas primeiras séries, enquanto "*un ironique pied de nez*" se reserva à terceira delas, isto é, aos textos evangélicos que as inspiram. Utilizá-los para evidenciar uma situação de miséria sem saída é, praticamente, fazê-los voltar contra si mesmos, é colocar diante do leitor a lembrança da crença cristã no Salvador, contestando-a.

Portanto, a questão proposta no início — se Morte e vida severina seria um auto do Natal de Cristo à maneira pernambucana — tem aqui sua resposta: o Poeta inverte o sentido dos textos em que se baseiam os autos de Natal e os pastoris, nega a idéia essencial neles contida. Está nessa peça realizado aquilo que Affonso Romano Sant'Anna denomina "poética do descentramento".²³

NOTAS

- 1- Cf. COSTA LIMA, Luiz. *Lira e Antilira*. Rio, Civilização Brasileira, 1968, p. 322 - 323.
- 2- Cf. FREIXEIRO, Fábio. "Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado à 3ª pessoa)": In: ———. *Da razão à emoção*. Rio. Tempo Brasileiro, 1971, p. 191 - 192.
- 3- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Dr. Domingos Ramos. Porto, Lello & Irmão, s. d., ato V, cena V, p. 222 - 225.
- 4- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- 5- ZAGURY, Eliane. *Morte e vida severina: um auto de Natal*. In: *Dionysos*. Rio, 17, 1969. Mais tarde incluído em *A palavra e os ecos*. Petrópolis, Vozes, 1971. As referências serão feitas a esta última publicação, por ser mais divulgada.
- 6- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

- 7- Cf. MARBÁN, Edilberto. *El teatro español medieval y del Renacimiento*. Madrid, Las Américas, 1971. p. 16.
- 8- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins, 1959, p. 345.
- 9- Idem, ibidem, p. 348.
- 10- Cf. FREIXIEIRO, Fábio. "Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado à 3ª pessoa)." In: *Da razão à emoção II*. Op. cit., p. 191.
- 11- "Loa do anjo anunciando às pastoras o nascimento do Messias". In: PEREIRA COSTA, F.A. *Folk-lore Pernambucano*. Arquivo Público Estadual, 1974, p. 471.
- 12- "Jornadas". In: PEREIRA DA COSTA. Op. cit. p. 472.
- 13- Idem, ibidem, p. 473.
- 14- "Ofertas das pastoras". In: PEREIRA DA COSTA. Op. cit., p. 486.
- 15- Cf. SERBIANU. C.J. Popp. *Les tsiganes — histoire — ethnographie — linguistique — grammaire — dictionnaire*. Paris, Payot, 1930, p. 33.
- 16- Em 1574 D. Sebastião comuta a pena de galés ao cigano João Torres e decreta que fosse desterrado para o Brasil, acompanhado pela mulher e pelos filhos.
Cf. CHINA, José B. d'Oliveira. "Os ciganos do Brasil". In: *Revista do Museu Paulista*. XXI, 1936, p. 387.
- 17- Segundo Címorra, das várias hipóteses a respeito da origem dos ciganos há duas mais fundamentadas: a proveniência egípcia e a indiana. Sua denominação em espanhol "gitanos" prende-se à primeira delas.
Cf. CIMORRA, Clemente. *Los gitanos*. Buenos Aires, Nova, 1944, p. 39 - 41.
- 18- "Buenadicha das ciganas". In: PEREIRA DA COSTA. Op., cit., p. 484.
- 19- Idem, p. 485.
- 20- Idem, p. 486.
- 21- ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Op. cit., p. 81.
- 22- HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie. In: *Poétique — Revue de Théorie et d'analyse littéraire*. Paris, 36, Nov., 1978, p. 467.
- 23- Cf. SANT'ANNA, Afonso Romano de. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 63.
. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978, p. 20.

A incompreensível encarnação

A inquietante estranheza, o “unheimlich”, é um dos efeitos da leitura de *Encarnação*¹ de José de Alencar. Algum elemento, ou vários, desse romance tão pouco estudado remete o leitor-crítico ao conceito freudiano de “unheimlich”², relacionado, por sua vez, ao sentimento de susto e temor que se tem diante de alguma coisa familiar e, ao mesmo tempo estranha, porque não reconhecida; inquietante, porque deveria permanecer secreta, oculta e que, no entanto, retorna. Esse tema do “estranho” liga-se, também ao duplo, ao dúbio, à incertitude, à idéia de vida vivida como ficção e/ou ficção como vida, complexo de castração, negação da morte. Talvez sejam as figuras de cera que permanecem como enigmas durante grande parte da narrativa, criando a dúvida e a inquietação sempre geradas por um objeto obscuro, fugidio, mal delineado. Suspeita-se estar diante de um romance fantástico ou fantasmagórico, para, às vezes, desfazer-se tal impressão, desviada por outros fios que conduzem a leitura pelos meandros labirínticos do texto. Sempre, no entanto, pressente-se a volta de alguma coisa suspeita, misteriosa e ameaçadora, o que mantém o leitor na expectativa de algum conhecimento insólito e surpreendente. A esse propósito, escreve Jentsch, citado por Freud.

“Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que

uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente".³

Talvez tal impressão incômoda, estranha e familiar, em Encarnação, esgote-se na própria personagem Amália, tão dupla e dúbia, pois, se é aquela que decifra Hermano, decompõe seu discurso, apropria-se da chave de um saber, ocupando um lugar de sujeito, acaba por, afinal, deixar-se ir num espelho despersionalizante, réplica de outra ou outras imagens. Imagem em espelho múltiplo, reduplicante: o espelho do outro, o de Hermano, que aí reflete e materializa seu próprio desejo, não o de Amália, que se perde, confundida com uma imagem alucinada, onírica e alienante. Amália, então, é aquela que entra no sonho de Hermano, ocupa um lugar vazio em seu imaginário. Demite-se de seu papel de sujeito e penetra na loucura do marido — Carlos ou Hermano — também duplo pelo nome, duplicado, hermano/irmão de sua Julieta perdida, como o Narciso da versão tardia do mito, gêmeo e amante de uma bela mulher. Mirando-se e mirado no reflexo especular, Hermano ama-se em Julieta/Amália, embriaguês de si mesmo, cópia mil vezes possível de se reproduzir, antigo desejo, talvez perdido em sua origem, sempre reencarnado e reencarnando-se em figuras femininas, que acabam presas nesse lago cristalino, ou turvo, que vai ser a morte de sua identidade. O que é mais espantoso e sinistro em Encarnação? A heroína Amália, alienada na loucura do outro ou as figuras de cera, réplicas de um sonho, fantasmagóricas ou fantasmáticas: sinistra imobilidade, estratificação de um sonho prolongado por um automatismo de repetição que vai gerar indefinitivamente o duplo, a repetição para negar o vazio, a castração? O que é mais perturbador, Amália ou as figuras femininas vistas ou entrevistas através desse grande palco entreaberto, semi-escondido, por cortinas e janelas da casa de Hermano? Formas fixas, autômatos, imagem convencional da feminilidade, como a Olympia do "Homem de Areia" de Hoffmann⁴, eco e passividade. Como diz Hélène Cixous⁵, de uma certa maneira, o desejo que produz Olympia a realiza, a torna possível e esse é o mesmo desejo que transforma Amália em Julieta, que a faz ultrapassar o desejo de produção para a produção do desejo.

1. Duplos de personagens, personagens do duplo

Amália substitui Julieta, a amada morta, rediviva, redivificada, inscrita no seu corpo, sua mente, desejo de desejo. Desejo de ser amada narcisicamente, tal ela se vê, menina, em seu passado, quando inveja o amor de Hermano pela primeira mulher. Aí volta o estranho,

o que deveria ficar secreto e oculto, o par Hermano/Julieta, visto pela menina Amália, réplica de outro par, formado por seus próprios pais, com os quais completou ela, um dia, um triângulo. Tomando o lugar vazio, ocupado por Julieta, estaria Amália retomando, de forma alucinada, o lugar de sua mãe? Lembrando-se dessa cena passada, já adulta, ela não recupera algo familiar, secreto e estranho, que deveria permanecer oculto? Enfim, não importa tanto buscar a origem, o primeiro móvel da busca e da identificação. Basta-nos ver Amália, vendo-se no lugar de Julieta, e dando seu próprio lugar de filha à pequena Julieta, réplica de réplica, diante do olhar cúmplice do leitor, na medida em que ele também deixa-se hipnotizar por toda essa rede de disfarces e espelhos múltiplos.

Não se pode deixar de perceber que as duas mulheres, Julieta e Amália, conhecem Hermano, mas só Amália detém as chaves do simbólico e o decifra, sendo portadora de um saber que, no entanto, não é poder, já que ela acaba por submeter-se à sua loucura e tornar-se sua perpetuadora, na medida em que, ao contrário de Julieta cuja relação é de esterelidade com o marido, ela — Amália — tem com ele uma relação de fecundidade, realizada plenamente com a maternidade da nova Julieta. Todas as outras figuras espelhadas do romance apenas reafirmam a idéia básica do desejo onipotente de Hermano, prisioneiro de um sonho, que se multiplica em imagens, figuras de cera, quadros, pessoas e sintetiza-se na ária "Bell'anima" da ópera "Lucia de Lammermour":

Tu che a Dio spiegasti l'ali,
o bell'anima innamorata,
ti rivolgi a me placata,
teco ascenda il tuo fedel
Ah! si l'ira dei mortali
fece a noi sí cruda guerra
se divisi fummo in terra,
ne congiunga il Nume in ciel.
Io te seguo...⁶

Nesta ária, explicita-se o sonho de conjunção que os duplos esparsos pela narrativa preenchem, completando ilusoriamente a grande lacuna, o grande vazio de Hermano e, ao mesmo tempo, negando sua impotência, sua enorme incapacidade de amar, imerso que está na cabal alienação de seu mundo imaginário⁷.

A mulher heroína cabe identificar-se à imagem narcísica do homem e a própria narrativa sanciona a legitimidade desse narcisismo masculino no nascimento da filha de Amália, reprodução e reprodutora do sonho do pai. Enfim, Amália, Julieta ou as mulheres de cera são a mesma e única coisa: fragmentos de uma alucinação, reflexos de um sonho, cujos pedaços a narrativa dissemina em pontos diversos no labirinto do texto, para, finalmente, retomá-los no corpo de Julieta, a filha, marca da unidade e da sanidade do discurso masculino.

2. A aventura do olhar

Amália vê Hermano, torna-se duplo de Julieta para ser vista. Hermano é visto por Amália, se vê visto por ela como ele quer ser visto, numa relação jubilatória com seu próprio reflexo. A leitura que Amália faz, inicialmente, de sua loucura é desmentida pelo depoimento verossimilhezante do Dr. Teixeira, médico, oftalmologista. Não um psiquiatra — ou um alienista! — abona a sanidade mental de Hermano, mas um oftalmologista. O Dr. Teixeira é aquele que intercede pela visão de Hermano, o guardião da visão, mediador do amor e da vida, o que o leva a ver Amália. Ao contrário, o criado Abreu, o guardião da morte, aquele que preserva o lugar de Julieta, enquanto morta, é o perturbador do amor, o que mantém as cadeiras desocupadas da mulher morta, o que vela pelos seus aposentos, mantendo a ordem do vazio e da esterelidade. “Pouco depois o Abreu chamou-nos para o almoço. Carlos (Hermano) tomou o seu lugar de costume; eu sentei-me defronte e notei logo que havia um talher em frente à cadeira de honra, outrora ocupada pela dona da casa”.

O espaço de Julieta é o espaço da MORTE, como o é o do amor-fusão, conjunção absoluta, ausência do descontínuo, da diferença. Só ocupando o lugar da morte e da morta, e deixando-se ir, na morte de sua identidade, é que Amália pode ser vista por Hermano. Para o verossímil da narrativa, o narcisismo feminino só se satisfaz se se identifica com a imagem narcísica do homem, e aceita o próprio suicídio, que é a perda voluntária da identidade: o “romance de Amália, a incompreensível encarnação de um cérebro enfermo”⁸. Enfermo, enquanto preso de um amor total, busca do e valorizado dentro da narrativa e não loucura banal, como pensava Amália.

Não ver, para Hermano, significa “ser castrado”, impotente: só vendo a mulhe dúplice Amália/Julieta, retrato de seu próprio sonho, há a realização amorosa, plena.

Julieta é uma figura também dupla e ambivalente para Hermano, pois desejada, na medida em que ele nega, nela, a idéia de morte, e temida, como duplo persecutório, aquele que impede o amor. Julieta duplo, fantasma, vista depois de morta, presença de uma ausência, justifica a impotência e a incapacidade de amar do próprio Hermano. A narrativa, valorizando esse amor eternamente aceso, desculpa Hermano, aquele que é a negatividade do amor. Nada mais fácil de aceitar do que o viúvo que não se liberta das marcas da esposa morta, impedindo-se, assim, de amar. Nada mais justo do que a metamorfose de Amália para ser o desejo do desejo de outro.

3. O teatro do desejo

É fácil verificar a estrutura teatral de Encarnação; se observarmos como se constróem os cenários e o lugar de onde vem a voz

do narrador, travestido em diretor ou condutor de marionettes, mágico e ilusionista. A casa de Hermano é o palco onde se desenrola uma cena. Amália, de sua própria casa, é público e platéia, pois espectadora da peça que se desenrola diante de seu olhar. De platéia passiva, no entanto, ela passa aos poucos a protagonista e diretora do drama. De acordo com Freud⁹, o teatro nasce do tédio, do vazio. Ora, Amália é aquela que sofre de tédio: cortejada, nenhum pretendente lhe agrada; jovem, questiona o código social e amoroso, com a ironia de um adulto desencantado. Quando se identifica com o teatro imaginário de Hermano, ela age histrionicamente¹⁰, escolhendo um papel inventado para si mesma e, de certa forma, acreditando nele. Na medida em que se entrega ao seu papel, ela se integra nele, à semelhança do ator enfermo que perde os limites entre ficção e realidade.

Por outro lado, Hermano “re-presenta” sua própria história, para si mesmo e para os outros, como um ator e, através de puros gestos miméticos:

“A moça, disfarçando sua curiosidade, recolheu o airoso busto na penumbra da coluna, para observar o solitário passeador, que se sentara a pequena distância do muro da chácara, em lugar onde ela o via perfeitamente por entre a folhagem.

Impressionada pela narração de Teixeira, examinou a fisionomia, e notou que ela não tinha nesse momento a expressão do homem que está só. O seu olhar não era de contemplação; animava-o o raio do espírito em comunicação com outro espírito: não era o olhar que vê, mas o olhar que fala que transmite a impressão em vez de recebê-la.

Uma vez Hermano ergue-se; foi até a platibanda, colheu uma flor, um lírio, e tornando a seu lugar conservou-o na mão com o gesto expressivo de quem o mostrasse a outrem sentado à sua direita”¹¹.

Hermano transforma sua casa em palco com vários cenários e bastidores, com cortinas que se fecham e se abrem ou entreabrem, por onde se entrevêm sombras e figuras imóveis, mantendo-se fixa a atenção do espectador-leitor, através do olhar de Amália.

Desde que ela canta a ária da “Lucia de Lammermour”, começa a ficar mais claro esse teatro dentro da ficção através da cumplicidade de Amália, quando o real da narrativa reduplica a ficção, num jogo múltiplo de negação da morte e do vazio. Agora, a casa de Amália é o palco para um espectador antes recalcitrante, e, finalmente, seduzido por uma atriz-cantora, que se esconde, deixando-se apenas entreaver, aguçando sua curiosidade, reavivando seu próprio teatro interno, acordando seus fantasmas, já que Julieta era quem cantava essa ária. Aliás, esses fantasmas pessoais, semi-ocultos, sempre apare-

cem, para representar paralelamente à peça encenada, uma outra cena, a do teatro do psiquismo, criando-se assim duas cenas superponíveis, duplas, em que uma é mola de interesse da outra, porque nasce do desejo revivido do espectador. Conforme afirma Mannoni^{1 2}, "a máscara não se faz passar por outra coisa que não é, mas tem o poder de evocar as imagens da fantasia". O que Amália usa, de forma cada vez mais perfeita, é a máscara de Julieta, num jogo de disfarces fisionômicos, gestos, roupas, hábitos, penteados, superpondo ao seu, o rosto da morta.

Encarnação é o desejo tornado possível, é o recalcado que retorna sem ser reconhecido como tal. Impossível esquecer-se do mito de Pigmaleão, que cria e dá vida a sua estátua de mulher. Aqui o mito se inverte, pois é Amália que se modela em estátua, escultora e escultura, para materializar o desejo de Hermano, esse Pigmaleão às avessas, pois vê sua estátua construir-se e metamorfosear-se em mulher, por si mesma.

Há um intercâmbio de palcos e platéias em Encarnação: os lugares variam, alternam-se as posições, mantêm-se o jogo do olhar, do ver e da sedução, sob a voz onipotente do narrador-diretor, disfarçado na voz de Amália, "doublé" de cenarista, que manipula efeitos de luz, sombra e fusão, como na cena do incêndio, onde há a superposição total de Amália e Julieta. Aliás, incendiando-se a casa de Hermano, a narrativa purifica-se primeiramente da possessão dos duplos, dos elementos fantasmáticos, para sair da enfermidade e entrar na ordem da santidade e da vida, com a dissociação aparente dos pares.

O leitor é o grande espectador dessa narrativa teatral, em que os palcos se multiplicam e se rotatizam. Ele vê Amália que espia Hermano e Julieta e que, de seu quarto, vê as figuras de cera e, assim, como nova Ariadne permite que Hermano saia do centro desse grande labirinto que é sua casa, em cujo interior está o quarto de Julieta, o espaço da morta. Para o leitor, o teatro do amor é apresentado como amor real, pois o verossímil da narrativa elimina a ambiguidade real/ficcional. O amor de Amália justamente vai-se opôr a tudo aquilo que ela própria, anteriormente, julgava cópia, mímica do ficcional na vida real:

"Amália tinha muitas vezes lido em romance uns lirismos de amor semelhante àquele bafejo da flor, e sabia que nos bailes e na vida real eles eram frequentemente copiados e até exagerados pelos noivos.

Todo esse formulário poético do namoro ela o achava sumamente ridículo, e sempre que o apanhava em flagrante, o havia aplaudido com uma risada gostosa, como um lance comédia".¹³

Fica abolida, então, a confusão própria do teatro que cria a ilu-

são, sem que o espectador a ignore como ilusão, entrando, ao contrário, como cúmplice no jogo de disfarces, penetrando assim no interior das convenções teatrais. Apesar de Amália colocar máscaras e disfarces nos seus camarins, é o efeito teatral que a narrativa nega com o incêndio do grande palco que é a casa de Hermano, destruindo o estranho bastidor que é o quarto de Julieta. Assim se verossimiliza o engodo que é esse amor de conjunção total, de fusão e eliminação das diferenças, de perpetuação do Mesmo, semelhança reduplicada no espelho de Hermano.

4. A ilusão da feminilidade

À personagem feminina resta entrar no espelho do outro, para ser modelo, ideal, eterno feminino, que vai preencher a carência masculina. É forma fixa, autômato, à dimensão das bonecas de cera ou de outra famosa boneca — Olympia — simulacro de mulher, a ilusão da feminilidade.

É preciso repetir que, no início do romance, Amália é o sujeito de seu discurso, é aquela que zomba da "Fênix dos maridos", tornando-se ela mesma a Fênix de um desejo alucinado. Sem dúvida, existe o narcisismo de Amália, que também vê em Herano seu próprio reflexo, possibilidade de realização de seu sonho, aquele que, de alguma forma, vai preencher seu grande tédio, sua esperança de plenitude. A diferença, porém, é que Amália morre enquanto Amália: para produzir seu desejo, ela perde sua identidade, enquanto Hermano permanece o mesmo. Descrita como uma personagem capaz de espertas urdiduras, sujeito de uma trapaça bem sucedida, pois é ela que se prende e se perde no próprio tecer, não podendo nunca libertar-se dele, senão a malha se desfaz e o risco se desmancha.

O que esse romance revela — exemplarmente — é o lugar da personagem feminina na literatura brasileira tradicional: discurso do discurso masculino, repetição e eco, a construção da heroína se alicerçando em sua morte.

Talvez, por isso mesmo, a Magdá de *O homem*¹⁴ — negativo de Amália, reverso da medalha — tenha submergido na própria loucura, pois não encontrou um Teseu que tivesse penetrado no labirinto de seu desejo e reduplicado seu sonho. Esfacelado seu mundo imaginário, partiu-se seu espelho, punindo-se, assim, o erotismo feminino enquanto desejo de produção. A louca Magdá recusou os modelos instituídos, perdeu seu espaço especular e erigi-se em paradigma da loucura feminina.

Um estudo mais longo sobre as duas narrativas — *Encarnação e O homem* — mostraria exatamente como as imagens se refletem no espelho dos textos: se reduplicação do rosto masculino ou insistência da imagem feminina. No primeiro caso, há o espaço da ordem; no segundo, o da loucura¹⁵.

A "inquietante estranheza" que resulta da leitura de *Encarnação*

reside nessa coisa tão familiar e antiga, sempre retornando sem ser reconhecida — o eterno feminino, que se expõe em sua sinistra prisão de espelho e na própria Amália, mantenedora e cúmplice de uma ordem opressora.

A grande diferença entre Amália — a heroína — e Magdá — a louca — é que a primeira é a produção do desejo masculino, presença da sanidade instituída e a segunda, a impossibilidade da produção do desejo feminino, pois negação de toda uma ordem de poder.

É importante registrar ainda, concluindo esse trabalho, a semelhança inegável entre Encarnação e A sucessora¹⁶ de Carolina Nabuco e, mais importante ainda ressaltar a diferença, a dissemelhança fundamental entre os dois romances, pois justamente o de Carolina preserva a identidade da segunda mulher do personagem masculino, também um viúvo. Não negando um processo de rivalização de Marina — a sucessora — em relação a Alice — a primeira e idealizada esposa de Roberto Steen — a narrativa valoriza na personagem feminina o desejo de se marcar com identidade. Em Encarnação, ao contrário, nega-se essa rivalidade, estabelecendo-se apenas as semelhanças e repetições. Fica para posterior estudo, desenvolvendo-se a relação entre os três romances citados nessa última parte e partindo-se para novas pesquisas, a procura do espaço do discurso feminino, não mais como eco e repetição, mas como projeto e realização lingüística.

NOTAS

- 1- ALENCAR, José de. *Encarnação*. In: *Ficção Completa e outros escritos*. Rio, Aguilar, 1965, v. 1.
- 2- FREUD, S. "O estranho". In: *Uma neurose infantil*. Rio, Imago, 1976, 22v.
- 3- Idem, *ibidem*.
- 4- HOFFMANN, E.T.A. *Trois contes: der Sandmann, Rat Krespel, Doge und Dogarese*. Tradução de Geneviève Bianquis. Paris, Aubier, 1947.
- 5- CIXOUS, Hélène. "Les noms du pire". In: *Prénoms de personne*. Paris, Ed. du Seuil, 1974.
- 6- Tu que para Deus levantaste vô,
ó bela alma enamorada,
dirige-te a mim serenada,
para ti ascenda o teu fiel.

Ah! se a ira dos mortais
fez contra nós tão cruel guerra,
se separados fomos na terra
nos una Deus no céu
Eu te sigo.

- 7- Otto Rank estuda as várias formas do duplo na literatura, sempre relacionadas ao narcisismo e à existência de uma parte negada ou desejada no próprio indivíduo e projetada num outro, que seria seu duplo. Esse duplo funciona como disfarce do desejo sempre lacunar do sujeito.
Cf. RANK, O. *El doble*. (The double). Buenos Aires, traducción castellana de Ed. Orion, 1976).
- 8- ALENCAR, José de. Op. cit., p. 902.
- 9- FREUD, S. "Personajes psicopáticos en el teatro". In: *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, 2 v.
- 10- O papel assumido de maneira histriônica destina-se, não a pôr em movimento, livremente, e sobre o palco psíquico, as imagens que o Eu tinha em reserva, mas a sustentar desesperadamente uma imagem de si dada mentirosamente, a si e aos outros, como verdadeira e real.
MANNONI, O. "A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário". In: *Chaves para o imaginário*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- 11- ALENCAR, José de. Op. cit., p. 860.
- 12- MANNONI, O. Op. cit.
- 13- ALENCAR, José de. Op. cit., p. 861.
- 14- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. S.P., Martins, 1959.
- 15- Shoshana Felman estuda particularmente a questão da loucura e do discurso feminino na literatura. Em um de seus ensaios, ela mostra como a loucura feminina pode ser simplesmente a negação do narcisismo masculino.
(Cf. FELMAN, Shoshana. "Les femmes e la folie: histoire littéraire et idéologie". In: *La folie et la chose littéraire*. Paris, Ed. du Seuil, 1978).
- 16- NABUCO, Carolina. *A sucessora*. Rio, Ed. de Ouro, s.d.

Lima Barreto: um posicionamento oscilante

Este artigo é apenas uma parte de um estudo mais amplo sobre toda a obra de Lima Barreto que sairá sob a forma de livro em março de 1981.

1 — Introdução — explicação metodológica

A fecundidade do método dialético tem se patenteado em todas as áreas do conhecimento, em especial naquelas que se convencionou chamar de ciências humanas. Entre outras coisas, ele se propõe a encarar o objeto de seu estudo como uma *"síntese de múltiplas determinações"*¹, como um processo dinâmico situado no todo contraditório das relações sociais.

Se é verdade que os problemas com que a análise de obras literárias se defronta ganham em abrangência e estimulação através do método dialético, é igualmente verdade que encarar a obra como epifenômeno das relações econômicas leva os estudiosos, muitas vezes, a encarar uma abordagem que leve em conta as determinações sociais com certa reserva. Isso, evidentemente, não depõe contra o método dialético, mas contra um economicismo mecanicista e escamoteador da complexidade do real².

A obra é simultaneamente um todo, sobre o qual devemos nos debruçar em busca de sua especificidade, e uma parte que necessariamente tem que ser remetida a um conjunto para adquirir sua

radical significação. Enquanto "produção" artística é produzida concomitantemente à produção social como um todo. Não como mero "reflexo" mas sim como uma produção que produz também a realidade e já contém em germe a superação dessa realidade.

Como procedimento, o método dialético exige que a obra seja encarada como totalidade de movimento na qual se sintetizam as relações sociais da época e pela qual se busca uma expressão literária que lhe dê significado:

"A categoria da totalidade justifica-se enquanto o homem não busca apenas uma compreensão particular do real, mas pretende uma visão que seja capaz de conectar dialeticamente um processo particular com outros processos e, enfim, coordená-lo com uma síntese explicativa cada vez mais ampla. Sob o ponto de vista da sociedade, eliminar a totalidade significa tomar os processos particulares da estrutura social como níveis autônomos, sem estabelecer suas relações internas".³

Respeitando-se, então, a noção de totalidade como horizonte metodológico, não se pode considerar a literatura como processo particular da realidade, isto é, não se pode eliminar sua vinculação imanente às relações sociais, o que significa torná-la como universo separado. O conceito de totalidade implica uma complexidade em que cada fenômeno só pode vir a ser compreendido como um momento definido em relação a si e em relação aos outros fenômenos.

Assim, o estudo em profundidade de um autor e de sua obra implica a tentativa de captação de sua "visão de mundo". O conceito é aqui utilizado no sentido goldmanniano do termo, ou seja, como expressão, num momento histórico definido, de uma atitude global do homem diante dos problemas de seu grupo. Desse modo, a visão de mundo está ligada à expressão dos grupos humanos fundamentais, as classes sociais, grupos capazes de erigirem sua concepção de mundo em estrutura significativa:

"Desde o fim da Antiguidade e até nossos dias as classes sociais constituem as infra-estruturas das visões de mundo. (. . .) Isso significa: que cada vez que se tratou de encontrar a infra-estrutura duma filosofia, duma corrente literária ou artística, não chegamos a uma geração, nação ou Igreja, a uma profissão ou a qualquer outro grupo social, mas a uma classe social e a suas relações com a sociedade".⁴

Na Concepção Dialética da História, Gramsci salienta também o caráter social da visão de mundo:

"Pela própria concepção do mundo, pertencemos sempre a um determinado grupo, precisamente o de todos os elementos sociais que partilham de um mesmo modo de pensar e de agir".⁵

O conceito de visão de mundo permite a superação de uma análise da criação literária restrita à experiência individual, sempre limitada e parcial⁶:

"O conceito de visão do mundo vai manifestar aqui o seu caráter

operatório. Com efeito uma visão do mundo representa, ao nível de um grupo social (ou de uma classe social, consoante o caso), a cristalização das apreciações, valorizações e projeções, etc, desse grupo ou dessa classe, numa estrutura, por um tempo limitado. É o conceito do instrumento formal de interpretação, de categorização do mundo e das relações dos homens uns com os outros, para um dado grupo. Mesmo se a visão do mundo encontra a sua realidade escritural através da interpretação da pena de um só, ela é, por definição e na sua gênese, o trabalho de vários".⁷

Mas, é o próprio Goldmann quem diz, dando seqüência a seu pensamento, que, antes de pesquisar as relações entre a obra e o conjunto social faz-se necessária a tentativa de compreensão da significação da obra⁸.

Sobre a obra de Lima Barreto chamou-me a atenção uma entrevista concedida por Carlos Nelson Coutinho⁹ na qual o crítico salienta a atualidade do autor como expressão de um bloco popular, ainda em formação na época, mas com reduzidos canais de manifestação literária, mesmo nos dias de hoje.

De início constatei que a hipótese de Carlos Nelson Coutinho era por demais abrangente, uma vez que a leitura do conjunto da obra de Lima Barreto pareceu-me mostrar não um compromisso radicalmente assumido pelo autor com esse bloco em formação, mas antes uma oscilação.

Valendo-me da contextualização histórica, situei essa oscilação, isto é, percebi que ela coincide, que apresenta uma homologia¹⁰ com o movimento contraditório das relações sociais que marcam a época. A hipótese levantada por Carlos Nelson Coutinho de que Lima Barreto seria a expressão de um novo bloco histórico, o popular, pareceu-me plausível enquanto delineia um horizonte, mas deve ser redefinida dada sua prematuridade em termos de uma concretização de fato¹¹.

Lima Barreto é importante como expressão de um limite histórico, como um projeto contraditório de lançar uma palavra nova, de ser expressão de uma camada marginalizada na época. Lançei, então, a hipótese de que há no conjunto da obra do autor uma intenção explícita de se alinhar às camadas populares, sendo esse alinhamento, no entanto, marcado pela oscilação e por posturas ambíguas, o que caracteriza a contradição acima referida.

Essa ambigüidade parece-me ser a mola que estrutura e caracteriza a obra, singularizando-a como produção literária original. Mais do que isso, parece-me que caracteriza a maneira de ver o mundo própria de uma determinada classe social. A contextualização histórica possibilita essa visão, a meu ver, mais ampla, de vez que proporciona elementos para a compreensão da oscilação. Pertencendo a uma classe fundamentalmente oscilante — as chamadas classes médias urbanas de Primeira República — Lima Barreto empenha-se, no entanto, em comprometer de forma radical sua escritura com as

camadas populares. No contexto da Primeira República as classes médias urbanas vivenciam a contradição de terem, enquanto participantes do Aparelho de Estado, de defender os interesses oligárquicos. No entanto, sentem as restrições impostas pela política oligárquica o que as torna aliadas ocasionais das camadas populares.

Esse comprometimento, no entanto, só se pode dar de forma contraditória:

- quer porque a sociedade é regida pela contradição;
- quer porque o autor é marcado pela oscilação própria de sua classe;
- quer porque tenta alinhar-se com uma classe que de fato não é a sua;
- ou ainda porque era prematuro um alinhamento radical com as camadas populares vindo da parte de um intelectual pertencente a outra classe.

Antes de tudo, leve-se em conta a contraditoriedade de uma tentativa de palavra nova, de anúncio de novo, no contexto de um momento histórico extremamente autoritário e repressor.

A contextualização histórica obedece, então, ao horizonte metodológico já explicado, ou seja, o de tentativa de preservação da noção de totalidade:

“Ora, se é verdade que a história da arte é irredutível à história geral da humanidade, não é menos verdade que a história da arte só pode ser compreendida a partir daquela totalidade em que ela está inserida e que é, precisamente, a história geral da humanidade. A história da arte é parte ativa da história global dos homens, ajuda a compô-la criadoramente, mas, afinal, não passa de um aspecto vivo desta”¹²

Assim, o lugar social ocupado pelo autor configura na estrutura das relações sociais uma “consciência possível”, segundo a conceituação de Goldmann. Konder explica o conceito:

“... a cada classe social, em cada situação histórica determinada, corresponde a possibilidade concreta de ser alcançado um máximo de organicidade e coerência interna (estrutural) na elaboração de sua visão do mundo, bem como na sua expressão conceitual ou sensível”¹³.

No entanto, ao fazer uso da expressão “consciência possível”, Goldmann chama também a atenção para a independência relativa do indivíduo criador em relação ao grupo. Essa independência permite a “superação” (no sentido hegeliano do termo) das limitações da visão de mundo de seu grupo, conciliando-a com a de uma outra classe social. É evidente que a expressão dessa relação na obra de Lima Barreto só pode ser contraditória. Ainda mais se levarmos em conta a própria ambigüidade inerente à atuação das classes médias na Primeira República.

No entanto, a tentativa, embora ambigüamente assumida, de ser expressão de um bloco popular em formação, já significa uma grande sensibilidade com relação às mudanças que estão ocorrendo

no corpo social e um esforço de superação dos próprios entraves de classe.

2 — Explicitação da oscilação

2.1 — fatalismo/denúncia

Percebe-se, na obra de Lima Barreto, simultaneamente a uma atitude de denúncia, uma atitude fatalista o que marca a oscilação de posicionamento já aludida.

Saliento, no entanto, que ambas as posturas não aparecem em estado puro. Por exemplo, naquele momento histórico, o fatalismo em si mesmo já adquire foros de denúncia¹⁴, uma vez que explicita a marca de uma classe que vê como fatais a proletarização e a falta de autonomia. É o fatalismo a expressão, como veremos, da contradição entre um discurso ideológico liberal e uma prática social fechada à ascensão de novos grupos.

A já referida oscilação entre uma atitude fatalista e uma atitude de denúncia apresenta uma homologia com relação à oscilação presente na visão de mundo que caracteriza as classes médias urbanas. Nunca é demais lembrar que essa homologia não se dá a conhecer através de uma visão da obra como um reflexo do todo social. Antes, como uma estrutura de relação, ela se mostra quando se considera a obra uma síntese de determinações que simultaneamente constitui e é constituída pelas contradições sociais.

Considero o fatalismo como fenômeno na obra de Lima Barreto. Como tal, ele, simultaneamente, revela e esconde a essência da obra.¹⁵ Revela enquanto aponta para a descrença de um determinado grupo social. Esconde porque contraditoriamente já significa o seu oposto, ou seja, é, em si mesmo, naquele momento histórico, uma denúncia. Desse modo, tem-se a atitude fatalista a nível do enunciado que será negado a nível de enunciação onde já se apresenta como denúncia.

O fatalismo se apresenta, por exemplo, na colocação do problema racial. Ainda que possuidor de grandes qualidades, é fatal que a sociedade sempre desvalorize e marginalize o negro: *"Aos seus olhos — muitas vezes se me veio a afigurar — eu era como uma rapariga, do meu nascimento e condição, extraordinariamente bonita, vivaz e perturbadora . . . Seria demais tudo isso; cercá-la-ia logo o ambiente de sedução e corrupção, e havia de acabar por aí, por essas ruas ..."* (p. 40 RE).

O pequeno intróito às Recordações do Escrivão Isaías Caminha, colocado mais tarde (edição de 1916) por Lima Barreto, torna o personagem Isaías por assim dizer conivente com tudo o que criticou no decorrer de suas Recordações. Por que teria o autor mudado,

nesta introdução, a caracterização inicial de Isaiás? Não haveria aí muito de descrença e fatalismo ao se evidenciar que o personagem também acaba por se render ao universo mesquinho e corruptor que tanto criticou no livro e no qual foi apresentado quase como exceção? E todo o ideal de vida, de conquistas intelectuais traçado pelo personagem e que depois é gradativamente abandonado?

Ainda com relação ao problema da marginalização social do negro, por vezes há alguma reação frente às situações colocadas como fatais, mas essa reação é logo abandonada como inútil ou pueril: *“Um sujeito entrou no bonde, deu-me um safanão, atirando-me o jornal ao colo, e não se desculpou. Esse incidente fez-me voltar de novo aos meus pensamentos amargos, ao ódio já sopitado, ao sentimento de opressão da sociedade inteira. . . Até hoje não me esqueci deste episódio insignificante que veio reacender na minha alma o desejo feroz de reivindicação”* (p. 88 RE). Linhas abaixo ele desdenha a própria tentativa de resistência: *“os meus desejos de vingança fazem-me agora sorrir e não sei porque, do fundo de minha memória, com estas recordações todas, chega-me também a imagem de uma pesada carroça, com um grande lajeado suspenso por fortes correntes de ferro, vagorosamente arrastada por bois enormes, que o carreteiro fazia andar com gritos e ferroadas desapiedadas. . .”* (p. 88-89RE).

O fatalismo ligado ao problema racial vem, necessariamente, em decorrência da tomada de consciência da discriminação racial ou ligado à condição social humilde, tomada esta, o mais das vezes, amarga e pessimista:

“Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor. . .” (p. 38 RE);

“Com elas (as Recordações), queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo, e não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados. Tento mostrar que são legítimos e, senão merecedores de apoio, pelo menos dignos de indiferença” (p. 106-107 RE); *“(Floc) — Que nome! Félix da Costa! Parece até enfeitado! É algum mulatinho?*

— Não. É mais branco que o senhor. É louro e tem olhos azuis.
— Homem, você hoje está zangado ...

Ele não compreendia que eu também sentisse e sofresse” (p. 231 RE).

“Para ele (Loberant), como para toda a gente mais ou menos letrada do Brasil, os homens e as mulheres de meu nascimento são todos iguais, mais iguais ainda que os cães de suas chácaras” (p. 266).

Nem sempre esta consciência se explicita claramente no romance. As falas referentes ao assunto são pontilhadas por suspensões de pensamento, marcadas por reticências.

Assim, a mãe de Isaiás aconselha-o antes de sair para o Rio:

"E não te mostres muito, porque nós. . . (p. 41 RE)

Isaías começa a se indagar:

"Porque então, meu Deus? (p. 44 RE)

No entanto, páginas atrás, já atinava com o motivo:

"Demais aquela ruga na testa quando deu comigo. . . (p. 86 RE)

Embora ensaie alguma reação, não explícita, ainda, o preconceito de que é móvel:

"Sentado na estação policial é que lembrei que ele sublinhava a resposta com um piscar de olhos cheio de canalhice. . . Seria possível? Qual! Eu era estudante, rapaz premiado. . . Qual! Nem por sombras! . . . (p. 92 RE).

Como se vê pelo uso das reticências, a situação mais uma vez não se explicita, o discurso é velado.

No entanto, o texto permite o preenchimento dessas lacunas, uma vez que elas chamam a atenção justamente para aquilo que omitem. As reticências chamam mais atenção sobre o preconceito de que se esse último tivesse sido claramente expresso, uma vez que abrem espaço para o leitor completar o pensamento já contextualizado pelo autor:

"O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (Leerstellen) no texto, que assim se oferecem para a ocupação do leitor. Onde, os vazios regulam a atividade de representação (Vorstellungstätigkeit) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto"¹⁶.

No exemplo que se segue, o uso tanto das reticências como da adversativa encobre o preconceito, pelo menos aparentemente. Entretanto, a interação texto/leitor já se construiu de tal modo que o "vazio" (reticências) é preenchido e a negação (adversativa) afirma mais ainda o preconceito:

"Adelermo era a imaginação do jornal. Nascera do Maranhão e escrevia regularmente. Apesar de nunca se ter feito notar por uma associação mais original de idéias, no jornal era imaginoso porque nascera no Norte e tinha uma boa dose de sangue negro nas veias. Mas. . . Adelermo era a imaginação do jornal... (p. 199-200 RE grifo meu).

Iser nos fala, ainda, sobre a diversidade da negação:

"Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto ao texto. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto"¹⁷.

A negação não pressupõe necessariamente uma frase negativa¹⁸. Nos romances ela se instaura, por exemplo, na contraposição entre o nome do personagem; ou melhor, entre o campo de significações dado por esse nome e a atuação desse personagem no romance.

2.2 – Nomes dos personagens

Policarpo, personagem central do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, por exemplo, vem do grego (Polykarpos) e significa o de muitos (poly) frutos (karpos). Contraditoriamente, o personagem assim denominado morre na prisão, sem descendentes, desiludido dos sonhos que alimentou durante toda a vida, os quais não viu frutificar. O nome corrobora essa feição negativa dos projetos de Policarpo ao evocar o período destinado pelos católicos e ortodoxos à penitência.

No entanto, a negação instaurada pela contradição entre o destino do personagem e o seu prenome é superada por Olga e Ricardo que significativamente são o centro da ação nas cenas finais. Se Quaresma, de fato, não teve sucesso nos seus empreendimentos apesar da tenacidade e sinceridade com que a eles se dedicou, Olga e Ricardo apontam para uma via alternativa para a superação das questões colocadas por Policarpo. São os “frutos”, ainda em germinação, das sementes lançadas por esse último. É significativo que essa possibilidade de superação se indicie em dois personagens cujo perfil é retirado de camadas marginalizadas: Olga, enquanto mulher; Ricardo, enquanto cantor popular¹⁹. O nome Quaresma também aponta para a renovação de um ciclo. Como se sabe a Quaresma não tem valor em si, mas como preparação para a ressurreição. De modo que se repete aí a oposição entre o caráter negativo de penitência ligado à Quaresma e seu caráter de esperança. Esse caráter de esperança imprime aos dois personagens, mas em especial a Ricardo, um caráter messiânico, de anúncio do novo. Ambos indicam a possibilidade de uma nova via para a superação de todo o universo social corrupto criticado por Quaresma.

O nome Ricardo é de origem germânica e significa poderoso, rico, forte. Quando a ele se junta Coração-dos-Outros explicita-se uma dialética entre a mesmidade e a alteridade. Desse modo, Coração-dos-Outros socializa a força que é invocada pelo nome Ricardo. Como elemento do povo, Ricardo Coração-dos-Outros é o símbolo do anseio de uma participação popular. É o exemplo vivo da sensibilidade de Lima Barreto às mudanças sociais que estão ocorrendo na época e da sua crença na alternativa representada pelo bloco popular.

O nome Ricardo Coração-dos-Outros faz alusão clara ao nome Ricardo Coração de Leão, um dos reis da Inglaterra. A ligação, no entanto, contrapõe a figura do cantor à do rei. Se o último é Coração de Leão, o cantor popular apresenta-se como Coração-dos-Outros, ou seja, redefinindo a alteridade do nome em função da mesmidade: Ricardo Coração-dos-Outros indica uma via sócio-cultural onde “Outros” são os da “mesma classe”, ou seja, os das classes populares.

O nome Clara dos Anjos, personagem central do romance homônimo, também se opõe à configuração do personagem que

designa. Clara não é clara, é mulata. Dos Anjos, que evoca a idéia de pureza, de coisa celestial, conflita com a sedução da qual é móvel. No entanto, o nome escolhido ao negar a própria configuração do personagem, acaba por reafirmar a crítica à fatalidade sócio-racial contida no romance. O nome Clara dos Anjos e suas evocações permanecem no romance como o pólo contraditório da denúncia. Nessa linha o nome é irônico, no sentido socrático do termo, ao levar o leitor a tomar consciência da contradição.

Nas Recordações do Escrivão Isaías Caminha percebemos, já desde o prefácio, o traçado nítido, por assim dizer, de um plano, de um objetivo a alcançar com o romance:

"O melhor, pensei, seria opor argumentos, pois se uns não destruíssem os outros, ficariam ambos face a face, à mão de adeptos de um e de outro partido" (p. 41 RE).

Assim, o objetivo das Recordações é "opor argumentos", defender um ponto de vista.

Ainda que de início não fique bastante claro para o leitor contra que tipo de preconceito o autor se bate (diz apenas "pessoas do meu nascimento"), já ressalta a concepção de arte que embasará a narrativa, ou seja, de defesa de um ponto de vista, que denuncia uma situação de opressão. E mais. O ainda indefinido "pessoas do meu nascimento" engloba, como se verá no romance, principalmente o mulato, mas também o pobre, o destituído de amigos influentes, o marginalizado. Alarga-se, desse modo, o universo criticado no romance. Se em primeiro plano temos a denúncia do mulato discriminado, avultam também outras denúncias como a do universo corrompido da imprensa, a gramatiquice dos falsos literatos, os jogos do poder, etc.

A situação de denúncia ligada ao escrever já vem desde a escolha do nome do personagem-narrador: Isaías Caminha. O nome de um profeta, Isaías e da primeira pessoa que escreveu sobre o Brasil, o também escrivão Pero Vaz de Caminha.

À pessoa do profeta liga-se indissociavelmente a atitude de denúncia, de comprometimento na experiência comunitária e de porta-voz da sabedoria popular. No romance, são comuns as referências a augúrios. O próprio escrivão Isaías não deixa de configurar-se como um profeta de "seu povo", de sua raça, empreendendo a escrita do livro como uma tarefa para a redenção dos seus. Semelhantemente ao profeta bíblico o qual não "escolhe" ser porta-voz do Senhor, mas recebe essa tarefa como imposição divina, o nosso personagem Isaías também escreve como imposição, como uma vontade imperiosa fora dele.

Também é bastante significativo o final do romance, com a referência a uma leitura do destino nos astros, reiterando e retomando a trajetória "profética" iniciada no primeiro capítulo (leitura no vôo dos pássaros).

∴ O profeta também assume e aponta para a contradição existente

no artista militante. A figura do profeta, evocada pelo nome Isaías, condensa no personagem a ambigüidade da atitude de Lima Barreto: fatalismo/denúncia, pessimismo/otimismo.

As profecias do profeta bíblico Isaías obedecem a uma dialética entre a denúncia dos sofrimentos e dores do povo e o anúncio dos bens futuros, do castigo aos que humilharam o povo. A dimensão social da justiça também está presente nas suas profecias na crítica aos líderes políticos do seu tempo e na defesa dos marginalizados.

Com relação ao nome "Caminha" tem-se a dupla analogia: o escrever e o anunciar. Ao escrivão Caminha, da frota de Cabral, coube a tarefa de anunciar, numa carta, a descoberta da nova terra.

O par Isafas Caminha aponta para o "escrever", não um escrever qualquer, mas um escrever que denuncia a injustiça, a opressão e, ao mesmo tempo, anuncia algo novo. Vê-se aí a manutenção de uma postura de oposição.

Assim, já do nome escolhido para o personagem, pode-se deprender a concepção da função do escritor, daquilo que Lima Barreto considera como sendo uma missão, um dever: o denunciar as injustiças de seu tempo, o alinhar-se com os marginalizados, o "redimi-los" através da literatura.

A própria palavra escrivão pertence, ainda que ambigüamente, ao mesmo campo semântico de escritor. O abandono do emprego garantido no jornal é reforçado pela tomada de consciência de ser um "protegido", de não poder, no jornal empreender a conquista de ideais acalentados desde a infância. A saída do jornal para tornar-se um "escrivão" numa cidadezinha do interior, abre-lhe a possibilidade de tornar-se um "escritor", de possuir ele mesmo a palavra que lhe era negada como jornalista que tinha de defender e seguir a "palavra do jornal". Mesmo que no jornal ele tivesse posição de jornalista — redator — sua função seria de "escrevente" e não de "escritor", uma vez que o sujeito do discurso é o interesse da empresa (metonímia da classe dominante). Paradoxalmente, como "escrivão" ele se torna escritor, sujeito de seu discurso.

E isso tudo, inserido no contexto de força atribuída à palavra como possibilidade de redenção, de instrumento capaz de atingir os objetivos e ideais da vida que o próprio Isaías não conseguiu concretizar. Nesta linha de pensamento, o "fracasso" do personagem, reiterado ainda mais pela inserção que Lima Barreto fez no prefácio em 1916, aponta para o êxito da denúncia feita pelo livro. Vale dizer: a denúncia levada a cabo pelo livro é corroborada e afirmada pelo fracasso do personagem. Este último, rendeu-se ao "Universo do favor", deixou de escrever e não anunciará profeticamente nenhum "Messias" ("Isaías deixou de ser escrivão. Enviuvou sem filhos, enriqueceu e será deputado. Basta"), mas o seu livro permanece, por isso mesmo, como uma prova de que Isafas é hoje o "triste e bastardo fim de extraordinários começos", como a reiteração da concepção de literatura como denúncia.

A assunção, nesta primeira obra, de uma tal concepção de literatura configura-se de duas maneiras:

Em ato, uma vez que atualiza em si — na palavra como caminho ainda que ambíguo e contraditório — o tripé do que o autor considera militância literária: defesa do marginalizado, do mulato; denúncia de sua situação de opressão; a palavra como uma possibilidade de redenção. Em germe, uma vez que essa concepção atualizada no primeiro romance lança-se para toda a produção literária do autor, no projeto amplo de sua função enquanto escritor, concepção essa assumida (mesmo quando o faz de modo contraditório) na perspectiva mais abrangente do momento histórico que vive e do qual é um documento vivo. Sobre isso nos fala Carlos Nelson Coutinho:

“... as vicissitudes de Isaías comprovam que as afirmações ‘oficiais’ sobre a igualdade social de negros brasileiros, particularmente difundidos na época republicana, pós-abolicionista, escondem os mais desumanos preconceitos raciais. O jovem provinciano mulato, apesar da superioridade humana que apresenta diante dos bem-nascidos que encontra, apesar de sua sagacidade e inteligência, deve permanecer sempre numa posição subalterna, sujeito a constantes humilhações”²⁰

É notável a clareza de percepção que tem Lima Barreto da representação ideológica burguesa:

“Tem que ser parte da ideologia burguesa a representação da sociedade burguesa como conjunto básico de indivíduos, que podem diferenciar-se em agregados, mas que constituem sempre a unidade de análise porque esta forma de representação expressa exatamente o interesse essencial da burguesia de ocultar o caráter de classe de sua sociedade e de postular uma sociedade como oferecendo oportunidades iguais a todos os indivíduos. É interesse de classe da burguesia representar-se a si mesma não como classe dominante mas, em suma, como indivíduos dominantes”²¹

Assim, o jornal, o universo do jornal, reproduz, em escala menor, o universo sócio-político da época, com sua hierarquia rígida, seus preconceitos, seu jogo corrupto. Metonimicamente o jornal representa o próprio sistema social. Através do desmascaramento da “grande imprensa”, Lima Barreto põe a nu e desmascara a ideologia do sistema, falsamente igualitária. O jornal tem, então, uma função especular: os vícios do sistema, inclusive os denunciados calorosamente, são praticados dentro mesmo da redação.

No entanto, essa crítica, apesar de se revestir do máximo de radicalidade possível para o momento histórico e o “lugar” social ocupado pelo escritor, aponta ainda para uma solução dentro do próprio sistema, para uma solução, muitas vezes, moral e não para uma solução que proponha a destruição ou substituição do sistema: *“Legitimando a sua ideologia pelo exercício do poder de Estado e pela dominação dos aparelhos de Estado (legitimação que legitima o Estado e os aparelhos que o sustentam) a classe dominante impõe o seu discurso ideológico como o único e verdadeiro horizonte de*

compreensão e valoração para toda a sociedade"²².

É por isso que freqüentemente as classes dominadas e marginalizadas vivem a sua própria revolta contra o sistema de dominação decalcada do discurso da legitimidade dominante.

Há um exemplo bastante elucidativo do que foi exposto acima. Isaías bate violentamente no colega que o ofendera no jornal, e conclui:

"Na delegacia, a minha vontade era rir-me de satisfação, de orgulho, de ter sentido por fim que, no mundo, é preciso o emprego da violência, do soco, para impedir que os maus e os covardes nos esmaguem de todo.

Até ali, tinha eu sido a doçura em pessoa, a bondade, a timidez e vi bem que não podia, não devia e não queria ser mais assim pelo resto de meus dias em fora.

Ria-me, pois tive vontade de rir-me, por ter descoberto uma coisa que ninguém ignora" (p. 184 RE).

A "briga" de Isaías não se dá contra o sistema mas, antes, para nele conquistar um lugar. A opção pela violência também situa-se nessa linha. Não é ao sistema que culpa por se sentir esmagado, mas aos "maus e aos covardes", numa crítica mais moral do que estrutural.

A razão do riso está, não na descoberta de uma opção revolucionária contra o sistema, mas na descoberta das regras para afirmar-se nesse último. No entanto, ao denunciar a violência dessas regras não deixa de criticar o mecanismo de ascensão social.

Se continuarmos a reflexão sobre a escolha do nome do personagem, veremos que ele configura também uma contradição muito grande.

Enquanto Isaías, o profeta, prega ao povo a preservação da cultura através da fidelidade a seus valores tradicionais e do repúdio da cultura estrangeira, Caminha, o escrivão, num comportamento oposto defende os valores do colonizador em detrimento da cultura indígena.

A contradição presente no nome do personagem condensa a contradição da postura de Lima Barreto: denuncia a discriminação sofrida pelo negro, mas para ele reivindica, não a afirmação de sua "negritude", mas a entrada no universo do branco.

Essa contradição não se situa apenas no nome do personagem. Na contraposição da figura do pai à da mãe percebemos a representação do branco na primeira e a do negro na segunda.

O pai branco, e ainda por cima sacerdote, representa e afirma os ideais de "ascensão" social e instrução livresca do "universo dos brancos" contraposto à ignorância do "universo dos negros".

"O espetáculo do saber de meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos meus olhos de criança, como um deslumbramento.

Pareceu-me então que aquela sua faculdade de explicar tudo,

aquele seu desembaraço de linguagem, a sua capacidade de ler línguas diversas e compreendê-las constituíam, não só uma razão de ser de felicidade, de abundância e de riqueza, mas também um título para o superior respeito dos homens e para a superior consideração de toda a gente" (p.29 RE).

É a instrução do pai branco que almeja para si, é através da conquista de um título, que no pai é "natural" pela instrução que possui, que pretende "superar", "disfarçar" a cor negra, herança materna:

"Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e omnímoto de minha cor. . . Nas dobras do pergaminho da carta, traria presa a consideração de toda a gente. Seguro o respeito à minha majestade de homem, andaria com ela mais firme pela vida em fora. Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro.

O flanco, que a minha pessoa, na batalha da vida, oferecia logo aos ataques dos bons e dos maus, ficaria mascarado, disfarçado. . ." (p.34-35 RE).

Não quer se afirmar como um doutor mulato, mas como homem que, através da titulação, dissimula a própria cor negra. O título (ligado à representação paterna) anularia a cor (herança materna).

Há a consciência do preconceito, como um ponto fraco exposto ao ataque. Ataque este que não toma forma nos brancos, mas nos "bons e maus", minimizada, neste momento, a carga de denúncia do preconceito, ao levá-lo para um campo mais moral que das determinações sociais.

A denúncia adquire peso, quando da futura tomada de consciência de Isafas de que o seu "saber" não vai diferencia-lo dos outros, mas antes, a cor marcará a barreira, inclusive impedindo que aprimorasse esse saber e alcançasse a tão almejada titulação. Mas, a diferença marcada pela superior instrução que possui é feita a nível de enunciação, não a nível do enunciado. Vale dizer, a superioridade intelectual que distingue Isafas e o faz um crítico ferino do meio em que vive, não é sentida no seu ambiente, mas o é pelo leitor através da configuração do romance, coerente mais uma vez com a concepção de literatura professada pelo autor.

Coerente com essa concepção de literatura enquanto denúncia, Lima Barreto empreende em sua obra a crítica da sociedade fazendo uma opção de defesa dos marginalizados. No entanto, essa opção nem sempre consegue assumir "o ponto de vista" do marginalizado. Essa oscilação é expressa no caráter simultaneamente inovador e conservador de sua denúncia.

3 – Conclusão

Resumindo: Lima Barreto tenta assumir, como solução esteticamente

concretizada, uma manifestação nova do novo momento histórico. Isso o torna, simultaneamente, uma expressão documental viva de sua época e uma antecipação da expressão de novas relações sociais.

Justamente por isso essa expressão é ambígua e contraditoriamente assumida. Isso ocorre pela dupla consciência de não poder romper radicalmente com a expressão passada e, ao mesmo tempo, de ter de fazê-lo para expressar o presente. Explicando melhor: à assunção da concepção de literatura como atividade militante, de denúncia, pertence tanto o momento de ruptura com a expressão do passado, como a sua recuperação para que a comunicação possa se fazer.

NOTAS

- 1- MARX, Karl, *Contribuição à Crítica da Economia Política* - São Paulo, Martins Fontes - 1977, p. 218.
- 2- "O sociologismo promove, sem dúvida, a confusão em torno da natureza da arte, acolhendo uma metodologia viciada pelo objetivismo. Porém o sociologismo promove, também, a confusão em torno da natureza da economia e da situação social, deixando de encará-las como produtos da praxis humana criadora. Os críticos de orientação sociologista tomam a economia e a situação social como realidades fetichizadas, encarando-as como se elas criassem a atividade do homem e não ao contrário. A realidade é mais ampla do que a situação, pois abrange a praxis humana que criou tal situação e a vai superar".
KONDER, Leandro - *Os Marxistas e a Arte*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 224-225.
- 3- CURY, Carlos Roberto Jamil - *Educação e Contradição* (mimeo), p. 24.
- 4- GOLDMANN, Lucien - *Ciências Humanas e Filosofia* - SP-RJ, DIFEL, 1976, p. 86-87.
- 5- GRAMSCI, Antônio - *Concepção Dialética da História*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978 - p. 12.
- 6- O conceito de superação, usado aqui no sentido hegeliano, significa um ultrapassamento da experiência individual. E ultrapassar significa passar através de. Nesse sentido a visão de mundo subsume a dimensão individual e a redefine sem destruí-la.

- 7- LEENHARDT, Jacques - "Semântica e Sociologia da Literatura" in: LEENHARDT Jacques e outros - *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972.
- 8- GOLDMANN, Lucien, *Dialética e Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- 9- COUTINHO, Carlos Nelson - "O intimismo deslocado à sombra do poder", in: *Cadernos de Debate*, nº 1, S. Paulo, Brasiliense, 1976.
- 10- Para uma precisão do conceito sociológico de homologia:
Cf. GOLDMANN, Lucien - *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*, Lisboa, Editorial Presença - 1971.
- 11- Para um aprofundamento do conceito de bloco histórico e novo bloco histórico:
Cf. GRAMSCI, Antônio - *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
Cf. ———. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
Cf. PORTELLI, Hugues, *Gramsci e o Bloco Histórico*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- 12- KONDER, Leandro - *Marxismo e Alienação*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 125.
- 13- ———, *Os Marxistas e a Arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 167.
- 14- Isso não quer dizer que em outros momentos históricos o fatalismo não possa assumir também o mesmo caráter. Saliento mais uma vez a necessidade da historicização para que os diversos conceitos possam adquirir significação precisa e diferenciada.
- 15- Cf. KOSIK, Karel, *Dialética do Concreto*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 9-20.

Na verdade as expressões essência e fenômeno recebem distintas significações de acordo com o ponto de vista da concepção de mundo que as informa. Nesse trabalho elas adquirem o sentido dado por Kosik. A essência e fenômeno são dois momentos constitutivos da realidade objetiva e ambos são produtos da praxis criadora do homem. Entre ambos há uma unidade contraditória existente em maior ou menor grau. É próprio do fenômeno a duplicidade de sentido: revela e esconde a essência ao mesmo tempo. E quando se lhe concede uma autonomia de realidade que não possui, torna-se fetiche. O fenômeno, entretanto, se liga com a imediaticidade que é um certo nível de representação e captação do conteúdo do mundo exterior. Por seu lado, a essência se manifesta no fenômeno. A essência é pois o fenômeno consciente de si e das determinações, no interior das quais o homem produz sua existência social.

- 16- ISER, Wolfgang, "A interação do texto com o leitor" in: Luiz Costa Lima (org.), *A Literatura e o Leitor - Textos de estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 91.

- 17- —, "A interação do texto com o leitor" in: Luiz Costa Lima (org.), *A Literatura e o Leitor - Textos de estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- 18- "A negação é um meio de tomar consciência do recalçado... O que é suprimido é apenas uma das conseqüências do processo de recalçamento, isto é, o fato de o conteúdo representativo não atingir a consciência. Daí resulta uma espécie de admissão intelectual do recalçado, enquanto persiste o essencial do recalçamento". FREUD, Sigmundo, "A Negação" in: LAPLANCHE, J, e PONTALIS, J.B., *Vocabulário da Psicanálise*, 2a ed., Martins Fontes Editora, 1975.
- 19- COUTINHO, Carlos Nelson - "O Significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira" in: COUTINHO, Carlos Nelson e outros, *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
- 20- COUTINHO, Carlos Nelson - "O Significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira" in: COUTINHO, Carlos Nelson e outros, *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974, p. 26-27.
- 21- SANTOS, Theotônio dos, *Concepto de Clases Sociales*, Buenos Aires, Edit. Galerna, 1973, p. 43.
- 22- WARDE, Mirian Jorge - *Educação e Estrutura Social*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1977, p. 46.

A teia da *Odisséia*

INTRODUÇÃO

1 – A MULHER

- 1.1. A sedução do prazer
- 1.2. A sedução do poder
- 1.3. A sedução do saber

2 – A ESPOSA

- 2.1. A síntese disjuntiva
- 2.2. Implicações metonímico-metafóricas dos epítetos
 - 2.2.1. “a ardilosa” Penélope
 - 2.2.2. “a sensata” Penélope
- 2.3. Os cortes da teia

3 – A CADEIA DE REPRESENTAÇÕES

- 3.1. A imagem especular
- 3.2. O ego ideal, ou a deusa de olhos verde-mar
- 3.3. O ideal do ego, ou o deus do mar

4 – A REDE DA ENUNCIÇÃO

- 4.1. O poeta e a Musa
- 4.2. O “engenhoso” narrador
- 4.3. O “lugar do herói”

- 5 — A ESTRUTURA SERIAL
5.1. Telêmaco: a série significativa
5.2. Odisseu: a série significada
5.3. Penélope: o significante vazio

- 6 — A PRÁTICA SIGNIFICANTE
6.1. Os componentes épicos
6.2. Aspectos textuais
6.3. O alvo interdito, ou o lugar do desejo

CONCLUSÃO

INTRODUÇÃO

*Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça*

Jorge de Lima

A freqüência de personagens femininas na Odisséia e, sobretudo, o espaço de relevo que ocupam no poema, têm sido atribuídos ao fato de ser a Odisséia¹ uma apologia da vida doméstica, em contraste com a Ilíada, que celebra a guerra.

No Canto VI, Odisseu, tendo-se salvado do naufrágio da jangada em que deixara a ilha de Calipso, desperta na praia cercado pela filha de Alcínoo e suas servas e, enaltecendo a beleza de Nausícaa, faz votos pela sua felicidade:

“um esposo e um lar, mais a graça da concórdia; nada é mais valioso e feliz do que a harmonia de vistas de marido e mulher sob o mesmo teto; ela causa mágoa enorme aos inimigos e alegria aos amigos, mas quem melhor o compreende é o próprio casal” (75. Grifos adicionados).

Odisseu lhe havia dito antes:

“Que os deuses te concedam tudo a que aspira teu coração”, e suas palavras deviam traduzir, portanto, o ideal de toda jovem, como o dessa princesa cuja sorte, na vida, seria transformar-se numa segunda Penélope. Registra-se aí o tema da idealizada felicidade conjugal, definida como “a harmonia de vistas”, como a identificação dos cônjuges, de que o próprio Alcínoo e a rainha Arete eram exemplos.

Mas essa é uma fala de Odisseu inserida no seu desejo de retornar à sua terra, ao seu reino, à sua ilha, ao seu centro, à esposa — mulher/lugar — ponto zero da trajetória existencial. E é significativo que a principal referência à mãe de Odisseu seja feita no episódio de sua descida ao Hades, onde a encontra entre outros mortos. Enquanto isso, a velha ama é mencionada no poema com destaque, sendo chamada “Mãezinha” por todos da casa.

No Hades, aonde fora ter o navegante para conhecer as profe

cias de Tirésias, foram bem outras as palavras de Agamenon, referindo-se à sua própria esposa:

“não há ente mais cruel nem mais canalha do que a mulher, quando concebe em seu coração tais pecados. Haja vista o feito monstruoso que ela concebeu, quando preparou o assassinio do marido legítimo. E eu que contava, ao chegar a casa, ser festejado por meus filhos e servos! Ela, porém, com suas propensões infames, cobriu de vergonha a si mesma e até as mulheres que não de existir no futuro, inclusive as que forem virtuosas”. (135. Grifos adicionados).

Odisseu apelou então para o ódio de Zeus à estirpe de Atreu, como único argumento capaz de resultar em tantos males para os homens por causa dos “despropósitos” das mulheres. De qualquer forma, porém, Agamenon lhe advertiu:

“Por isso não debes jamais tu tampouco ser bondoso com tua mulher; não lhe contes tudo quanto te vem à mente; conta uma parte e guarda a outra em segredo” (idem).

E como se não bastasse, acrescentou:

“Guarda em tua mente outras palavras que te vou dizer: abica com teu barco à terra pátria à sorrelfa e não às claras; não se pode mais confiar nas mulheres” (136. Grifos adicionados).

Das muitas personagens femininas que figuram na Odisséia, uma diferença logo se estabelece entre mulher e esposa, de tal forma que se poderiam considerar duas categorias e atribuir àquela traços semânticos negativos, sendo que esta, enquanto estritamente conforme a expectativa de harmonizar-se, se caracterizaria por traços positivos. Entre mulher e esposa deveria existir não apenas uma mudança de estado social, mas uma transformação psicológica, uma mudança de caráter, principalmente ao se considerar o fato de que, somente matando o marido, ou por interferência de algum deus, podia a esposa afirmar a sua individualidade, a sua identidade como sujeito.

O epíteto “sensata”, característico de Penélope como sua qualidade intrínseca, já é definidor da normalidade feminina, que distingue a esposa daquilo que Odisseu chama “os despropósitos” das mulheres. “Sensata” é, pois, a conduta de Penélope, no seu tecer e destecer o manto, enquanto o filho se desespera por ver depauperados dia a dia os seus celeiros, os seus rebanhos, os odres de vinho, no sustento dos pretendentes que, em festins, passaram a habitar o palácio na longa ausência de Odisseu, tido como morto. E sobretudo “sensata” é a sua solidão, quando podia escolher um companheiro entre os homens mais atraentes da região.

A atenção que se tem dado a personagens como Circe, Calipso e as Sereias, mostra-as como representação da sedução sexual. Mais importante, porém, é a diferença que as caracteriza.

Apesar de identificar-se quase sempre a sedução com valores

sexuais, e de existir uma atmosfera erótica nos três episódios, o texto homérico, mais do que a lenda que envolve essas figuras femininas, revela que o sexo tem, por certo, um valor em si, mas desde essas eras longínquas constitui um instrumento retórico — talvez o maior de todos — na transmissão dos valores culturais.

Das pesquisas que se têm feito sobre a Odisséia, a maioria se caracteriza por explorações que vão desde as remotas fontes históricas até a intrincada genealogia da mitologia helênica, apesar de as diferenças estruturais do poema com relação à *Iliada* serem cada vez mais reafirmadas.

O objetivo deste trabalho, entretanto, é desentranhar os episódios da narrativa de modo a construir uma montagem de segmentos diferenciados, mas articulados por meio de invariantes que asseguram a continuidade e a identidade do poema.

É fácil verificar-se que as valiosas pesquisas ainda há pouco referidas são insistentemente utilizadas como subsídio ao trabalho de reconstrução do texto, por ratificarem, por outras vias de raciocínio, os conceitos aqui formulados. E a objetivização de aspectos geralmente negligenciados, e até mesmo inobservados, não se confunde com o simples preenchimento dos “pontos de indeterminação” que a obra ficcional necessariamente apresenta. Trata-se de uma questão bem mais complexa que mais se prende a um “estado de disponibilidade da obra”.²

Como naquele jogo em que, ligando-se determinados números, se constrói uma figura, assim procurarei trabalhar na superfície pontilhada do poema. Apesar de não contar com o recurso da numeração, estou certa de encontrar em seu lugar outros indícios que, conduzindo o raciocínio de um dado a outro, produzirão um sentido.

Interesso-me, certamente, pela teia de Penélope, mas o meu propósito é trabalhar um tecido mais concreto, um tecido que há milhares de anos se desenrola, e cujo desenho, ainda que intrínseco aos nós da imensa trama, será sempre percebido a partir de um certo ponto de orientação e de uma determinada articulação dos elos de referência.³

Conforme a expectativa proposta pela tradição, começarei por analisar:

1 — o papel da mulher, evidenciando a condição de objeto a que é reduzida no poema, mesmo quando se apresenta como detentora do poder;

2 — o estereótipo sócio-sexual representado por Penélope através do seu nome, dos seus epítetos e, sobretudo, dos cortes de sua teia — elementos que a tornam o “significante vazio” do jogo serial em que se desenvolve o poema. Procurarei evidenciar, a seguir,

3 — a cadeia de representações em que se desdobra a monumental figura de Odiseu, analisando aí a função especular de Penélope e Palas Atena, a deusa que configura o ego ideal do herói; a função simétrica e oposta de Posidão, o deus do mar, que na condi-

ção de ideal do ego confunde-se com o superego, intimamente relacionado com o universo pulsional de que o oceano é o símbolo primordial. Serão então estudadas as relações do enunciado com

4 — a rede da enunciação, que nos vai revelar um narrador tão engenhoso quanto “o engenhoso” Odisseu, que através de sucessivos ardis identifica-se com o herói do seu canto no espaço virtual da imagem narcísica, ao mesmo tempo em que o obriga, por um ato reflexo, a identificar-se narcisicamente consigo próprio, ao assumir Odisseu o ato de narrar. O “lugar do herói” é produzido num jogo especular mais complexo do que o de Velasquez, cuja obra *As Meninas* — analisada a partir do instrumento teórico deste trabalho — serve de paralelo ao Canto VIII do poema. Procurarei mostrar ainda como a astúcia do narrador se manifesta na manipulação das instâncias pronominais, de modo a fazer-se presente na narrativa. Daí passarei à

5 — estrutura serial em que se desenrola o poema, mostrando que, ao contrário do que se verifica na epopéia, as séries são do tipo disjuntivo, sendo Telêmaco o filho que constitui uma nova representação o sujeito da série significante e Odisseu o sujeito da série significada, enquanto Penélope as articula na qualidade de instância paradoxal. Essas reflexões levarão a considerar

6 — a prática significante, em que, combinando-se aos tradicionais componentes épicos, transparecem aspectos propriamente textuais. Finalmente,

7 — a prova do arco será vista como determinante do alvo interdito, ou o lugar do desejo.

Nesta leitura do poema, o que mais importa é verificar que o canto da corda do arco brandida por Odisseu se confunde com o canto da própria *Odisséia* que ainda hoje se faz ouvir, proporcionando-nos a experiência estética.

1. A MULHER

1.1. A sedução do prazer

Circe vive numa floresta, é deusa de animais selvagens e o reino vegetal é também dominado por ela, que conhece o segredo das plantas e as manipula em filtros. Quando os companheiros de Odisseu, incumbidos de explorar a ilha, a encontram, ela está cantando e tecendo “uma trama grande e imperecível como são os trabalhos finos, bonitos e brilhantes das deusas” (118). E sobretudo Circe é feiticeira. Além do canto, exerce a sua sedução por meio da comida — uma papa de queijo, cevada, mel e vinho — a que mistura drogas daninhas, tudo por ela mesma preparado. A função dessas drogas é provocar o esquecimento da terra natal, ou seja, a desaculturação, a perda da identidade.

Elas não são essas, apenas, as armas de Circe. Ela dispõe de uma vara com que toca os homens e os transforma em bestas. Lobos e leões circundam o seu solar, mas, em vez de atacarem os recém-chegados, deles se aproximam amistosamente, vendo neles as próximas vítimas.

Os companheiros de Odisseu, entretanto, ela os transforma em porcos, prendendo-os em pocilgas, menos Euríloco, que, temeroso, havia preferido observar de longe os fatos.

São claros os traços que identificam Circe com a natureza, com a terra, a categoria feminina primitiva, ao mesmo tempo dádiva e destruidora.

Representa ela a mulher a que se chama de fálica — a que não falta o atributo da vara — mulher que oferece comida, enquanto é ela própria a que devora.

Quando Odisseu é informado dos fatos e se dispõe a salvar os companheiros, surge-lhe Hermes, deus cujo epíteto é “o da vara de ouro”, e que aí fora ter enviado por Zeus, a pedido de Pálas Atena. Hermes orienta Odisseu na maneira de enfrentar a feiticeira. Primeiramente ele diz que vai neutralizar os seus poderes por meio de seus próprios recursos, ou seja, inicia Odisseu no uso de uma planta sagrada — uma raiz que aos deuses é fácil arrancar da terra, mas aos homens é impossível — raiz escura, cuja flor, μόλι μόλυ, é de um branco leitoso. Mas providencia ele também outros planos:

“quando Circe quiser tanger-te com a sua longa vara, tu sacas de junto da coxa o gládio aguçado e remete-a como se tencio-nesses matá-la. Circe, amedrontada, te convidará a deitar com ela” (119. Grifos adicionados).

A magia da deusa é, portanto, vencida pelo portador da vara de ouro que, além da superioridade da própria vara, conhece os segredos de uma raiz de que brota a flor leitosa e que exige vigor para ser arrancada. Contemplado com esses poderes é que Odisseu poderá sacar “de junto da coxa o gládio aguçado”, que fará com que a mulher o reconheça não como pertence seu, metonímia do seu próprio corpo, mas que o deseje como sendo ele o detentor do falo.

As advertências de Hermes, entretanto, não param aí. Não deve Odisseu recusar o leite da deusa, para que ela jure libertar seus companheiros e não lhe arme nenhuma cilada quando o vir sem as armas, fazendo dele “um covarde e emasculado”. O pacto se faz então de modo tão satisfatório, que Odisseu permanece um ano no convívio da deusa, sendo preciso que seus companheiros lhe acordem as saudades da pátria.

É curiosa a transformação que se verifica em Circe.

De início apresenta-se como “a amante sem paixão”; que melhor se poderia chamar a amante sem amor, atributo mais próximo de “a deusa do amor degradante”, que animaliza os parceiros tornando-os bestas selvagens e porcos, e assim os destrói como seres humanos. Logo, ao se neutralizar a sua força maligna, ela deseja Odisseu

“para marido”, e mesmo havendo muitos homens na ilha, somente esse par desfruta de uma feliz vida conjugal. Como feiticeira, Circe é mestra em ardis, e essa qualidade comum assegura o seu bom entendimento com “o engenhoso” Odisseu pela disputa do falo, que nesse jogo pode caber a um ou a outro, de tal forma que a categoria feminina de Circe é indefinida, condicionada pela detenção, ou pela falta do atributo sexual masculino, tomado como referência. Seja como for, ela mantém a sua sedução durante todo um ano, pelo gozo de prazeres materiais, como o sexo, a comida e o vinho.

Ao sentir-se, afinal, despertado pelos companheiros, assim descreve ele a sua condição no solar:

“Por todo aquele dia, pois, até o pôr do sol, ficamos à mesa, banqueteados de carne abundante e de vinho suave: quando se pôs o sol e baixaram as trevas, eles adormeceram nos escuros aposentos, enquanto eu, subindo ao luxuoso leito de Circe, supliquei-lhe por seus joelhos e a deusa ouviu minha voz;” (123. Grifos adicionados).

1.2. A sedução do poder

Calipso é geralmente considerada uma variedade atenuada de Circe.

Não usa de magia, mas é também deusa e rainha de uma ilha perdida no oceano, sendo seu palácio situado numa gruta em que ela se esconde e esconde também Odisseu durante sete anos. Quando Hermes vai procurá-la para que, por interseção de Pallas Atena liberte o prisioneiro, também a encontra a cantar e a tecer.

Enquanto Circe vive numa floresta e domina os homens transformando-os em animais selvagens e em porcos — considerados desde a mais longínqua tradição como animais impuros — a gruta de Calipso fica num aprazível prado e, além de sua própria beleza, o recurso de que se vale para seduzir Odisseu é a promessa da imortalidade.

Ambas são dotadas de recursos prodigiosos: Circe o exerce sobre a natureza — animal e vegetal. Calipso, entretanto, ocupa um lugar mais elevado na hierarquia olímpica e, em vez de transformar os homens em bestas, pode transformar Odisseu em um deus. Não se vale de talismãs, nem Odisseu precisa temer traições de sua parte. Como Circe, ela o cobiça “para marido”, mas apesar de eles gozarem juntos “os deleites do amor um nos braços do outro”; Odisseu é acometido pelo tédio, pois não há o jogo de artimanhas, nem ele conta ali com os companheiros para lhe dar a ilusão da pátria.

O amor de Calipso é também possessivo, mas, representando um estágio cultural bem mais evoluído, sua dominação se manifesta por cuidados maternos. Odisseu mesmo, relatando mais tarde suas aventuras, abrigado no palácio de Alcínoo, lembrou como, ao dar sozinho nas praias da ilha Ogígia, a deusa o acolheu e dele tratou.

Durante todo o tempo em que permanece na ilha, a deusa tenta dissuadi-lo de partir, por causa dos perigos do mar e da sua precária condição mortal. Quer dar-lhe um segundo nascimento — o da divindade — e desempenha também aí uma função maternal. Aliás, o fato de a deusa habitar numa gruta, “no umbigo do mar”, já lhe assinala essa função. Como variante da caverna a gruta é arquétipo da matriz maternal. E é como local de iniciação que o recolhimento na gruta é mais conhecido. Nesse sentido é interessante o fato de que Odisseu permanece ali durante sete anos — número que constitui um ciclo perfeito — e que, ao ser encontrado pelo mensageiro de Zeus, não se encontra no interior da gruta, mas sentado na praia.

Calipso, entretanto, não deixa de lembrar a Odisseu que, como mulher, sua “augusta” beleza oferece mais encantos do que os possíveis atrativos da decadente Penélope.

Do mesmo modo que no episódio anterior, é também pela interferência de Palas Atena junto a Zeus que a deusa consente na libertação de Odisseu. Também ela o ajuda nos preparativos da viagem, fornecendo-lhe meios para construir a jangada e ensinando-o a orientar-se pelas estrelas.

Se Calipso aparenta ser, em muitos aspectos, uma repetição de Circe, há entre ambas uma fundamental diferença:

é que esta o seduz por meio dos sentidos e dos prazeres materiais, além do aspecto lúdico da disputa do falo, enquanto aquela, pretendendo transformá-lo em um imortal, acrescenta ao gozo erótico a sedução da divindade e, portanto, a sedução do poder.

Ainda assim o desejo impele Odisseu a reencontrar a sua própria ilha, o seu centro perdido no mar.

1.3. A sedução do saber

Dos episódios da Odisséia, talvez seja o da passagem do barco ao largo da ilha das Sereias o mais conhecido, não só pela transmissão oral, como também pelo registro iconográfico, que proporciona a reprodução em série da famosa cena de Odisseu amarrado ao mastro do navio, os companheiros ao remo e estranhas figuras em torno, misto de mulher e de pássaro.

As Sereias representam universalmente uma versão da força destruidora da mulher, caracterizada como monstro na própria constituição física — mulher/peixe na tradição mais próxima, mulhe/pássaro na tradição mais remota. Mas, segundo o texto de Homero, as Sereias são mencionadas apenas como mulheres. Se tivessem os recursos do pássaro ou do peixe poderiam acercar-se do barco, o que de fato não ocorre. Permanecem na praia, que ao mesmo tempo em que é referida como “campina” onde elas se sentam sobre “montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas” (142), é descrita pouco adiante como “florido vergel” (144). Mas

não há no texto qualquer referência à sua aparição. Delas só se ouvem as vozes e sabe-se que são duas, não só pela predição de Circe, mas porque o narrador, ao mencioná-las, o faz sempre no dual. São conhecidas pelo canto, e como a música é tida como um dos fatores que mais atuam sobre os sentidos (lembre-se que tanto Circe quanto Calipso estão cantando quando são encontradas) é a "voz maviosa" que se atribui o poder de sedução das Sereias, poder tão grande, que quem ouve o seu canto não consegue escapar ao chamado nem retornar de seu reino. Por isso Odisseu, a conselho de Circe, se faz amarrar ao mastro, depois de colocar cera nos ouvidos de seus companheiros, e assim pode prosseguir viagem. É talvez por isso também possa ele divulgar o que ouviu: não apenas a "voz maviosa", a melodia sem palavras, voz dirigida aos sentidos, mas um discurso em que a sensualidade do canto atua como instrumento de persuasão:

"Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda". (145. Grifos adicionados).

Assim como Circe podia transformar o homem em animal selvagem, e Calipso podia dar-lhe o poder de um deus, as Sereias tinham o dom do conhecimento e suas palavras atuavam sobre o espírito. E o que me parece também de interesse é o fato de que, ao se aproximar da ilha a embarcação, os ventos deixam de soprar, verificando-se portanto uma calmaria — dáimon — δαίμων, que, ao mesmo tempo em que dificulta a viagem, é propícia à ação das Sereias, por provocar uma inércia favorável à recepção da mensagem, uma apassivação do indivíduo no processo de transmissão do conhecimento.

Gabriel Germain observa que esse aspecto da tentação das Sereias tem passado quase despercebido aos estudiosos da Odisseia, deixando-se pois, de associá-las aos relatos míticos que tratam do conhecimento como objeto de interdição, cuja transgressão acarreta a morte.

Por mais sedutora que seja a sua voz, elas não propõem a Odisseu outra coisa que o saber, agindo da mesma maneira que a serpente que levou Adão e Eva a provarem o fruto da árvore da ciência do bem e do mal, pelo que deveriam eles passar pela experiência da morte. E parece também ser mais que coincidência o fato de serem duas as Sereias, sendo duas as árvores que aparecem no Gênesis — a Árvore da vida e a Árvore da ciência do bem e do mal. Ainda nesse sentido, outra relação significativa é feita pelo autor com a Esfinge do Egito, igualmente representada com cabeça e tronco de mulher e o resto do corpo, de animal.⁴

Nessa composição biológica, creio que é procedente observar que é sempre a parte inferior do corpo a que tem forma animal, de modo que a definição do sexo se reveste de tabu. A própria serpente bíblica, muitas vezes, se representa iconograficamente como um ser híbrido de réptil e mulher. Pela lógica masculina, responsável por toda essa tradição, como, aliás, por toda a nossa cultura, parece claro que, se a mulher se apresenta ao homem como detentora de um poder que ele não tem, é porque, inversamente, de uma forma ou de outra ela se apossa de um atributo que é dele e que a ela não foi dado: Circe, Calipso e as Sereias representam a mulher fálica.

Revedo os três episódios aqui analisados, o que ressalta é que, apesar de ser o código sexual o instrumento retórico por excelência, é sempre possível satisfazer ou dominar o sexo, que aliás representa uma necessidade, mas não ao desejo. E que este não se basta com a tranquilidade econômica de uma existência de banquetes e banhos perfumados, nem com a certeza da imortalidade, nem ainda com a posse do saber.

Shoshana Felman, num artigo intitulado "As mulheres e a loucura" reafirma o argumento teórico de Lucy Irigaray, no sentido de que, na polaridade Masculino/Feminino o que existe é a ilusão da dualidade, uma vez que um único termo é valorizado. Submetida ao conceito de masculinidade,

"a mulher é vista pelo homem como seu outro, negativo do positivo e não, em seu próprio direito, como diferente, outro em si: o Outro"⁵

A sedução sofrida por Odisseu ao longo de sua viagem tem por mediação o código sexual, mas envolve implicações nitidamente ideológicas. Assim, a mulher, mesmo na condição de dominadora, resulta ser objeto através do qual se veiculam os valores culturais.

2. A ESPOSA

2.1. A síntese disjuntiva

Na literatura ou fora dela, se se menciona o nome de Penélope é quase certo que esteja associado ao tema da fidelidade conjugal, de que essa personagem se tornou o paradigma.

Se por um lado a personagem de Homero é tida universalmente como representação da mulher ideal, o seu nome — Penelópeia — Πηνελόπεια, constitui ele próprio uma evocação da fidelidade, por expressar uma espécie de patos — penélops — πηνέλοψ, que, selvagens na época homérica, freqüentavam a Grécia no outono e no inverno, e vieram mais tarde a merecer versos de Alceu como mensageiros de terras longínquas.

Essa etimologia é apontada por Gabriel Germain, em *La genèse de l'Odyssee*,⁶ como a mais satisfatória, tanto do ponto de vista

fonético. quanto pelos seus aspectos semânticos, o que desta perspectiva pode nos parecer estranho. Entretanto, o autor lembra que os patos, selvagens ou domésticos, agrupam-se em casais inseparáveis, e, entre os chineses, o nome Penélope seria facilmente identificado como significando a esposa fiel, pelo fato de que, segundo uma obrigação ritual, o recém-casado deve oferecer uma dessas aves à esposa, por intermédio do pai desta. Motivo de versos líricos ou da pintura chinesa, o casal de patos mandarins simboliza o amor conjugal, a felicidade e a própria força vital, tanto assim que a gravura de um casal de patos costuma ser colocada nos aposentos nupciais.⁷

Em certas regiões entre a China e a Europa — a Sibéria por exemplo — mitos cosmogônicos dão ao primeiro casal humano a forma do pato, como também a do cisne. E canções do folclore russo testemunham a tradição até os dias de hoje.

Gabriel Germain registra a etimologia defendida por Rhys Carpenter a partir do nome péne πῆνη — fio de tecer e do derivado peníon πηνίον — fio enrolado no fuso, mas observa que o final da palavra fica “não só inexplicado, mas inexplicável”. Em sua opinião, uma vez esquecida a significação do termo original, o início do nome pode ter sido a motivação para a lenda da teia.

De qualquer forma esse nome de dupla leitura é da classe das palavras-valise que instauram sínteses disjuntivas. Como procurei mostrar no desenvolvimento deste trabalho, além das séries mestras da narrativa — constituídas por Telêmaco e Odisseu — a própria Penélope, que as articula, carrega também em seu nome uma disjunção. Porque se o pato conota o acasalamento, o ato de tecer, como adiante se verá, é tido como representação de investimento sexual reflexivo.

Enquanto isso, os textos gregos não registram qualquer referência a esse símbolo. O fato de uma frisa de patos figurar numa pedra gravada, ao que parece funerária, encontrada em Quíos na década de 40, não é bastante para dar ao motivo as conotações que ele tem na Europa continental.

Um aspecto que não podia passar despercebido a Gabriel Germain é ainda o fato de que Penélope não tem genealogia, ao contrário do que sucede com as principais personagens homéricas, e que ela é desconhecida na Ilíada. Seu pai, um rei de Esparta, seria além de estrangeiro um inimigo, de tal forma que o autor conclui:

“A rainha de Ítaca, se se toma o texto tal qual é, não tem nenhuma ligação com o mundo exterior; seu pai não é senão um nome sem conteúdo real”⁸ (Grifos adicionados).

Essa observação, que no contexto de uma obra destinada a explorar a gênese da Odisséia de uma perspectiva nitidamente histórica se reveste de reduzido interesse, tanto assim que não merece do autor maiores comentários, assume entretanto uma importância especial neste trabalho, que procura mostrar o papel de Penélope no

poema como sendo não o de uma personagem de caráter definido, individualizada na sua personalidade feminina, mulher que assume a plenitude da recordação do homem amado bastando-se nessa vivência, e ainda decide de maneira inteligente os destinos do reino, mas, pelo contrário, como a antipersonagem, sem caráter próprio, personalidade indefinida, inautêntica, ela própria constituindo "um nome sem conteúdo real".

2.2. Implicações metonímico-metafóricas dos epítetos

A análise textual da *Odisséia* chamou-me a atenção para o fato de que, num cotejo de passagens relativas a Penélope e a Odisseu, as características de ambos se repetiam de modo a constituírem uma só personalidade. E isso me pareceu tão mais importante, quanto mais se insiste na caracterização de Penélope como a personagem feminina por excelência, como protótipo de mulher. O texto revela que, ao contrário, Penélope apenas representa Odisseu, como sua repetição e diferença.

É sabido que as personagens de Homero são nomeadas com seus epítetos, repetidos tantas vezes quantas sejam as referências feitas a elas. Assim como Zeus é "o pai dos homens e dos deuses", "o que as núvens ajunta"; Posidão é "o que o solo estremece"; Palas Atena e "a deusa de olhos verde-mar"; a Aurora, "a de dedos rosados"; Telêmaco, "o ajuizado", etc, Odisseu é "o intrépido", "o altivo", "o divino", "o solerte" e, sobretudo, "o engenhoso", "o artificioso", "o astucioso" e outros termos afins.

Não é sem razão que no uso popular uma *odisséia* se caracteriza não tanto como uma grande viagem, mas por um encadeamento de situações difíceis, aparentemente invencíveis, que só a astúcia pode solucionar favoravelmente.

Quanto a Penélope, como já observei, é "a sensata", "a prudente", mas com igual freqüência é "a ardilosa" — como algumas vezes são também ardilosas Circe e Calipso, com a diferença de que Penélope é até chamada "a ardilosa demais".

2.2.1 Penélope, "a ardilosa"

Desde o início do poema, Penélope é apresentada como tendo uma atitude ambígua:

"nem repele as odiosas núpcias, nem é capaz de pôr cobro à situação". (14)

Pouco depois, no segundo Canto, o pretendente Antínoo diz a Telêmaco:

"os culpados não são os pretendentes aqueus, mas tua própria mãe, ardilosa demais. Faz já três anos e logo serão quatro, que ela vem iludindo o coração no peito dos aqueus. A todos entretém com esperanças, a cada qual faz promessas,

mandando-lhes recados, mas em seu íntimo acalenta outros planos. Entre outros ardis, imaginou em seu âmago o seguinte. Instalado em seus aposentos um grande tear, pôs-se a tecer um pano delicado e demasiado longo e daí nos disse:" (21. Grifos adicionados).

Segue-se o relato da própria Penélope, e a história é reproduzida no Canto XIII em breve notícia dada por Palas Atena a Odisseu (160). No canto XIX, uma terceira versão é longamente feita por Penélope ao esposo, ainda disfarçado em forasteiro, e uma quarta versão, igualmente minuciosa, figura no Canto XXIV, com a diferença de ser feita por Anfimedonte, outro pretendente que, já no Hades, conta a Agamenon em que circunstâncias se deu a sua morte. A promessa de Penélope, entretanto, é repetida em primeira pessoa, e com as mesmas palavras, na primeira, na terceira e na quarta versões:

"...loços, prete.dentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, paciente em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aquéias do país se indigne comigo por fazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres". (21, 225, 280).

As narrativas dos pretendentes — Antínoo no Canto II e Anfimedonte no Canto XXIV, são também idênticas, a partir da frase "Entre outros ardis..." e encaixam a mesma fala de Penélope, a que se seguem estas palavras:

"Assim disse ela e nosso altivo coração deixou-se persuadir. Daí, de dia ia tecendo a sua trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem. Quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano, uma das mulheres, que sabia do logro, no-lo revelou e surpreendemo-la destecendo a magnífica trama. Dessarte ela a completou, mau grado seu, constrangida" (21, 280. Grifos adicionados).

Ao analisar o episódio de Circe, mencionei o jogo de artimanhas entre a feiticeira e Odisseu, na disputa do falo.

Outro jogo de astúcias, bem mais complexo, se verifica entre Penélope e o marido, quando este regressa ao palácio, ainda disfarçado em um velho forasteiro, e dizendo-se conhecedor do paradeiro de Odisseu:

"Muitas patranhas ia contando Odisseu com aparência de verdade; Penélope escutava, derramando lágrimas (...) assim se desfaziam suas belas faces, quando derramava lágrimas, saudosa do marido ali presente. (...) depois que ela se saciou de tantas lágrimas e ais, novamente lhe respondeu com estas palavras: — Agora, forasteiro, desejo pôr-te à prova e verificar se deveras hospedaste o meu esposo e seus companheiros divinais, como

dizes, em tua mansão". (227. Grifos adicionados).

A toda essa provocação Odisseu responde com sucesso, até que Penélope, chamando-o "ajuizado" por informá-la "com muita sizudez e prudência", ordena à ama que banhe os pés do hóspede. Ocorre então o famoso episódio do reconhecimento pela cicatriz, no qual Euricléia, entrando no jogo, guarda segredo conforme as determinações do amo.

Confiando no forasteiro, Penélope comunica-lhe sua intenção de propor aos pretendentes uma competição com as achas-de-armas.

Odisseu ordena então ao filho que, por prudência, recolha as armas de guerra que se encontram nos salões e recomenda-lhe que engane os pretendentes com "astuciosas palavras". (222)

Mas o momento de maior tensão no jogo de ardis é o do encontro do casal, quando Euricléia revela a Penélope que Odisseu se acha no palácio e, ajudado por Telêmaco, acaba de exterminar os pretendentes. Penélope duvida, hesita em reconhecer o marido na figura do forasteiro, mesmo depois de ter ele trocado os andrajos e de Pallas Atena ter igualado a sua beleza à de um deus. Penélope ordena que lhe preparem o leito em outro local e, tendo sido esse leito construído pelo próprio Odisseu sobre a base de uma oliveira que ali havia, cerrando-a ele mesmo para que constituísse o centro da alcova, a sua certeza de que o leito não poderia ser transportado fez com que esse fato só por eles conhecido dissipasse todas as dúvidas e lhes possibilitasse "deleitar-se com as alegrias do amor".

O motivo do reconhecimento por meio de objetos — anéis, medalhões etc. — ou por meio de detalhes físicos como cicatrizes e outros sinais, ou ainda por senhas e segredos, é próprio da literatura universal, principalmente do gênero de narrativa oral.

Mesmo na Odisséia, pouco depois dessa passagem, uma situação semelhante se estabelece quando do encontro de Odisseu com Laertes. Apesar de ter ele certeza de estar diante do pai, sua atitude é idêntica à de Penélope, narrada com os mesmos termos, o que ocorre, aliás, ao longo do poema quando se repete uma situação, como já vimos a respeito dos relatos sobre a trama de Penélope. Trata-se de outra característica da poesia oral, que conta com a memória dos ouvintes, mas, ao mesmo tempo, de uma predileção da mente arcaica pelo próprio processo repetitivo.

Ao avistar o pai, velho e triste, Odisseu detém-se à distância: "Hesitou em seguida, no fundo do coração, entre ir abraçar e beijar o pai, contando-lhe por miúdo como viera e chegara à terra pátria, ou interrogá-lo primeiro e submetê-lo a provas minuciosas". (282)

Trata-se evidentemente de um ardil, característico da personalidade de Odisseu. Mas apesar da analogia da situação, há uma diferença digna de interesse: Laertes pede também ao filho uma prova de que fala a verdade, mas não o faz valendo-se de outro ardil. Simplesmente pede-lhe "um sinal inequívoco", para ter certe-

za.

O epíteto “a ardilosa” tem portanto no texto uma função metafórica no que se refere às características psicológicas de Penélope relativamente a Odisseu. A esposa desempenha o papel do “outro”, imagem em cuja contemplação o herói se compraz, por representar uma versão de si mesmo.

2.2.2 Penélope, “a sensata”

Tanto Circe quanto Calipso estão tecendo, quando surgem na narrativa, o que nos faz evocar as deusas fiandeiras, que tramam a sorte dos homens. Entretanto, basta um recado de Zeus, para que se rompa a teia que elas preparam para Odisseu. E foi igualmente uma deusa que inspirou a Penélope a idéia de instalar em seus aposentos um tear.

Durante quase quatro anos ela tece durante o dia, e à noite desfazia o tecido — trabalho que pareceria a qualquer pessoa uma insensatez. Entretanto, é na alienação dessa atividade que reside sobretudo o epíteto de “a sensata” com que é insistentemente nomeada no poema.

Enquanto Telêmaco só se preocupa em preservar os seus bens, esbanjados nos diários festins dos pretendentes, e assegurar, desse modo, os seus direitos ao reino, Penélope os estimula a permanecerem no palácio, tecendo enganos”. Apesar de ser ela a rainha e de estar ausente e mesmo supostamente morto o rei, sua autoridade é neutralizada pela de (Telêmaco), que embora adolescente, repreende a mãe de maneira ostensiva, logo no início da narrativa:

“a palavra de ordem compete a homens, principalmente a mim, pois que a mim cabe a autoridade nesta casa”. (16 Grifos adicionados).

Mesmo espantando-se de vê-lo assim falar, ela
“acolhe em sua alma a sábia ordem do filho”.

O ardil do manto assegura-lhe por mais de três anos a ilusão da autoridade, mas quando as servas descobrem o logro e o delatam aos pretendentes, Penélope se lamenta:

“eles vieram surpreender-me e interpelaram-me aos brados. Assim, tive de concluir o trabalho, mau grado meu, constrangida; já agora não posso evitar o casamento e não diviso outro recurso; meus pais insistem comigo...” (225. Grifos adicionados).

(O senso) de Penélope não significa, portanto, a faculdade de julgar, que é o vetor de todo ato de inteligência, mas constitui, pelo contrário, ausência de capacidade crítica e uma neutralização da personalidade que conduz tanto à submissão social — caracterizada pela dominação do marido, do filho, dos pais e dos próprios pretendentes — quanto à submissão afetiva.

Nesse sentido, é importante ressaltar que não há no texto

indício de que Odisseu se emocionasse, que se perturbasse na presença da esposa, ao revê-la pela primeira vez depois de ter suspirado por ela durante vinte anos. E a rainha estava extraordinariamente sedutora nesse momento, pois decidira descer ao salão e, apesar de ter recusado os adereços que as criadas lhe trouxeram, Palas Atena submeteu-a a um sono, durante o qual fez com que ela tivesse a aparência de uma deusa:

“logo se afrouxaram os joelhos dos pretendentes e seu coração se ameigou de amor”. (217)

Penélope falou-lhes de seus infortúnios, lembrando a ordem de Odisseu, ao partir para a guerra:

“quando vires apontar a barba em nosso filho, casa-te com quem quiseres e deixa esta casa” (218)

e disse que a sua dor era maior pelo fato de a corte dos pretendentes não seguir os costumes tradicionais: em vez de se rivalizarem no oferecimento de ricos presentes à noiva, devoravam impunemente o sustento alheio.

Enquanto isso, Odisseu, disfarçado a um canto, alegrou-se, “porque ela atraía presentes deles e com palavras melífluas lhes abrandava o coração, enquanto em sua mente os planos eram outros”. (218. Grifos adicionados).

Interessado, como Telêmaco, na preservação dos bens, foram as vantagens econômicas da fala da esposa o que o impressionou, do mesmo modo que a sua astúcia em iludi-los, enquanto os outros homens, que eram apenas candidatos a marido, ainda se deixavam impressionar pelos seus atributos femininos.

Outra passagem significativa é a do reencontro do casal, já identificado Odisseu.

Após a matança dos pretendentes, Penélope se emociona ao saber do regresso do esposo. Tem o coração “assombrado” e “perdida a voz”. Odisseu, entretanto, está seguro de si, não vai ao seu encontro, esperando que a mulher o faça. Senta-se diante dela, recriminando-a ofendido:

— “Mulher divinal, aqueles que habitam nas moradas do Olimpo deram-te o coração mais inflexível de todas as esposas do mundo. Nenhuma outra mulher teria coração rijo para se afastar assim do marido que, após muitas penosas fadigas, chegasse a sua terra pátria passados vinte anos”. (271/2)

Seu objetivo era “fazer-se reconhecer” pela esposa, que até esse momento, por medo, controlava a emoção, assumindo uma atitude submissa:

“Rompendo em pranto, correu direito a ele, enlaçou-lhe o pescoço com os braços, beijou-lhe a fronte e disse:

— Não ralhes comigo, Odisseu, visto como em tudo mais és o mais sábio dos homens. (. . .) não te zangues comigo, nem te indignes agora por não te haver eu abraçado assim, tão logo te vi. Foi porque sempre se gelava o coração em meu peito de

medo que viesse um mortal iludir-me com sua lábia, porque muitos são os que tramam enganos. A própria Helena, nascida de Zeus, não se teria unido no leito de amor a um homem de outro povo (. . .) Foi um deus, com certeza, quem a impeliu a seu vergonhoso procedimento. Seu coração jamais abrigara antes a triste loucura. . ." (272/3. Grifos adicionados).

É oportuna a reflexão de Shoshana Felman no sentido de que "as mulheres parece estarem ligadas ao mesmo tempo ao silêncio e à loucura", enquanto os homens não apenas são os detentores do discurso mas também aqueles que concedem o privilégio da razão que, a seu arbítrio, eles podem atribuir ou retirar a outrem.⁹ Tal observação é curiosamente exemplificada no texto que vimos analisando.

Penélope perde para o filho o direito à palavra, assim como sucede com relação aos pais. O único momento em que ela parece impor o seu discurso é quando expõe em público sua intenção de só se casar ao terminar o manto que tece para servir a Laertes de mortalha. A detenção da palavra assegura-lhe a razão, tanto assim que é esse fato, principalmente, que a torna celebrada como "a sensata".

2.2.3. *Os cortes da teia*

O tecido é universalmente associado ao discurso, sobretudo pela característica sintagmática que lhes é comum. "Seguir o fio", ou "perder o fio", são expressões que servem tanto a um quanto a outro contexto:

"O senhor fia? — pergunta o narrador de Grande Sertão: Verdades — O senhor tece? Entenda meu figurado".¹⁰

Numa pesquisa feita em poemas e contos populares alemães, que têm por motivo "a fiandeira", Fernand Cambon observa que o trabalho de fiar parece favorecer a atividade fabulatória, fantasmática, donde orientar-se o seu estudo no sentido da análise do investimento sexual dessa atividade.¹¹

Partindo de um enfoque metafórico, lembra que a manipulação do fuso no movimento ritmado do fiar (ou analogicamente das agulhas no tecer) consistiria numa representação fantasmática, configuradora ao mesmo tempo da falta — geradora do desejo — e do autoerotismo. Vendo na solidão da fiandeira uma ambivalência própria da "relação dual" (fase de indistinção entre o eu e o outro, o autor observa que essa solidão está sempre habitada pela "presença" masculina, através da recordação ou da espera.)

Com a ressalva de conhecer mal o texto da *Odisséia*, Fernand Cambon levanta a hipótese de que o infinito tecer de Penélope se relaciona com o desejo de negar a feminilidade aos pretendentes, suturando-se, para reservá-la ao marido ausente.

A despeito do que se possa entender por "conhecer mal" ou bem, um texto, a hipótese parece válida no que se refere à neutrali-

zação da sexualidade em Penélope, mas não no que respeita à preocupação de reservá-la ao marido, como parece demonstrar o sonho por ela relatado a Odisseu, ainda disfarçado em mendigo, no final da narrativa.

Esse sonho, evidentemente, é estrutural e tem por objetivo proporcionar a Odisseu a oportunidade de anunciar a sua volta triunfal.

É curioso ser esse o único momento em que Penélope se mostra como "sujeito", ou seja, no registro do sonho. E o seu desejo pelos pretendentes os engloba numa "presença" de caráter narcísico: "Vinte dos meus gansos saem da água e põem-se a comer trigo aqui em casa; eu os contemplo deleitada; vem, porém, da montanha uma águia enorme, de bico recurvo, e mata-os todos, quebrando-lhes o pescoço; os gansos jazem amontados na sala, enquanto a águia se evola para o éter divino. Embora em sonho pus-me a chorar e a lamentar; em torno de mim apinharam-se mulheres aquéias de ricas tranças, enquanto me lastimava por ter a águia morto os meus gansos. Mas ei-la que volta, pousada na ponta duma viga do telhado e com voz humana fala reprimindo o meu pranto: Ânimo, filha do largamente famoso Icário; isto não é um sonho, e sim uma bem augurada visão do que se vai consumir. Os gansos são os pretendentes e eu, a águia que antes era uma ave, volto agora na pessoa do teu marido para desencadear sobre todos os pretendentes uma morte cruel. "Assim falou ela: o doce sono deixou-me e, procurando ansiosa os gansos na mansão, deparei-os catando grãos de trigo, como antes, ao lado do tanque". (234. Grifos adicionados).

Penélope contempla os gansos deleitada e vai buscá-los depois de acordada — o que entretanto pertence ainda aos pensamentos oníricos — verificando que sua morte não passara de um pesadelo. Não se pode desprezar o fato de os pretendentes se representarem por gansos, o que estabelece uma relação metonímica, uma forma de deslocamento, com a própria Penélope, pois, como vimos, ela mesma tem o nome dessa espécie de aves que simbolizam o amor.

Enquanto isso, a águia surge como indesejada. Pertence a outro contexto — a montanha — e, além de ter o bico recurvo, mata os gansos quebrando-lhes o pescoço. Depois disso, "se evola para o éter", deixando-a, pois, na solidão, entre as mulheres aquéias "de ricas tranças".

A tradução de que nos estamos valendo dá às mulheres aquéias o epíteto "de ricas tranças", o que poderia conduzir a uma relação também metonímica mais estreita com o ato de tecer. Entretanto, Victor Berard foi mais fiel ao texto grego, traduzindo euplocamides Achaiaí εὐπλοκαμίδες Ἀχαιαί por "d'Achéennes bouclées", o que em português exigiria uma forma analítica: pelas aquéias de cabelos ondulados.¹² De qualquer forma, permanece o campo semântico do fio e esse epíteto, como os de Penélope,

apresenta uma feição característica.

Odisseu reafirma com entusiasmo a fala da águia, dizendo à rainha que é óbvio o sentido do sonho. Penélope, por sua vez, confirma o seu desejo, mas pela negação:¹³

"Forasteiro, os sonhos são deveras embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam trazendo promessas que não cumprem; outros saem pela porta de chifre polido e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. RECEIO, PORÉM, QUE NÃO TENHA SAÍDO POR ESTA O MEU SONHO TEMEROSO. COMO SERIA BEM-VINDO A MIM E A MEU FILHO!" (234. Ênfase adicionada).

Sucedee, porém, que o que é anunciado pela trompa de chifre, alto e bom som, é o que corresponde ao registro consciente. Quando Penélope diz que receia não ter o seu sonho saído por essa porta, ela está de fato afirmando o desejo de que ele tenha saído pela outra, ou seja, que seus gansos permaneçam vivos como quando ela os foi procurar.

Seguindo a tradição, Fernand Cambon interpreta o ardil de Penélope como testemunho de sua fidelidade ao marido ausente. Entretanto, esse sonho parece contradizer a tradição, privilegiando a preferência pelos pretendentes, mesmo sob a forma de uma "presença".

O narcisismo de Odisseu projeta-se, ainda dessa maneira, na figura da esposa, mostrando que o importante não é amar, como adiante será analisado, mas "ser amado".

A pesquisa de Fernand Cambon parte, como vimos, de um enfoque metafórico, e faz uma breve menção ao trabalho, em geral, como força produtora (donde uma conotação sexual), e à conhecida relação entre texto e tecido, considerando aí apenas o texto literário. Entretanto, convém fundamentar esta análise no discurso enquanto tal, a partir de uma abordagem metonímica.

Assim, se o fiar é um trabalho típico das deusas, com o objetivo de traçar destinos, é que persiste nessa atividade criadora um aspecto mágico, cujo fundamento talvez remonte ao cordão umbilical, o fio original com que se fabrica o tecido anatômico (e já aí se encontra o tecer) que possibilita o começo da existência.¹⁴

Essa reflexão remete-nos de novo ao fato de que tecido, rede, cadeia, são expressões usuais no campo da linguagem.

Ao comentar a lei da concentração que caracteriza a Odisséia, Édouard Delebecque observa:

"Os fios da ação estão exclusivamente nas mãos da deusa Atena, que os separa e os reúne com uma destreza toda feminina"¹⁵ (Grifos adicionados).

E já Aristóteles observara que, enquanto a *Ilíada* é um poema simples, a *Odisséia* é "um poema trançado" — *peplegménon*

Na análise do discurso, em que Lacan centrou a sua rica leitura de Freud, esses termos são muito empregados, como o demonstra esta frase já bastante conhecida:

“pode-se dizer que é na cadeia do significante que insiste o sentido, sem que a significação consista em qualquer dos seus elementos.”¹⁷ (Grifos adicionados).

Se a linearidade é a condição do tecer, são entretanto os nós da rede que possibilitam a formação do desenho, num processo de recursividade paradigmática, tendo Lacan lembrado os “points de capiton” (os pontos que sustentam um tecido estofado) como sendo os articuladores do sentido.¹⁸ Observa ainda:

“o inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (sobre uma outra cena, escreve ele) se repete e insiste para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e a cogitação que ele informa.”¹⁹ (Grifos adicionados).

E acrescenta:

“esse corte na cadeia significativa é bastante para verificar a estrutura do sujeito como discontinuidade no real”. (Grifos adicionados).

Se, pois, o tecido e o discurso se distinguem por toda essa gama de traços comuns, e se, sobretudo a escrita, implica também a manipulação do lápis, ou da caneta — seja o que for — que apresenta a mesma conotação fálica que o fuso ou as agulhas, seria o caso de se estender ao próprio ofício de escritor, muito mais praticado pelos homens do que pelas mulheres, o investimento sexual que Fernand Cambon, certamente inspirado em Freud, reconheceu na atividade da fiandeira, chamando a atenção para o fato de que ela visa não somente a mulher, mas também, mais restritivamente, “a mulher só”.

Como vimos, a palavra de Penélope é efêmera. E o seu poder está em relação direta com a detenção da palavra.

Na medida em que tece e destece a mortalha de Laertes, nenhuma rede de fato se estabelece e não se estrutura, também, nenhum discurso manifesto. Enquanto isso, os cortes sucessivos constituem um discurso subjacente: o da sua própria desagregação como sujeito.

O fato de Penélope concluir o manto por imposição dos pretendentes mostra que a rainha, do mesmo modo que Circe e Calipso, bem como a mulher do conto de Balzac, analisado por Shoshana Felman, é afinal reduzida ao silêncio. Demonstra-se assim, mais uma vez, que, menos que uma categoria “natural”, “o feminino” é uma categoria retórica, analógica e metafórica.²⁰

Fernand Cambon se restringe explicitamente ao que se situa “além da referência ao real histórico”, apenas admitindo que a fiação é uma atividade doméstica. Minimiza, como sendo uma resposta

“realista”, simples, o fato fundamental de que o vestir-se é uma convenção social cuja infraestrutura, não só nos tempos homéricos, mas também na época dos textos por ele analisados, implicava uma atividade tipicamente feminina. E não só era uma atividade feminina, como, sobretudo, era um trabalho imposto às mulheres, principalmente às moças sem outros encargos familiares.

A atividade de escrever, entretanto, configura mais uma opção pessoal do que uma imposição social, e não está menos inserida na solidão e no universo fabular do que a fiação. Assim como o aspecto econômico, a íntima relação entre o tecer e o escrever não foi objeto de cogitação do autor, que nesse sentido apenas se reportou rapidamente a trabalhos sobre o texto, e texto poético.

Entretanto, inicia o autor o seu artigo com a seguinte observação:

“A escolha deste tema, que à primeira vista pode parecer anedótico, se me impôs ao fio (se ousar dizer!) de um certo número de leituras não sistemáticas.”²¹ (Grifos adicionados)

E na página seguinte, analisando uma canção típica da fiandeira, diz que, enquanto ela fia emergem pensamentos que ela talvez já sentisse confusamente,

“obscuramente, mas que ela ainda não se tinha formulado, e, sobretudo, que ela não tinha ainda ousado se formular”.

(O grifo é do próprio autor).

Não deixam de ser expressivos, de um lado, a repetição do termo, grifado da segunda vez pelo próprio autor, e, por outro lado, o fato de o primeiro surgir num corte do discurso.

Freud reconhece a necessidade de se ter cautela

“para não subestimar a influência dos costumes sociais que (. . .) compelem as mulheres a uma situação passiva”.

Mas é curioso que nesse mesmo texto, acrescenta logo depois:

“parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto, há uma técnica que podem ter inventado — trançar e tecer. Sendo assim, sentir-nos-íamos tentados a imaginar o motivo inconsciente de tal realização.”²² (Grifos adicionados).

É surpreendente que Freud tenha se admirado de terem as mulheres contribuído pouco para a história da civilização, após reconhecer que a sociedade sempre as discriminou do processo social. E mais estranho ainda é dizer que, para o trançar,

“a própria natureza parece ter proporcionado o modelo (. . .) causando o crescimento, na maturidade, dos pelos pubianos que escondem os genitais.” (id. Grifos adicionados).

Além de o uso de “esconder” ser aí tendencioso, uma vez que não se pode atribuir à natureza qualquer intenção de ocultar, a maturidade não seria a fase mais indicada a tais preocupações que, no caso de existirem, estariam ligadas à puberdade. E não são também os

genitais masculinos providos de pelos? E que dizer daqueles que a natureza faz crescer no tórax dos homens? De conformidade com essa lógica, eles teriam por finalidade “esconder” a ausência de seios.

Freud reconhece que a sua idéia corre o risco de ser rejeitada como “fantasiosa”. E por falar em imaginação e fantasia, é curioso também que, dentre os mitos helênicos, não conheço nenhum que acrescente um órgão genital masculino à mulher — como sucede em telas de Dali. Como vimos, a vara e a lança constituem símbolos fálicos atribuídos pelos homens às mulheres, mas não se relacionam propriamente com o aspecto biológico e sim com o falo como índice de poder. Entretanto, são muito conhecidos dois episódios da mitologia grega em que Zeus assume a gestação. Um é o do nascimento de Palas Atena, com todas as dores do parto:

“Quando chegou a hora do nascimento, o poderoso senhor do Olimpo mandou chamar Vulcano, o deus do fogo que forjava as mortíferas armas, e disse-lhe:

— Vulcano, estou sendo atormentado por uma horrível dor. Vibra-me na cabeça um forte golpe com o teu machado afiado, e abre-a; nada temas, porque eu sei o que me vai acontecer, e grandes dores me despedaçam a cabeça”.

O outro episódio é o do nascimento de Dionísio.

Com ciúmes de Semele, Hera induziu-a a pedir a Zeus que se lhe aparecesse em todo o esplendor de sua divindade. Semele morreu queimada, deixando escapar o fruto inacabado de suas entranhas.

Júpiter então recolheu o embrião, encerrou-o na coxa, guardou-o até que decorresse o tempo necessário e deu-o à luz pela segunda vez.²³ (Grifos adicionados).

Mas, tornando ao tema da fiação, independentemente de qualquer possível fantasia, é certo que essa atividade, ocupando as mãos, “deixa o espírito livre e assim estimula a meditação e o sonho”. E Fernand Cambon, nesse sentido, explora o uso do alemão *spinnen* (fiar), por divagar, e não seria menos sugestivo o nosso enredar, que se restringe à função fabulatória da intriga.

É certo, portanto, que tecer e sonhar intimamente se associam. O sonho — e sobretudo o sonho diurno atribuído à fiandeira, é uma forma de alienação que se avizinha da loucura. Mas não será esse “sonho programado” pelo sistema econômico o fator responsável pelo estereótipo sócio-sexual analisado por Cambon, que ali privilegia “uma significação obscura”?

Onde, afinal, situar o senso e o não-senso?

Penélope é “a sensata” por caracterizar um estereótipo sócio-sexual. Por maior que seja a alienação do seu comportamento, este se justifica como exemplo de sensatez, uma vez que assim se reafirma a virtude suprema da fidelidade conjugal. Segundo essa mesma lógica, a personagem de Balzac é louca, ou seja, é diferente, rompe o equilíbrio da expectativa social.

A teia de Penélope lhe assegura uma posição política no reino e

um extraordinário prestígio universal. Mas, na medida em que ela é feita de cortes, reafirma aquela antipersonagem de que falei a princípio, a falta de identidade, onde não se pode ver nem a afirmação nem a negação da feminilidade, uma vez que, na qualidade de sujeito, Penélope, como a sua teia, não existe.

O que afirmou Gabriel Germain a propósito do pai da rainha, partindo de uma abordagem histórica, pode-se atribuir à própria esposa de Odisseu, em função de uma pesquisa centrada no discurso:

Penélope "é um nome sem conteúdo real".

Como se verá a seguir, "a ardilosa" Penélope é apenas mediadora na configuração do outro de Odisseu, e reflete, por sua vez, as características de Palas Atena, uma das imagens propriamente narcísicas do herói. Apesar de em nenhum momento da narrativa Palas Atena aparecer como fiandeira, ou tecelã, é "a virgem dos olhos verde-mar", na sua celebrada aversão ao sexo, que conforma à sua imagem e semelhança a esposa de Odisseu.

3. A CADEIA DE REPRESENTAÇÕES

3.1 *A imagem especular*

Não só a esposa, mas as personagens femininas até agora analisadas parecem ser bastante ilustrativas de sua função no poema, como repetição e diferença do herói.

Mas há uma passagem especialmente significativa na *Odisséia*, que deve ser lembrada não só pela sua pertinência ao tema, como também por nos conduzir a novas relações.

Trata-se do banquete no palácio de Alcínoo (Canto VIII), quando o naufrago desconhecido é objeto do ritual de hospedagem. Em dado momento é introduzido Demódoco, o aedo, que se põe a cantar feitos heróicos da guerra de Tróia. E Odisseu, louvando o seu talento, pede-lhe que abandone o tema de que se ocupa, para narrar o episódio do cavalo de madeira, "ardil que o divino Odisseu introduziu na cidade", etc. Demódoco atende ao pedido e canta a grandeza do herói que, ali presente, não consegue conter a emoção:

"as lágrimas molhavam-lhe as faces sob as pálpebras. Era como o pranto duma mulher abraçada ao corpo do marido sucumbido diante de sua cidade e seu povo, quando procurava arredar da cidade e de seus filhos o dia inexorável; ao vê-lo morrendo, nos estertores, cola-se a ele soltando estrídulos ais"; (98. Grifos adicionados).

Observa-se, pois, que mesmo em se tratando de diferentes estereótipos femininos, quer num mesmo contexto, quer em culturas extremamente distanciadas entre si, como são "as sedutoras" e "a esposa" — na *Odisséia* — e a personagem de Balzac, descrita como "a rainha dos salões", a perspectiva masculina com relação à mulher é

a mesma: ela não é dotada de realidade

“senão como objeto, cujo papel é de servir de mediador à relação especular do homem a si-mesmo, o de garantir, por um jogo de reflexos, a sua própria capacidade de “sujeito”.²⁴ (Grifos adicionados).

Enquanto o aedo constrói no seu canto a figura de Odisseu, este se vê em espelho e, experimentando uma identificação alienante, situa-se no plano da ficção.

3.2 O ego ideal, ou a deusa de olhos verde-mar

O leitor já deve ter estranhado que, na análise das personagens femininas da Odisséia não se tenha feito ainda uma referência específica a Palas Atenas, apesar de ter sido esta mencionada mais de uma vez.

Afinal, Circe e Calipso são deusas, como divinais são também as Sereias, e foram todas aqui tratadas como mulheres. Como acredito ter sido demonstrado, também elas, embora por meios diversos, funcionam como objeto, não só de mediação à relação especular de Odisseu a si próprio, mas de veiculação de diferentes valores culturais.

Quando Lacan apresenta a problemática da imagem especular, diz que esta poderia designar-se como um eu-ideal, fonte das identificações secundárias, e lembra que ela constitui um caso particular da “função de imago, que é de estabelecer uma relação do organismo à sua realidade, ou como se diz, do *Innenwelt* ao *Umwelt*”.²⁵ (Grifos adicionados).

Como limiar do mundo visível, tem ela um importante papel na formação dos duplos, onde se manifestam realidades psíquicas, heterogêneas.

O episódio de Demódoco ilustra de diferentes maneiras o narcisismo do herói, em que o fundamental não é amar a si mesmo, como geralmente se expressa, na voz reflexiva, mas “ser amado”, como observa Freud,²⁶ qualidade de sujeito da passiva, objeto do amor.

O narcisismo de Odisseu é impregnado de características próprias da vida mental das crianças e dos povos primitivos, e, que, “se ocorressem isoladamente, poderiam ser atribuídas à megalomania; uma superestima do poder de seus desejos e atos mentais, a “onipotência de pensamento”, uma crença na força taumatúrgica das palavras, e uma técnica para lidar com o mundo externo — “mágica” — que parece ser aplicação lógica dessas premissas grandiosas”.²⁷

É certamente a partir dessa observação que se tem associado o ego ideal a seres onipotentes, personagens heróicas, excepcionais e prestigiosas. E é assim que Palas Atenas representa no poema essa feição de Odisseu. Protótipo da Mulher Maravilha, ela carrega consigo uma

“forte lança, de ponta de bronze acerado, pesada, grande e grossa, com que subjuga fileiras de varões guerreiros”.(11)

Mas, apesar de guerreira, seu prestígio está mais na estratégia, na tática, do que nas lutas sangrentas, donde ser a encarnação da sabedoria. Sua opipotência reflete a figura materna e de fato a sua função no poema é proteger Odisseu contra toda sorte de males que lhe advêm da perseguição de Posidão. Atua sobre os deuses e sobre os mortais, apresentando-se sempre metamorfoseada, como por exemplo na forma dos estrangeiros Mentos e Mentor, de uma adolescente, de um jovem pastor ou uma bela mulher. Do mesmo modo transforma as pessoas, fazendo do adolescente Telêmaco um homem, instigando-o a enfrentar os pretendentes e a empreender viagens à procura de notícias do pai. Ou faz de um homem um velho, como no regresso de Odisseu a Ítaca; de um velho um atleta de bela aparência, como ao se desvendar o disfarce de Odisseu. ou ainda como no momento em que seu decadente pai se decide a participar da luta juntamente com o filho e o neto.

A passagem que talvez melhor ilustre essa representação de Odisseu é a do regresso do herói à sua ilha.

A deusa vai ao seu encontro na forma de “um moço, um pastor de ovelhas”, e o recém-chegado indaga sobre o país em que se acha. Ao saber que estava finalmente em casa, dissimula a sua alegria, contando longamente como ouvira falar de Ítaca. Atena sorri, e metamorfoseando-se novamente, desta vez em “uma mulher bela e alta, hábil em magníficos trabalhos”, lhe diz:

“Quão astucioso e dissimulado seria quem te superasse em tudo que é arдил, mesmo que fosse um deus a competir contigo! Miseró! Artificiozo! Insaciável de enganos! Então, nem mesmo em tua própria terra, que amas do fundo da alma, havias de abandonar a linguagem enganosa e astuta? Eia, porém, basta de falácias, versados que somos ambos em ardis, pois tu és, entre todos os mortais, incomparavelmente o melhor na persuasão e na eloquência e eu sou famosa, entre todos os deuses, pela inteligência e astúcia”. (158. Grifos adicionados).

Essa transcrição deixa bem clara a função de ego ideal (Ideal Ich) desempenhada por Palas Atenas com relação a Odisseu, função que, afinal, se caracteriza por ser o

“o alvo do amor de si mesmo, desfrutado na infância pelo ego real”.^{2 3}

A diferença entre esta e as outras personagens femininas anteriormente analisadas é que não existe entre a deusa e o herói qualquer vínculo sexual, nenhuma atração sequer.

Aliás, a tradição registra a aversão da deusa a ligações amorosas, sendo mesmo celebrada pela sua castidade. Ela própria se diz no poema “a virgem de olhos verde-mar” (288. Grifos adicionados). Uma breve referência de Freud a Palas Atena ratifica, ou melhor,

justifica essa observação: Atena torna-se a mulher inaproximável, cuja visão extingue todo pensamento de uma abordagem sexual, em consequência de trazer na armadura a cabeça de Medusa. Concordando com Ferenczi, Freud observa, num artigo sobre a sexualidade infantil, que esse é o símbolo mitológico do horror por causar a impressão da castração materna.^{2 9}

Mas é curioso que, mesmo sem a égide, a presença de Palas Atena é traumatizante. Uma das versões da cegueira de Tíresias atribui-a ao fato de ter ele, acidentalmente, surpreendido a deusa no banho, o que fez com que ela o cegasse. Mas por misericórdia — que é também uma de suas virtudes — ela o compensou com a visão interior.^{3 0}

3.3 O ideal do ego, ou o oceano e o deus do mar

Apesar de muitas vezes se confundirem as duas expressões — ego ideal (Ideal Ich) e ideal do ego (Ich Ideal) — não só em traduções, como no tratamento que recebem no próprio texto freudiano, optei por distingui-las na análise das identificações secundárias sofridas por Odisseu, levando em consideração não apenas o fato de que Freud associa (o ideal do ego ao superego) mas sobretudo porque, principalmente, a narrativa que vimos analisando apresenta semelhante distinção e, por outro lado, apresenta também semelhante associação.

O poema narra uma viagem, mas, dentre as conotações que essa viagem suscita, constitui ela uma série de violentas perseguições que fazem o navegante errar por cerca de vinte anos, até atingir a sua ilha e restabelecer o seu reino.

É Posidão, deus do oceano, que o persegue, e o mais freqüente de seus epítetos é “o que o solo estremece”. Quando Zeus a ele se dirige, é com estas palavras: “tu que abalas a terra e longe estendes o teu poder”.

A cólera de Posidão é explicitada na primeira página do poema e reiterada ao longo do texto, e tanto se refere ao próprio deus do mar, quanto aos monstros que nele habitam.

Nos episódios de Circe, Calipso e as Sereias, havia risco para Odisseu, mas esse risco era acompanhado da promessa de uma recompensa, conforme já demonstramos. Em todos eles se configurava a dominação feminina de uma maneira mais ou menos explícita, ficando claro, entretanto, o seu papel subjacente de objeto de veiculação de valores culturais. Mas Odisseu e seus companheiros conheceram momentos de maior perigo, situações de ilimitada agressividade em que não havia qualquer expectativa de recompensa. E é curioso que vários desses momentos foram previstos por Circe, ao libertar o seu prisioneiro, e sucederam logo após a passagem de Odisseu pela ilha das Sereias, sem se render à palavra que elas queriam lhe transmitir e que poderiam, talvez, introduzi-lo numa ordem simbólica.

Dentre esses eventos está a travessia do barco por um estreito em cujas margens viviam dois monstros que podem ser tomados como protótipos da mulher devoradora, de que a própria Circe constituía uma manifestação aculturada. O relato do episódio se deve ao próprio Odisseu:

“Penetramos gemendo naquele estreito; de um lado estava Cila; do outro, a divina Caríbdis sorvia medonhamente a água salgada do mar e quando a arrevesava, o mar borbotava remoinhando, como um caldeirão sobre o fogo alentado, e a espumarada subia a banhar as pontas de ambos os penhascos. Cada vez que ela sorvia a água salgada do mar, podia-se ver o seu interior todo turbilhonando; em baixo a terra enegrecida de areia; e um pálido terror se apoderava de nós. Enquanto, temeroso do fim, fitávamos Caríbdis, Cila me arrebatava do bojo do barco seis companheiros, os de mais robustos braços. Procurando com os olhos os camaradas pelo convés, dei com alguns no ar, pernas e braços pendentes, a clamar, chamando por mim, pronunciando o meu nome pela derradeira vez com o coração angustiado. (...) Ela os devorava ali mesmo à entrada, a gritarem, estendendo os braços para mim, numa relutância atroz. De tudo quanto sofri explorando os caminhos do mar, foi aquela a cena mais dolorosa vista por meus olhos”. (146. Grifos adicionados).

Esse relato constitui uma variante do mito da “vagina dentada”, que Roger Caillois configurou no comportamento sexual da fêmea do louva-deus — “la mante religieuse” — que come o macho durante a cópula³¹

Nessa pesquisa funcionalista, de cunho biológico, são numerosos os exemplos, residindo o seu valor sobretudo na universalidade do tema, que se estende desde a literatura até aos mitos de sociedades arcaicas e aos contos folclóricos das mais diversas regiões do mundo.

Creio que a melhor ilustração, neste contexto, pode ser extraída de uma história popular recolhida em 1884 na Groelândia oriental, que trata da experiência sexual de um rapaz que, ao ver a beleza da jovem, sofre sucessivos desmaios, até que ela lhe prepara um leito e se estendem um ao lado do outro, sentindo ele a sensação de morrer:

“Primeiro, foi como se ele afundasse nela até os joelhos, depois até os braços, depois, até as axilas. O braço direito se enfiou. Depois, ele se afundou até o queixo. Por fim, ele deu um grito e desapareceu nela inteiramente. Os outros acordaram e perguntaram o que se passava, mas ninguém respondeu. Quando de manhã se acenderam as lâmpadas de pedra, Nukarpiartekak não estava mais lá e seu kayak encontrava-se ainda à porta. A bela jovem saiu do igloo para urinar e, nisso, saiu o esqueleto de Nukarpiartekak”.³² (Grifos adicionados).

Roger Caillois, focalizando a literatura clássica, se refere

ao conselho dado por Hermes a Odisseu, para não deixar que Circe "lhe tire a força de homem", mas as figuras de Cila e Caríbdis, na própria Odisséia, me parecem ainda mais representativas, por se situarem elas justamente no estreito por onde os homens eram forçados a passar.

Ao mesmo tempo em que se inverte nesse episódio o processo de incorporação oral, manifestam-se também o fantasma do corpo fragmentado e o da castração, fenômenos típicos da vivência imaginária que preside a essas representações.

A presença mais significativa do reino de Posidão é, entretanto, o Ciclope Polifemo, principal responsável pela perseguição sofrida por Odisseu e seus companheiros.

O filho do deus os prendera na gruta, e sua violência é narrada com requintes de selvageria:

"agarrando-os dois de uma vez, como se fossem cachorrinhos, esmagou-os de encontro ao solo; os miolos escorreram pelo chão, umedecendo a terra. Ele os picou membro a membro, preparando a refeição, comeu, como um leão montês, as vísceras, as carnes e os ossos medulosos, sem deixar resto." (107. Grifos adicionados).

Valendo-se de seus costumeiros ardis, Odisseu conta como o cego, furando o seu olho único com uma enorme tora de oliveira cuja ponta ela aguçara e tornara incandescente. Com a ajuda dos companheiros, aproveitou-se da embriaguês do gigante que, enfurecido, desencadeou a cólera do pai.

Logo no início do poema, quando os deuses estão em assembleia, Atena pergunta a Zeus por que tem "tanto ódio a Odisseu" (10), e este é um trocadilho que figura no original *τί νύ οἱ τόσον ὠδύσασο Ζεὺς* ;

Entretanto, apesar de Zeus ser "o pai dos homens e dos deuses", seu comportamento no poema não é punitivo e o verdadeiro "pai", ou "o pai convencional", a lei de Odisseu é Posidão, donde se estabelece uma relação metafórica: Zeus/Posidão: Odisseu=Ciclope.

Para ferir o Ciclope, Odisseu oferece-lhe vinho e se vale de uma chantagem: lhe dará mais e revelará o seu nome, se ele respeitar a lei da hospitalidade. E, estando já embriagado o gigante, Odisseu lhe diz:

"Meu nome é Ninguém. Chamam-me Ninguém minha mãe, meu pai e todos os meus companheiros". Assim falei e ele replicou-me prontamente, sem piedade na alma: "Será Ninguém o último que comerei depois de seus camaradas: irão primeiro os outros; será esse o presente de hospitalidade". (108. Grifos adicionados).

Uma vez atingido, Polifemo brada aos outros Ciclopes, e ao lhe perguntarem o que lhe sucede, este grita:

"Ninguém, amigos, me está matando por dolo e não pela força",

ao que responderam:

"Se ninguém te está maltratando e estás só, não há como fugires à moléstia enviada pelo grande Zeus; reza, pois, a sua alteza Posidão nosso pai" (109. Grifos adicionados).

Esse "Ninguém" na leitura do discurso manifesto é de fato um recurso estratégico digno de Palas Atena. Mas numa análise como esta, não se podem ignorar dois fatores. Um fator se prende ao substrato pulsional anal que o episódio apresenta, e que mais se evidencia pela observação de que quíclops κύκλωψ significa "o que revolve os olhos", sendo quiclópion κυκλώπιον "o branco do olho" donde o gigante designar-se metonimicamente pelo seu olho que, além de único é sem retina. E há aí um aspecto curioso: o olho de Polifemo podia ser sem retina pelo fato de Odisseu o ter furado. Mas havia muitos Ciclopes que, tendo esse mesmo nome, mostram que o atributo era anterior ao episódio narrado.

O outro fator é a importância da negativa como função do inconsciente.³³

Mais do que simples gosto pelo trocadilho, esse jogo verbal configura um chiste, e como tal, é sobredeterminado. Ao mesmo tempo em que exime o narrador de assumir a responsabilidade pelo ato praticado, tanto na qualidade de Odisseu quanto na de Ciclope, que, como vimos, é sua imagem reflexa — reafirma a sua participação, como sujeito e objeto da ação. A responsabilidade é imediatamente deslocada para a fatalidade. Distinguem-se, portanto, perfeitamente, as figuras de Zeus, relacionada com a inexorável precariedade da existência humana, e a de Posidão, este sim, representação do pai cultural, da codificação de leis cerceadoras das paixões.

É sabido que

"o ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id que contém as paixões".³⁴

Do mesmo modo, é conhecido que uma das formas de se simbolizarem as paixões é o oceano. Na sua caracterização dos arquétipos, Jung tornou o símbolo ainda mais abrangente, considerando-o

"a representação do próprio lcs., como fundo vital e amorfo, ameaçador, conjunto de qualidades ou forças indiferenciadas, não individuais".³⁵

Lembre-se também a observação de Freud, no sentido de que o ideal do ego, sendo o herdeiro do complexo de Édipo,

"constitui também a expressão dos mais poderosos impulsos e das mais importantes vicissitudes libidinais do id".

É dessa maneira que

"o superego acha-se sempre próximo do id e pode atuar como seu representante vis-a-vis do ego"³⁶ (Grifos adicionados).

Sendo Posidão o deus do oceano, a vinculação do ideal do ego como representação paterna, como superego, com o id, está portanto nitidamente caracterizada no poema.

Todos os sofrimentos infligidos a Odisseu partem de Posidão e dos que habitam o mar, esse universo de monstros que detêm

Odisseu na sua travessia e o impedem de alcançar o seu reino, a sua esposa, a sua ilha, o seu centro, enfim.

Analisando as tradições européias da Odisséia, Gabriel Germain acredita ser a cólera de Posidão um elemento constitutivo do poema, considerado como um todo no espírito de seu autor. Admite que a tradição sugere um conflito entre Posidão e Palas Atena, e acrescenta que aquele não é vencido no poema, uma vez que se encontrava distante, recebendo hecatombes, quando a assembléia dos deuses determinou que Odisseu poderia afinal deixar a ilha de Calipso para prosseguir viagem de regresso:

“o poeta parece ter tomado todas as precauções para que o deus vencido não se sinta humilhado. Imagina-se que os dois rivais, logo reconciliados, haveriam de rir-se juntos de toda essa trapaça”.³⁷

Os conflitos entre Atena e Posidão constituem uma série de lendas, sendo que Robert Graves se refere a uma versão segundo a qual Posidão a teria violentado, gerando nela um filho.³⁸

Mas a observação que mais se aproxima desta análise é a de Édouard Delebecque, que, procurando evidenciar a estrutura da Odisséia, menciona a questão de uma possível preferência do autor por um culto, relativamente ao outro, lembrando que a vitória de Atena só teria sentido, sob esse ponto de vista, se a deusa constituísse no poema o objeto de uma crença respeitosa. Entretanto, ela não é, de fato,

“senão um porta-voz do poeta, que, para melhor mover os cordões dos bastidores, usurpa comodamente o tempo”.³⁹

Como acentuei de início, as informações históricas e mitológicas são válidas na medida em que ratificam as pesquisas efetuadas no texto.

A relação metafórica entre Palas Atena e Odisseu se constrói através de uma série de situações analógicas facilmente verificáveis. Entretanto, a metáfora que envolve Odisseu e Posidão é de caráter mais sutil: Odisseu — o que odeia — equivale a Posidão — o que o solo estremece — por uma superposição de natureza inconsciente.

O mesmo acontece com relação ao Cíclope. Odisseu assim se identifica no palácio de Alcínoo:

“o mundo inteiro me conhece (...) e minha fama chega aos céus”. (101. Grifos adicionados)

E o nome do gigante é Polifemo, sendo que o grego *πολύφημος* significa “renomado”, “célebre”, “famoso”.

Ego ideal e ideal do ego, como já mencionei, são expressões que muitas vezes se confundem na bibliografia especializada. Considerando o rigor com que Freud escreve, Lacan observa num de seus seminários que Lecraire tem razão em ver na coexistência das duas expressões, no mesmo parágrafo, um dos enigmas do texto freudiano:

“Freud aí emprega Ich-Ideal (ideal do ego) que é exatamente simétrico e oposto a Ideal-Ich (ego ideal).⁴⁰ (Grifos adicionais).

Mas no decorrer das discussões, o que mais interessa a esta análise pode-se assim sintetizar: o ego ideal implica a idealização e, portanto, o imaginário, enquanto o ideal do ego pressupõe a sublimação, que é da ordem do simbólico.

Enquanto o primeiro é amado, o segundo, na sua configuração de superego, é temido. Essa distinção de fato se verifica na narrativa. É interessante que a simetria e a oposição dessas duas instâncias é verificável ao nível do discurso:

Posidão é o deus do mar / Palas Atena, habitante do Olimpo, é a deusa “de olhos verde-mar”.

É certo que em algumas traduções Atena figura como “a de olhos brilhantes”, mas isso se deve ao fato de o original glaucôpis γλαυκῶπις composto de óps e glaucón ὄψ e γλαυκόν significar olhos glaucos, sendo que esse adjetivo implica tanto o brilho quanto uma determinada nuance entre o verde e o azul.

Vimos, ainda há pouco, como Gabriel Germain interpreta o aproveitamento da ausência de Posidão como um artifício diplomático do autor, no sentido de não desprestigiar qualquer das divindades cultuadas na Grécia. Entretanto, na linha da análise que vimos empreendendo, essa ausência tem outro valor. Ela é condição para o desfecho da narrativa:

somente afastando-se o superego seria possível a Odisseu viver plenamente o imaginário, ignorando a lei do pai para restabelecer a onipotência original.

4. A REDE DA ENUNCIÇÃO

4.1. O poeta e a Musa

A tradição épica fez da invocação à Musa a condição da narrativa.

Compreende-se que, no contexto aristocrático para o qual essa poesia existia, o poeta não podia apresentar-se como autor do discurso. Não teria lugar nesse ambiente, não seria sequer recebido. E não só o poeta, mas o artista em geral era, como se sabe, um instrumento através do qual a Musa se manifestava, segundo a modalidade de arte escolhida. Assim, pelo pacto com a divindade, o artista se enobrecia.

O poema épico se constrói, portanto, a partir dessa primeira “representação” que desloca do Autor para a Musa o próprio ato criador:

“Musa, narra-me as aventuras do herói engenhoso”(9)

Mas na invocação o narrador já configura a efetiva representação do autor e antecipa alguns dos feitos do herói, como o ter saqueado Tróia, errando depois por muitas cidades e conhecendo diferentes

povos.

Refere-se aos seus sofrimentos no mar, tentando salvar a vida dos companheiros, o que afinal não conseguiu por culpa deles próprios, por esta e aquela razão, etc.

Assim, antes que fale a Musa, já o narrador tem conhecimento dos fatos que se passaram e que deverão, mais uma vez, se repetir. Isso leva à crença na existência de anteriores versões das aventuras de Odisseu, mencionadas como possíveis por Aristóteles na Poética. Victor Berard, autor da tradução lançada pela Société d'Édition "Les belles lettres" em edição bilingüe, e de várias outras obras sobre a poesia homérica, observa o seguinte:

"Mostrei na Introdução que a perfeição do verso homérico testemunha uma longa existência anterior. O Poeta sabe que a Musa tinha ditado cantos semelhantes a outros, antes dele; ele lhe pede a mesma graça para si e seus ouvintes".⁴¹

Essa transposição, porém, é apenas aparente. O ponto de vista de onde se vai desenrolar a ação não é o de um ser divino, mas sim o de um mortal que se refere aos prodígios dos deuses com admiração. E além de mortal o narrador é um homem do povo, que se por um lado enaltece os nobres, por outro deixa transparecer aspectos negativos da aristocracia, como a usurpação dos bens do povo e um certo indício de decadência moral e econômica. Do mesmo modo, detém-se na caracterização de personagens humildes, como os escravos Eumeu e Euricléia, atribuindo-lhes elevadas qualidades morais e maneiras aristocráticas, que os tornam ambíguos em meio aos outros serviços que lhes servem de contraste. E é curioso que seus nomes se iniciam ambos com *eu* (*eu*), prefixo de conotação positiva: bem, felicidade, justiça.

Uma vez invocada a Musa, ela é em geral esquecida logo após, só retornando ao texto quando se faz explícita referência ao ato de narrar, como se verifica no episódio do banquete de Alcínoo (Canto VIII), em que um aedo é introduzido em cena.

Os fatos relacionados na invocação referem-se apenas às peripécias das viagens de Odisseu, sem que qualquer menção se faça aos quatro cantos iniciais, conhecidos pelo nome de Telemaquia, e ao episódio do retorno de Odisseu, por um lado, e do filho, por outro, para juntos empreenderem a matança dos pretendentes e o restabelecimento do reino.

Tal ausência foi considerada por muitos homeristas como indício de terem sido esses cantos introduzidos posteriormente, como obra de outros autores, já que não constam da invocação.

A primeira coisa que me chama a atenção, em toda essa discussão, é o crédito dado à "representação" de que falei a princípio, e que, menos que um recurso retórico com implicações estruturais na narrativa, é sobretudo o resultado de circunstâncias ideológicas.

Nada mais natural, portanto, que o poeta atribuísse à Musa os

episódios das viagens de Odisseu, cujo argumento já se conhecia, por certo, de modo fragmentado, ou em linhas gerais, em relatos anteriores, e que reservasse para si próprio pelo menos o que representava a sua contribuição mais efetiva aos eventos e que, juntamente com o tratamento dado à matéria tradicional, viria constituir a unidade da obra, e, certamente, a sua originalidade, através de uma dada estrutura.

No sentido de evidenciar a importância de Telêmaco na estrutura da *Odisséia*, Édouard Delebecque empreendeu minuciosa e inteligente pesquisa em que chega a considerar a omissão da referência a esse início do poema, na invocação, como prova de serem as viagens de Telêmaco uma invenção do poeta e, sobretudo, indispensável ao poema:

“O criador de Telêmaco e o autor da *Odisséia* constituem um só autor”.⁴²

O próprio Aristóteles despreza o papel da Musa como enunciatador do discurso, pois, referindo-se aos méritos de Homero, salienta que, único entre os poetas,

“ele não ignora qual deve ser a sua intervenção pessoal no poema. (...) Após um curto preâmbulo, coloca imediatamente em cena um homem ou uma mulher ou qualquer outra personalidade caracterizada”.⁴³

Claro que se referia às características dramáticas do poema, mas, de qualquer forma, fica patente o papel da Musa como sendo unicamente formal e que o fato de o poeta invocá-la não significava que lhe devesse ceder a enunciação da narrativa.

4.2. O “engenhoso” narrador

Como acabamos de ver, um dos elogios de Aristóteles a Homero prende-se ao fato de que o poeta, pessoalmente, não interfere na narrativa a não ser num curto preâmbulo, cedendo logo a palavra às diversas personagens. A observação é válida do ponto de vista retórico, principalmente por assegurar o poeta um alto grau de dramaticidade à narrativa e por inaugurar o encaixe do discurso do outro na qualidade de sujeito da enunciação.

O que Aristóteles não podia prever, entretanto, é que Benveniste desencadearia uma revolução nas categorias pronominais, proclamando afinal esse óbvio de que o eu não é um conceito, mas apenas um índice de lugar, espaço esse que Freud caracterizaria como sendo o lugar da ausência, invertendo o postulado cartesiano nessa frase de difícil tradução: *Wo es war, soll Ich werden* — onde isso era, devo eu tornar —⁴⁴ e que Lacan desenvolveu em diversas oportunidades:

“penso onde não sou, portanto sou onde não penso. (...) O que quer dizer: eu não me situo, lá onde sou o joguete do

meu pensamento; eu penso naquilo que sou, lá onde acho que não penso".⁴⁵

Mas o autor da *Odisséia*, não menos astucioso do que o herói do seu canto, parece ter tido a intuição desse jogo das instâncias discursivas, de modo que eu, tu, ele aparecem freqüentemente no texto como vasos comunicantes.

Simulando excluir-se do sistema da narrativa, é aí que o sujeito se integra, como observa Julia Kristeva num raciocínio que se inspira na força produtiva da "negatividade" hegeliana:

"ele não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação de S (sujeito) a D (dóde), da história ao discurso. Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal".⁴⁶

Assim, é de maneira muito engenhosa que flutua no discurso o sujeito da enunciação, de tal forma que essa obra tão perdida num tempo que historicamente é difícil de determinar, confunde-se, de certa forma, com o texto moderno, no qual, ao nível das instâncias subjetivas, observa-se

"uma exagerada tendência à shifterização (...) a ficção multiplica o um, mas não o destrói, nem o "rejeita": ela faz desse "uns" uma cadeia que sustenta o conjunto".⁴⁷ (Grifos adicionados).

Um episódio curioso da *Odisséia* é aquele em que, tendo regressado a Ítaca, Odisseu vai ao encontro de Eumeu, "o divino porcarico", a conselho de Palas Atena.

Durante três cantos a ação envolve esse guardador de porcos, antigo servo que submissa e devotadamente envelhece como escravo, aquele que mais zela pelo sustento de seu senhor.

É preciso lembrar que Odisseu regressa disfarçado em um velho mendigo, para assim introduzir-se depois como forasteiro no palácio real. O servo é, portanto, descrito como sua imagem e semelhança, não apenas na aparência física, mas nos sentimentos elevados, nas boas maneiras e, sobretudo, no amor que lhe devota e que é abruptamente confessado na sua primeira intervenção na narrativa:

"— Ancião, palavra que por pouco ao cães não te esquartejaram num instante e terias lançado a culpa em mim, como se não bastassem as penas e gemidos que já me deram os deuses. Vivo pranteando tristemente a meu amo divinal"; (163. Grifos adicionados).

Guardadas as proporções, Eumeu recebe o forasteiro na humildade de sua cabana com as mesmas honras com que fora ele distinguido no palácio de Alcínoo. O objetivo de sua fala é antes de tudo a afirmação de seu amor pelo amo, e logo o louvor de suas qualidades morais, a descrição minuciosa de suas riquezas e a informação sobre o que se passa no palácio.

Reconfortando-se com a carne e o vinho, Odisseu estimula o servo a que fale de seu senhor, de modo que Eumeu, assim como a

evocada esposa do guerreiro, no episódio do relato de Demódoco, funciona como objeto através do qual Odisseu se compraz na contemplação de sua imagem enaltecida. Depois de contar, indignado, como os pretendentes esbanjam em festins, e de informar sobre as viagens de Telêmaco em busca de notícias do pai, o servo, do mesmo modo que o rei, pede ao hóspede que relate a sua própria história. E este, dizendo que vai responder "com inteira franqueza", estende-se por numerosos versos em uma série de mentiras.

Nesse longo episódio entremeadado de cortes em que se narram os preparativos para o regresso de Telêmaco, sua viagem e sua chegada, estreitam-se os laços entre os dois anciãos e os papéis se invertem, assumindo Eumeu a narração:

"escuta agora em silêncio, enquanto, sentado, folgas e bebes o vinho. As noites agora são intermináveis; a gente tanto pode dormir como deleitar-se a ouvir casos. (...) vamo-nos distraído com a recordação das duras penas um do outro; as dores passadas costumam deleitar a quem muito penou e muito vagueou". (183. Grifos adicionados).

E, depois de se comprazer, como Odisseu, no minucioso relato de sua história pessoal, este lhe responde:

"— Eumeu, palavra! contando todas as tribulações sofridas em tua alma, comoveste profundamente o coração em meu peito" (185).

O aspecto surpreendente da narrativa, nesses Cantos XIV a XVII, é o fato de o narrador não referir-se ao servo somente em terceira pessoa, mas de dirigir-se freqüentemente a ele em segunda pessoa, tornando-o ao mesmo tempo o destinatário do discurso e o seu próprio emissor.

"Em resposta, Eumeu porcaricho, tu lhe disseste:" (163, 165, 170, 172, 181, 188, 190, 197, 203, 204, 206, 209 e 211. Grifos adicionados).

Esse jogo da enunciação visa certamente a valorizar a figura de Eumeu, que por mais dignas qualidades que apresente, repete sempre a sua condição de escravo e a magnanimidade de seu senhor.

O narrador não lhe cede francamente o lugar de sujeito da narrativa, do mesmo modo que faz com Odisseu, como veremos adiante, mas confere-lhe um lugar privilegiado no poema.

O recurso ao shifter constitui, sem dúvida, uma astuciosa manobra do narrador, que em seu ofício se iguala ao "engenhoso" Odisseu e nada fica devendo à estratégia de Palas Atena.

Ao contrário de Aristóteles, esse Homero legendário foi capaz de intuir que o tu pressupõe o eu, e que, pela explicitação do destinatário do discurso, o emissor igualmente se explicitava.

4.3. O "lugar do herói"

Quando fiz referência ao episódio de Demódoco (Canto VIII)

que, no palácio de Alcínoo, provocou lágrimas em Odisseu cantando a seu pedido os feitos gloriosos que marcaram a sua participação na guerra de Tróia, o objetivo era mostrar o papel da esposa, objeto em que o herói se comprazia na contemplação de sua imagem.

Observei, entretanto, que o episódio tinha outras implicações, dentre as quais se salienta a de possibilitar a inclusão do próprio poeta na narrativa, ao mesmo tempo produtor e produto da cadeia de representações.

Seguindo a linha dos que vêm nessa passagem um substrato sócio-econômico, Lucien Dällenbach depreende das honras com que Demódoco é introduzido em cena “um senso de comércio particularmente calculado” da parte do autor do poema, que dessa maneira reivindica para si próprio uma semelhante posição social. Considerando a épica dentro da épica como uma mercadoria posta em circulação pelo poeta, diz que o pranto de Odisseu não trai apenas a sua emoção:

“essas lágrimas narrativamente sobreterminadas atestam, ao se derramarem, a inspiração divina do aedo e de seu poema – de Homero e da Odisséia”.⁴⁸

Apesar de não reconhecer nessa passagem uma mise-en-abyme de tipo gidiano, o autor a vê como um curioso exemplo de reflexividade ficcional. Creio, entretanto, que como vem sendo demonstrado, a perspectiva deste trabalho evidencia um processo de relações bem mais intrincado e que poderia, talvez, analisar-se a partir dos efeitos espéculares que oferece a famosa tela de Velasquez – As Meninas – desde que tratada com semelhante abordagem (Gráfico 1).

Plano narrativo	Extra-diegético	DIEGÉTICO				
		Iden-tidade	Sujeito 1	Mediador	Sujeito 2	Mediador
Indi-víduo	VELASQUEZ	AS MENINAS	O Pintor retratado	O ESPELHO	O Rei e a Rainha	
Registro	Imagem real		Representação 1		Representação 2	
	Predominância do Simbólico	SIMBÓLICO/IMAGINÁRIO				Predominância do Imaginário
	Primeiro Narcisismo	Segundo narcisismo				

É bastante explorado o fato de que o artista se representa nessa obra, aí ocupando lugar de relevo. O próprio Dällenbach evoca, com objetivo diverso, esse caso de efeito especular, confrontando-o com outra tela famosa — O casamento de Arnolfini — em que Van Eyck se utiliza também de um espelho colocado ao fundo do quadro. Mas, sendo esse espelho côncavo, ele reflete o interior da cena, deformando-o e conformando as figuras ao âmbito da curvatura do vidro — o qual, se pensarmos no esquema de Lacan, na experiência óptica do vaso de flores, é o âmbito do simbólico — onde o sujeito se situa para lograr uma “imagem real”.⁴⁹

Nessa perspectiva é que o artista se representa entre os convivas, registrando ainda essa presença através de outro código: uma inscrição que diz ter ele estado ali, entre os ilustres burgueses. Mas pelo fato de se tratar de um quadro, não se trata de uma “imagem real”, pois a criação artística pressupõe a representação.

A obra de Velasquez é muito conhecida, de modo que me restringirei a uma descrição sumária: à esquerda, as costas de uma enorme tela, e o pintor, em pé, de frente para ela, em atitude de trabalho, ocupando verticalmente um espaço de relevo. Ao centro e à direita vêem-se meninas, um cachorro, amos e um fidalgo ao fundo, numa porta, como quem sai, mas com a cabeça voltada para a tela e o pintor. Quase no centro do quadro afinal, está um espelho que reflete, de modo um tanto desfocado, o rei e a rainha, que se encontram fora do aposento, observando a cena. Sendo plano, esse espelho cria uma reflexividade que, na opinião de Dällenbach, ignora as leis da perspectiva:

“ela projeta sobre a tela o duplo perfeito do rei e da rainha situados diante do quadro. Além disso, mostrando as figuras que o pintor contempla, mas também, por meio do espelho, as figuras que o contemplam, este realiza uma reciprocidade de olhares que faz oscilar o interior e o exterior, e impele a imagem a “sair de seu enquadramento” ao mesmo tempo que convida os visitantes a entrar na tela”.⁵⁰

Mas, se as leis da perspectiva foram desprezadas no que diz respeito aos padrões da pintura clássica, elas são funcionais com relação ao valor das imagens, dado fundamental em que não se reconheceu ainda a função estruturante.

Retomando a conferência de Freud sobre a existência de dois tipos de narcisismo, Lacan discute a questão num de seus seminários, recolocando-a de maneira diversa:

“Existe, com efeito, um narcisismo que se relaciona com a imagem corporal (...), ela faz a unidade do sujeito e nós a vemos se projetar de mil maneiras, até o ponto que se pode chamar a fonte imaginária do simbolismo, que é aquilo pelo qual o simbolismo se liga ao sentimento, *Selbstgefühl*, que o ser humano, o *Mensch*, tem do seu próprio corpo. Esse primeiro narcisismo se situa, se quiserem, ao nível da imagem real do

meu esquema, por permitir a organização do conjunto da realidade num certo número de limites preformados".⁵¹

Esse narcisismo seria próprio do Autor real, a que corresponderia, pois, uma "imagem real". Mas, retornando ao texto de Lacan, ele acrescenta a seguir:

"No homem (ao contrário do animal) o reflexo no espelho manifesta uma possibilidade noética original e introduz um segundo narcisismo. Seu pattern fundamental já é a relação ao outro".

A figura do pintor, que de modo manifesto ocupa verticalmente um espaço de relevo na tela, configura uma representação que chamarei de representação 1, por se aproximar da "imagem real" do pintor. Seu espaço se define como sendo o do segundo narcisismo. Mas existe ainda uma segunda representação, que se faz explicitamente pelo espelho plano, essa uma típica representação formada no âmbito da predominância do imaginário: aí está o rei que, juntamente com a rainha, acompanha o trabalho do artista e lhe proporciona uma segunda identificação, de natureza estritamente narcísica.

O "lugar do rei", que Foucault considerou
"um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal"⁵²
(Grifos adicionados),

é, pois, o lugar narcísico por excelência, onde a representação virtual se forma não

"mediante o acaso de um espelho"⁵³ (Grifos adicionados),
mas em função de um espelho sobredeterminado. Foucault viu surgir
aí

"o homem com sua posição ambígua de objeto para um saber
e de sujeito que conhece"⁵⁴ (Grifos adicionados).

Mas, se é certo que é para

"o nosso olhar para quem esse quadro existe e para quem, do
fundo do tempo, ele foi disposto"⁵⁵ (Grifos adicionados),
é também certo que esse espelho deve a sua existência ao olhar do
artista, para cujo universo fantasmático, do fundo de sua história
pessoal, foi ele disposto.

Situação basicamente semelhante, mas bem mais complexa, é a
que se verifica na Odisséia (Gráfico 2).

O narrador, que já constitui uma representação do Autor, (representação¹) invoca inicialmente a Musa que, como vimos, não é mais que uma representação convencional, inoperante, portanto. E no Canto VIII o narrador se faz representar no poema por um aedo que, assim como a bela figura de Velasquez, ocupa a cena de modo manifesto:

“Chegou o arauto trazendo o leal aedo. A este a Musa estre-mecia, distribuindo-lhe quinhões de bem e de mal; se o privou da vista, deu-lhe um doce cantar. Para ele, Pontônoo, o arauto, pôs uma cadeira tauxiada de prata no meio dos convi-vas, encostando-a numa alta coluna; pendurou a lira melodio-sa num cabide por cima de sua cabeça e explicou-lhe como alcançá-la com as mãos; pôs a seu lado um paneiro e uma bonita mesa; junto, uma taça de vinho, para ele beber quando o coração lho pedisse” (88. Grifos adicionados).

Essas honras, narradas com a minúcia característica do realismo conceptual do estilo homérico, ganham maior prestígio na narrativa pelo fato de serem precedidas destes louvores do rei:

“Chamai o divino aedo Demódoco; a ele o deus concedeu o dom de agradar com seu canto como ninguém” (Grifos adi-cionados).

Pouco depois, Odisseu faz ele próprio sua homenagem ao cantor, oferecendo-lhe rico pedaço de carne “envolvido em copiosa gordura”:

“— Toma, arauto; leva esta carne a Demódoco, para que coma; eu quero tratá-lo com amizade, a despeito do que sofro; os aedos merecem honra e respeito entre todos os homens sobre a terra; quem lhes inspira os poemas é a Musa” (97. Grifos adicionados).

E como se não bastasse o gesto, dirigiu-lhe ainda estas palavras: “— Demódoco, louvo-te acima de todos os homens” (97. Grifos adicionados).

É depois disso que lhe pede que cante o episódio do cavalo de madeira na tomada de Tróia, em que ele próprio figura como herói. O relato é tão emocionante como se o próprio aedo tivesse vivido os feitos que narra. Mas a narrativa continua em terceira pessoa, de modo que o narrador, por mais que prestigie o seu companheiro de ofício, não lhe cede a palavra e incorpora o seu canto.

Segue-se a conhecida passagem em que Alcínoo percebe as lágrimas do hóspede, que chora por si mesmo, e, ordenando ao aedo que se cale, pede ao forasteiro que revele a sua história, pois decerto perdera na batalha um amigo ou parente, ou se encontra, de uma certa forma, ligado aos fatos evocados.

É então que Odisseu ocupa ao mesmo tempo o “lugar do herói”, da *Ilíada*, e o “lugar do narrador”, fechando através dessas representações reflexas, o circuito da narração.

Assim como a imponente figura de Velasquez na tela, o honorá-

vel Demódoco constitui uma representação (representação 2) do Narrador, que guarda certas relações inclusive com a “imagem real”, pelo ofício, pela legendária cegueira, etc.

Não importa que o aedo se chame Demódoco, como de resto não importa que o autor da *Odisséia* chame-se Homero. Aliás, o Velasquez da tela é certamente bem mais belo e imponente que o Velasquez que o pinta, e o seu nome só se tornou célebre pela sua função, e, mais do que tudo, pelo produto do seu trabalho. Essas são observações relativas a autor real e a autor implícito que, neste caso, não oferecem maior interesse.

Toda identificação é alienante, como insiste Lacan, pois a constituição do sujeito já o situa no plano da ficção que lhe propicia uma Gestalt só apreendida fora dele. Mas é a identificação no espaço propriamente virtual a que constitui de modo mais efetivo o processo narcísico de natureza inconsciente, de tal forma que a predominância do imaginário chega a gerar identificações tipicamente paranóicas.

É interessante que, no Canto I, ao invocar a Musa para narrar-lhe as aventuras do herói engenhoso, etc., o narrador observa:

“Começa por onde te apraz, deusa filha de Zeus” (9).

E no Canto IX, quando Odisseu ocupa a cena, assim inicia a sua narrativa:

“Por onde começar? Por onde terminar? (101).

Mas não invoca a Musa, pois tem assegurada a sua eminente posição social e é, portanto, ele mesmo quem determina o ponto de partida:

“começarei por dizer o meu nome (...) Sou Odisseu, filho de Laertes; o mundo inteiro me conhece, graças a minhas astúcias, e minha fama chega aos céus” (id. Grifos adicionados).

Sua narrativa se estende do Canto IX ao Canto XII, e em certo momento Alcínoo lhe diz:

“Tuas palavras têm beleza. (...) Narraste com a arte de um aedo” (134. Grifos adicionados).

É curioso que é no espaço virtual desse “espelho plano” em que se dá a representação 4, que se passam os episódios mais intensamente ditados pelo imaginário, ou seja, os episódios das aventuras no mar, esse universo turbulento da motilidade pulsional.

5. A ESTRUTURA SERIAL

5.1. *Telêmaco: a série significativa*

Já Aristóteles percebera que a *Odisséia*, ao contrário da *Ilíada*, apresenta uma dupla disposição dos fatos, sendo que o seu argumento pode concentrar-se em poucas palavras:

“Um homem erra longe do seu país, durante muitos anos, severamente perseguido por Posidão e isolado. Além disso,

as coisas se passam em sua casa de tal sorte que a sua fortuna é dilapidada pelos pretendentes e seu filho fica à mercê de suas conspirações. Ele retorna, entregue ao sofrimento, e, fazendo-se reconhecer por algumas pessoas, ataca e é salvo, enquanto seus inimigos perecem. Eis o que propriamente pertence ao assunto. O resto são episódios"⁵⁶

Esses fatos, segundo Édouard Delebecque, perfazem um total de quarenta dias, o que não é muito para os vinte anos da peregrinação de Odisseu, em busca de sua ilha, e os correspondentes vinte anos em que Telêmaco conviveu com a imago paterna, construída a partir do *μύθος*, ou seja, a palavra, o discurso.⁵⁷

Falando em imago, eu poderia também dizer mito em vernáculo, pois aquela se forma a partir de uma visão subjetiva de outrem, uma visão "mitificada", principalmente a partir das pessoas que constituem o grupo familiar.

Nesse caso, ambos os sentidos convergem.

Ao iniciar-se o poema, Telêmaco tem do pai um conhecimento mediatizado pela palavra: Odisseu é um nome, e, sobretudo, um nome legendário:

"Sentado entre os pretendentes, via, em imaginação, o nobre pai chegar um dia, desbaratar os pretendentes pelo solar, impor respeito e reinar em sua casa. Enquanto cismava nisso" (11. Grifos adicionados).

A "dupla disposição dos fatos", apontada por Aristóteles, é o fundamento de uma estrutura serial, de que Édouard Delebecque teve uma certa intuição, ao observar:

"Por uma ironia da sorte, ou do poeta, as ações do pai e do filho que se procuram, não os aproximam jamais um do outro, desde que entram em movimento: é preciso que Telêmaco seja afastado para que Odisseu comece a se deslocar em direção à Itaca".⁵⁸

Essa observação não procede inteiramente, pelo fato de que as séries se comunicam através de uma instância que permite o deslocamento de uma sobre a outra. E não foi considerada, também, a complexidade da ação conjunta de pai e filho, no final da narrativa.

Isto talvez porque seja a cronologia dos fatos a maior preocupação do autor, que mostra as peripécias do desenrolar-se das duas ações, em que a partida e o retorno de Telêmaco constituem "toda uma segunda ação", que deve combinar-se à primeira, ou seja, às viagens de Odisseu, "por um longo jogo de vai-e-vem". Apesar de chamar de segunda à ação de Telêmaco, reconhece-a como principal, ressaltando:

"é a tese do presente livro, que Telêmaco é a personagem essencial da estrutura da Odisséia, aquele que, colocado no centro da ação, liga os elementos em um todo coerente."⁵⁹ (Grifos adicionados).

Mas, se é certo que Telêmaco é personagem essencial à estrutura da *Odisseia*, não procede a afirmação de que constitui o centro da ação, de modo a ligar os elementos entre si. Porque Telêmaco configura uma das séries da estrutura, sendo a outra constituída por Odisseu.

A ação de Telêmaco se desenrola sobretudo nos quatro primeiros Cantos do poema, conhecidos por *Telemaquia*, e que já foram considerados um poema independente.

Apresentando-se em primeiro lugar, a *Telemaquia* constitui, entretanto, a segunda ação, não apenas pela técnica com que o poeta joga com a cronologia, "vencendo sobre o tempo", mas porque ela se insere na ordem do simbólico, instituindo assim a série significativa.

Não é sem razão, portanto, que o epíteto de Telêmaco é "o ajuizado", "o prudente", apesar de muitas vezes ser chamado de "o divino", como o pai e outras personagens a quem se quer dignificar.

É curioso que nesta pesquisa dos nomes próprios, que venho realizando ao longo deste trabalho, vejo que também Telêmaco é um nome sobredeterminado: *telêmacos* *τηλέμαχος* "o que combate de longe, isto é, com armas de se lançar", o que, no contexto do poema, pode ler-se "o que combate na retaguarda", sentido que de certo modo traduz a ação prudente e estratégica do filho de Odisseu.

Ao iniciar-se o poema, *Palas Atena* decide insuflar no ânimo do jovem a rebeldia contra a situação, e, disfarçando-se em um estrangeiro, dirige-se ao palácio onde Telêmaco, imerso em sonhos (*day-dreaming*, na tradução de Robert Fitzgerald⁶²), assiste ao esbanjamento de suas riquezas.

Não existe, entretanto, a interferência direta do "maravilhoso" na série significativa.

Palas Atena assume formas humanas, e apesar de o narrador esclarecer que Telêmaco,

"em seu íntimo sabia tratar-se de uma deusa imortal"(18), não existe aí o franco comércio com os deuses, nem com monstros, que caracteriza a série de Odisseu.

Após a visita de *Palas Atena*, Telêmaco se transfigura, surpreendendo a todos, que viam surgir no adolescente o novo senhor da casa, "um homem de aparência divina" (16). A sua primeira preocupação é de ordem econômica, ele que já sofria por ver na longa permanência dos pretendentes no palácio uma ameaça aos seus bens. Mas logo se investe também de preocupações políticas, decidindo convocar a assembléia, enquanto todos o olham com espanto:

“Ele foi sentar-se no lugar de seu pai e os anciãos lhe abriram espaço”. (19. Grifos adicionados).

O arauto coloca-lhe o cetro nas mãos, e investido de poder, ele fala:

“Tombou sobre a minha casa dobrado flagelo; dum lado perdi meu nobre genitor, que outrora reinava aqui sobre vós com a brandura de um pai; de outro lado, calamidade ainda maior, que em breve dissipará completamente toda a minha casa e arruinará totalmente o meu sustento”. (20. Grifos adicionados).

A dissipação das riquezas é, portanto mais lamentada do que a perda do pai. E é nesse momento também que ele passa a dar ordens à mãe, argumentando, como vimos, que a palavra compete aos homens.

Se o jovem cismava ao iniciar-se a narrativa, no final desse mesmo Canto já o homem refletia sobre as viagens que devia empreender.

O objetivo de Palas Atena, incitando-o a ir às ilhas vizinhas, não era tanto o de informar-se ele sobre o paradeiro do pai, mas o de fazê-lo grangear para si um renome digno do herói, entre aqueles que com ele conviveram.

Como observa Gilles Deleuze, numa estrutura de séries disjuntivas,

“os termos de cada série estão em perpétuo deslocamento relativo diante dos da outra (...) Há um desnível essencial. Este desnível, este deslocamento não é de forma nenhuma um disfarce que viria recobrir ou esconder a semelhança das séries, nelas introduzindo variações secundárias. Este deslocamento relativo, é, ao contrário, a variação primária sem a qual cada série não desdobraria na outra, constituindo-se neste desdobramento e não se relacionando à outra a não ser por esta variação”.⁶¹ (Grifos adicionados).

Telêmaco acumula em Ítaca as funções de filho e de pai, e insere na sua história a história de Odisseu, através de numerosos relatos que lhe fazem em sua terra e os seus hospedeiros.

Telêmaco caracteriza o bom-senso, e , através dele as instituições sociais. Configura, portanto, a série dominante, sendo o universo por ele representado aquele a que aspira retornar Odisseu.

5.2. Odisseu: a série significada

Já vimos, nos itens anteriores, como a longa travessia de Odisseu é intensamente vivida no registro do imaginário.

Seu elemento é o oceano, como são as paixões o seu “elemento” existencial. Seu nome é o ódio, deslocado na narrativa para os ancestrais, tanto no plano dos deuses, pois, como vimos, é atribuído por Palas Atena a Zeus, quanto no plano dos homens, pois a escolha

do nome se deve a Autólico, pai de Penélope:

“Cheguei aqui com ódio a muitos homens e mulheres na terra fecunda; por isso seja ele chamado Odisseu”. (231. Grifos adicionados).

Constituindo a série significada, Odisseu representa

“o estado de coisas em suas qualidades e relações reais, enquanto Telêmaco, na qualidade de significante, acrescenta a esse estado de coisas um “atributo lógico ideal”.⁶²

Deleuze evidencia em Joyce a criação de uma técnica serial de “formalismo exemplar” em que Ulisses representa a série significada, cabendo a Bloom a função significante. Baseia-se em trabalhos de Lacan, que reconheceu a estrutura serial em textos como *A carta roubada*, de Poe, e *O homem dos lobos*, de Freud, aí situando a série paterna como significada e a série filial como significante.

Não deixa de ser curioso que a função paterna se situe na série significada, pois é ela que confere o Nome-do-Pai e, portanto, o significante, o simbólico, a ideologia dominante.

Mas, a esse respeito, quero lembrar aqui como Darcy Ribeiro fez discutir-se o problema numa passagem de *Maíra*, romance cuja estrutura serial é também tecnicamente perfeita.

Trata-se de um diálogo entre o deus-filho e o deus-pai (o sufixo hú é índice de paternidade), de que transcrevo um segmento:

“Maíra: Fala Mairaíra, meu filho, escuto.

Mairahú: Sou seu pai, me respeite.

Maíra: Sem mim você não seria pai”.⁶³ (Grifos adicionados).

Esse parece ser um princípio comum às cosmogonias, pois é a existência do filho que define o outro como pai e que, portanto, o significa.

Passando do contexto indígena ao cristão vemos que também aí se encontra o motivo do Filho e do Pai.

Quando este se manifestou a Moisés, na sarça ardente, Moisés perguntou:

“Quando eu for para junto dos israelitas e lhes disser que o Deus de seus pais me enviou a eles, que lhes responderei se me perguntarem qual é o seu nome? Deus respondeu a Moisés: “EU SOU AQUELE QUE SOU”. E ajuntou: “Eis como responderás aos israelitas: EU SOU envia-me junto a vós”. (Êxodo, 3. 13. 14).

No Novo Testamento ao Filho foi atribuído um nome. Não ao Pai. E está explícito que a vinda do Filho tem como fim a revelação do Pai, donde a necessidade de o Filho o preceder, e a consequência natural de o significar.

Tais considerações parece nos afastarem de nosso tema, pois Telêmaco e Odisseu são mortais, apesar de constantemente nomeados como divinos.

Mas tem também a vantagem de nos remeter ao poema que vimos analisando, para mostrar que o fato de a ação de Telêmaco

preceder a de Odisseu não decorre apenas de um efeito retórico implícito às “batalhas contra a cronologia” e, finalmente, às “vitórias sobre o tempo”.

Como já foi lembrado, ⁶⁴ a Telemaquia testemunha a lei da cosmogonia: “No princípio era o Verbo”. Creio, porém, que é o momento de questionar:

será que porque no princípio era o Verbo, o Verbo era o princípio?

Não seria o princípio, de fato, aquele “estado de coisas com suas qualidades e relações reais” a que o Verbo deveria emprestar “um atributo lógico ideal”?

Talvez fosse válida a proposição:

Deus-Pai ~ “o estado de coisas com suas qualidades e relações reais”

Deus-Filho “um atributo lógico ideal”

O Nome seria, pois, intrínseco ao Filho, sendo a expressão Nome-do-Pai uma resultante cultural e uma inversão nitidamente ideológica.⁶⁵

Nesse sentido, cabe rever algumas passagens da *Odisséia*, em que se coloca o problema da paternidade.

Logo no início da narrativa, quando Palas Atena, disfarçada no estrangeiro Mentos, pergunta a Telêmaco se ele “é realmente filho de Odisseu”, recebe esta resposta:

“Diz minha mãe que sou filho dele, mas eu mesmo não sei; ninguém, aliás, sabe de per si sua ascendência. Oxalá fosse eu filho dum homem ditoso que alcançasse a velhice em seus próprios domínios. Todavia, daquele que foi o mais infelizmente dos homens mortais, desse dizem que eu venho, já que isso me perguntam”. (13. Grifos adicionados).

Fica claro, portanto, que a determinação da paternidade decorre da necessidade de se vinculá-la a “um atributo lógico ideal”, cujos padrões variam, aliás, conforme o tipo de cultura.

No Canto XVI, Odisseu retorna à sua ilha e ali se dá, afinal, “o encontro” de pai e filho. O primeiro momento é de deslumbramento, que obriga Telêmaco a desviar os olhos, no mesmo gesto de assombro que teve Moisés diante do Senhor:

“escondeu o rosto e não ousava olhar para Deus”. (Êxodo, 3.6.).

E aqui retorno à colocação anterior:

se Deus, ou seja, o Deus-Pai, equivale ao “estado de coisas com suas qualidades e relações reais”, por que será que é tão traumatizante esse “estado de coisas”, a ponto de se recusar o homem a encará-lo, e de se fazer necessário um “atributo lógico ideal” para apaziguar essa extrema tensão?

É certo que aí está implícita a idéia de morte, fundamento das

religiões.

Mas no jogo serial que vimos desenvolvendo, parece não ser menos aterrador o espetáculo caótico das pulsões, esse caos de certa forma organizado no dinamismo ambivalente que o mantém geograficamente limitado, como o oceano, contido no espaço flúido das tormentas e das calmarias, das vazantes e das marés: o espaço do imaginário que, justamente pelo fato de não ser jamais encarado, se denomina o inconsciente.

O fato de Telêmaco desviar os olhos, essa repentina "cegueira" no momento em que Odisseu a ele se revela, em presença, saindo, pois, do plano da ficção no qual ele era admitido e mesmo desejado, sugere o início de um processo em que o comportamento do "ajuzado" Telêmaco passa a transformar-se, de modo a cruzar, a partir daí, a sua fase do Édipo.⁶⁶

As efusivas manifestações de alegria que se seguem, os longos abraços, levam a crer que o caráter disjuntivo das duas séries se desfaz, convergindo ambas para o senso-comum.

É o que resta ainda analisar.

5.3. *Penélope: o significante vazio*

Desenvolvendo o raciocínio sobre a estrutura serial, observa Deleuze que as duas séries

"podem, certamente, ser originárias ou derivadas uma com relação à outra. Podem ser sucessivas. Mas são estritamente simultâneas com relação à instância em que comunicam".⁶⁷

E o que essa instância significa?

"É uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada. É o espelho. É, ao mesmo tempo, palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação etc. Ela assegura, pois, a convergência das duas séries que percorre, com a condição, porém, de fazê-las divergir sem cessar"⁶⁸ (Grifos adicionados)

Ao submeter a uma análise textual a decantada personagem da *Odisseia*, creio haver demonstrado a função especular de Penélope na narrativa: de um lado, pela sua condição de objeto, através do qual Odisseu se contempla numa gratificante imagem ficcional; por outro lado, na sua condição de objeto especular do sistema sócio-econômico significado por Telêmaco, e do qual ela representa o estereótipo feminino:

"Pois bem, pretendentes, eis-me aqui como prêmio a disputar entre vós." (247. Grifos adicionados).

Na qualidade de diferenciante, essa instância habita ambas as séries, sem pertencer a nenhuma. Constitui, entretanto,

"o ponto mais importante, que assegura o deslocamento relativo das duas séries e o excesso de uma sobre a outra".⁶⁹

Esse "objeto=x" é excesso na série significante, a título de "casa

vazia”, enquanto configura a falta na série significada, a título de “ocupante sem casa”. E é assim que Penélope sobra no palácio, não pertencendo ao filho e não se deixando pertencer a nenhum dos pretendentes, do mesmo modo que, sendo a esposa de Odisseu, não encontra lugar a seu lado, representando aí uma falta.

Através da análise do discurso, vimos que Penélope, como a sua teia, não existe como sujeito, reduzindo-se à condição de “um nome sem conteúdo real”. E agora, restabelecendo o jogo serial que estrutura o poema vemos que

“ela falta em seu lugar”. (Grifos adicionados),

“ela falta a sua própria identidade, falta a sua própria semelhança, falta a seu próprio equilíbrio e a sua própria origem”⁷⁰ (Grifos adicionados).

Essa “instância paradoxal”, que sustenta a síntese disjuntiva, tanto se aplica à palavra esotérica quanto à própria Penélope, que, como palavra-valise, implica em alternância de sentido, que a torna uma expressão anormal.⁷¹

Aristóteles já foi aqui lembrado por ter observado a dupla disposição dos fatos na Odisséia, e o desenrolar simultâneo das duas ações tem sido motivo de estudo, como já vimos. Mas o que não se tem considerado é o ponto nodal da obra.

Esse ponto é ocupado por Penélope, que apesar de não ser dotada de realidade senão como objeto, é ainda assim o fator de conexão das duas séries “numa história embaralhada”, aquele fator que, desprovido de sentido, assegura entretanto o sentido às series que dele dependem, pois

“não há estrutura sem casa vazia, que faz tudo funcionar”.⁷²
(Grifos adicionados).

Edouard Delebecque atribui a ação do poema a Palas Atena que, segundo ele, detém em seus dedos os fios da trama, tecendo-os com habilidade.

Se considerarmos, entretanto, a condição de ego ideal representada pela deusa no poema, é fácil verificar que ela não constitui mais que uma variante de Penélope, versão mais sedutora, espelho plano que propicia a identificação propriamente narcísica, mas, de qualquer forma, espelho, “objeto =x”, que “falta em seu lugar”.

Como deusa, seu universo devia ser o Olimpo. Entretanto, ela circula entre os deuses e os mortais, assumindo formas diversas. Aliás, ela falta em seu lugar até mesmo na condição de mulher, a qual não assume.

Ela é “a virgem dos olhos verde-mar”. Além disso, as suas frequentes metamorfoses masculinas — Mentos, Mentor, o próprio Telêmaco, etc — e sua inimizade com Posidão, deus do oceano e, portanto, do universo libidinal, testemunham a indefinição da sua personalidade. Palas Atena — o fantasma da castração — se caracteriza por trazer nos olhos o mar e na Égide a cabeça de Medusa.

6. A PRÁTICA SIGNIFICANTE

6.1. *Os componentes épicos*

A epopéia inclui-se nas práticas significantes relacionadas por Julia Kristeva sob a denominação geral de narrativa e que, fundada num processo transferencial, consiste numa série de situações cujo modelo é a ideologia dominante.⁷³

A *Ilíada* sugere em seu próprio título uma personagem coletiva — toda uma cidade — mas restringe-se a uma classe, representando os interesses da nobreza aristocrática e fazendo a apologia de seus feitos bélicos. Desenvolve-se em torno da ira do guerreiro, enquanto a *Odisséia*, também por seu título, já se define como o canto de um varão e o seu mundo não é o da guerra, mas o de após-guerra, já que o que não existe no poema é a paz.

Apesar de ter como objetivo a volta ao lar, mais do que uma apologia da vida doméstica, como é freqüentemente considerado o poema, consiste ele num "romance familiar" segundo a concepção freudiana,⁷⁴ romance em que a guerra nem sempre é menos longa do que a de Tróia, nem a ira menos violenta do que a de Aquiles.

Já vimos que a *Odisséia* se estrutura em torno da figura de Penélope, mas, na condição de significante vazio, essa combinatória de esposa e mãe não constitui o móvel do poema, apesar de ser a mola que o faz funcionar.

Ao falar de si próprio, no palácio de Alcínoo, Odisseu assim se expressa:

"Que a vida não me abandone antes de rever minhas propriedades, meus servos e meu grande solar de alto teto."
(84. Grifos adicionados).

A esposa, essa que "falta em seu lugar", falta também na evocação de Odisseu. E na sua descida ao Hades, este pergunta à mãe:

"Fala-me de meu pai e do filho que deixei para trás. Guardam eles ainda meus privilégios ou já algum outro homem deles se apossou e é voz corrente que não voltarei mais? Conta-me os propósitos e planos de minha legítima esposa, se ela ficou junto do filho para preservar todos os bens ou se já a desposou um dos aqueus, o mais nobre". (130. Grifos adicionados).

Combinatória, ela também, desse complexo de esposa-e-mãe, é por sua iniciativa que informa o filho dos sofrimentos de Penélope e das saudades que ela sente do esposo.

Quanto a Telêmaco, já vimos como a revolta por ver diminuírem-se as suas riquezas chega a ter maior importância do que os sofrimentos por que pode estar passando o pai. E quando Penélope fala a Odisseu, ainda disfarçado em um velho forasteiro, seu tom é de mágoa ao se referir à ambição do filho:

"enquanto era ainda criança e ingênuo, impedia que eu dei-

xasse o lar de meu esposo e me casasse; agora ele cresceu, alcançou a idade adulta e até me pede que vá de volta desta mansão, aflito por seus bens, que os aqueus vão devorando". (233. Grifos adicionados).

Arnold Hauser, estudando a história da arte de uma perspectiva social, não distingue muita diferença entre os dois poemas homéricos, uma vez que

"em todo o Homero não existe um simples caso de um não nobre ascender a uma classe acima daquela em que nasceu".⁷⁵

Mas quero esclarecer que as referências aqui feitas à *Ilíada* não interessam senão como background do próprio gênero épico, sendo a expressão "poemas homéricos" apenas uma concessão à tradição. Assim, volto a considerar o texto que constitui o objeto deste trabalho.

Não existe, de fato, nenhuma mobilidade social em termos de classe na *Odisseia*. A dignificação da ama Euricléia se deve, em grande parte, ao fato de ela poder representar a figura materna sem o investimento libidinal que a mãe, como tal, desencadeia nas relações familiares. E o servo Eumeu, pelos seus conhecimentos das riquezas do amo, e sobretudo pelo seu interesse em conservá-las, mais parece um secretário de estado a que não faltam nobres maneiras, apesar de um pedaço de terra, uma casa e uma esposa constituírem no seu mundo apenas um sonho. A gente do povo, e principalmente os seus direitos, essa não sofre, de fato, qualquer transformação no poema. Tudo isso demonstra, por certo, a sua conformidade à ideologia dominante, cujos valores são repetidamente enfatizados, principalmente por espelharem a sociedade olímpica, onde os deuses vivem o mesmo clima de paixões, reúnem-se em semelhantes assembléias etc.

Ao mencionar a neurose de transferência como processo gerador da prática narrativa, em que se verificam múltiplas formas de representação, Julia Kristeva chama a atenção para uma matriz de enunciação, centrada explícita ou implicitamente num eu, ou autor.⁷⁶ Embora sendo uma projeção do papel paternal na família, esse ponto se desloca de modo a ocupar todos os papéis possíveis nas relações interpessoais que são intra e inter-familiares. Do mesmo modo, ele pressupõe um destinatário em que a pluralidade dos eus do autor se defronta com um reflexo mecanismo projetivo. Por outro lado ressalta, por exemplo, a visualização da experiência na histeria — as chamadas "reminiscências em imagens animadas" de que as longas histórias contadas por Odisseu são um expressivo exemplo.

Entretanto, o que ela considera mais característico em tal prática é o fato de a *Idade Pulsional* (positivo/negativo, etc) se articular como uma não-disjunção. Os dois termos são distintos, mas essa oposição acaba por se negar e uma identificação dos dois se produz.⁷⁷

Para conformar-se, pois, a esse tipo de criação literária, as duas

séries em que se desenvolve o poema, articuladas pela instância configurada em Penélope, teriam de deixar de ser disjuntivas, convergindo para a ação conjunta de pai e filho, em que se restabeleceria o modelo familiar, espelho do próprio sistema sócio-econômico.

6.2. Aspectos textuais

Seria grosseira simplificação, entretanto, reduzir o poema a uma leitura unilateral, quando há fatores de relevo a serem considerados, principalmente por serem qualitativamente distintos.

Edouard Delebecque, cuja perspicácia já mencionei mais de uma vez, percebeu no poema um aspecto da maior importância:

“um jogo se desenrola de fato diante de nossos olhos e determina o traço provavelmente mais característico da personagem desconhecida que é o autor. Surpreende-se nele constantemente, o sorriso nos lábios”.⁷⁸ (Grifos adicionados).

A preocupação com a cronologia dos eventos, que norteou a sua pesquisa, impediu-o entretanto, de estender esse sorriso a outras situações que não à de uma engenhosa manipulação do tempo. E ainda polemizando com a tese de múltipla autoria, pergunta:

“Esse sorriso homérico, por mais enigmático que seja, pode ser coletivo”?

Ora, no curso desta análise já ressaltamos que a astúcia do narrador não se manifesta apenas no sentido de fazer com que “Palas Atena detenha os róseos dedos da Aurora”, para que o casal recém-unido possa desfrutar de uma mais longa noite de amor.

O humor do poeta alcança proporções bem mais significativas que não podem ser desconsideradas, pois, de certa forma, subvertem as características gerais da obra. Passa-se, assim, de uma prática significativa de tipo transferencial re-presentativa e conservadora, a uma prática relacionada por Kristeva como de tipo esquizóide, em que a re-presentação implica em re-instauração, ou seja, em re-disposição do real através de uma nova “tese”.

O humor foi considerado por Freud como o mais alto dos processos defensivos, correlativos psíquicos de um reflexo de fuga — cuja função é impedir a geração do desprezar a partir de fontes internas⁷⁹. É interessante a conexão com o comportamento infantil através da exaltação do ego, que o deslocamento humorístico testemunha, e que constitui um aspecto que esta análise tem demonstrado.

Esse constante riso subjacente do poeta, o seu sorriso — além de constituir o fator de cisão, no processo do sujeito, é coerente com a própria fragmentação que o poeta vai operar no modelo épico que a tradição lhe oferece.

São da maior importância, portanto, os pontos que se enumeram a seguir:

1. se é manifesta a zombaria de Odisseu com relação a Polifemo, ao valer-se de ardis para agredi-lo e, depois, esconder-se sob a lã das

ovelhas para safar-se da situação sem que o Cíclope pudesse incriminá-lo, o uso do Ninguém implica uma subversiva descarga pulsional pois a localização psíquica do chiste é profunda, formando-se ele entre o inconsciente propriamente dito e o pré-consciente, que é verbalizado.⁸⁰

2. se há riso em Penélope, por lograr os pretendentes com o manto prometido que, ao contrário do tecido de Ariadne, a si mesmo se desfaz, ele não é nunca revelado, apenas entrevisto no não-senso da situação;

3. semelhante sorriso paira nos cortes da narrativa, que logram o leitor na sua expectativa do curso, ou seja, do fio dos acontecimentos. Do mesmo modo que a teia progride e se desfaz, a trama cresce numa direção e de repente estaciona, para que novo segmento se inicie;

4. a estratégia de tirar Posidão da jogada, logo no início do poema, deixa transparecer o riso vingativo do narrador, riso penoso que suporta necessariamente o peso da interdição a ser levantada para que, só assim, se processe a dis-posição do enunciado.⁸¹

5. o engenho na exploração dos shifters permite a manipulação das instâncias narrativas de modo a confundir a emissão do discurso, e não é apenas digno do “engenhoso” Odisseu, mas da própria narrativa contemporânea. Também paira aí o seu sorriso, e sobretudo,

6. no arranjo das instâncias mediadoras, em que o traído é o próprio Odisseu. Antecipando de muitos séculos o talento de Velasquez, o narrador trabalhou no poema com um complexo jogo de “espelhos”, de modo a fazer com que a sua imagem se reproduzisse em várias situações e em dimensões diversas. Do mesmo modo, obrigou o seu herói a refletir-se na sua própria imagem, num movimento reflexo.

7. Mas o logro maior foi reservado à aristocracia, o próprio consumidor da sua produção.

Ofuscada pelos louvores que se sucedem no poema, não podia por certo distanciar-se o bastante para reconhecer:

a) na ociosidade e no oportunismo dos pretendentes, que desfrutavam anos a fio de casa e comida no solar de Odisseu, sem mesmo cumprir o ritual do oferecimento de ricos presentes à mulher cortejada, (um indício da decadência econômica e moral desses renomados representantes da classe. Mais que uma esposa, eles buscavam riquezas. Essa situação é denunciada por Penélope, ao propor a prova do arco, inspirada por Palas Atena:

“Escutai-me, altivos pretendentes, que baixastes sobre esta mansão para comer e beber sem parada, por estar seu dono ausente há muito tempo e não podeis forjar outro pretexto, senão o de que desejais casar comigo e tomar-me como esposa” (247. Grifos adicionados).

No momento que os pretendentes reagem, indignados, ao pedi-

do do mendigo, para também participar da prova, alegando que é ele um homem sem reputação, a rainha retruca:

“— Eurímaco, quem desonra e devora a casa de um fidalgo não pode desfrutar no país de boa reputação” (253. Grifos adicionados);

b) no oferecimento de ricos presentes a Odisseu por parte de Alcínoo, a usurpação dos bens do povo, como o revela esta cínica declaração:

“depois nos reembolsaremos por uma subscrição popular, pois seria oneroso a um só fazer presentes, sem a ajuda alheia” (152. Grifos adicionados);

c) na restauração das riquezas danificadas, a legitimação da pilhagem, por parte de Odisseu, e mais uma vez a apropriação dos bens do povo:

“quanto às reses devastadas pelos desabusados pretendentes, eu mesmo vou pilhar grande número e outras me hão de dar os aqueus até ficarem repletos os meus currais” (276. Grifos adicionados);

d) na glorificação do aedo — colocado pelo próprio Odisseu “acima de todos os homens da terra” — a valorização dos dotes pessoais da gente do povo, que provocavam a inveja dos nobres;

e) na redução de Odisseu a um mendigo, o tratamento humano que a estes devia ser dado;

f) no enaltecimento feito por Eumeu ao amo ausente, pelas mercês com que ele, por certo, o premiaria por reconhecer o valor do produto do seu trabalho, o ensinamento de como os nobres deviam repartir com os servos os seus bens;

g) no sacrifício das escravas que aceitaram a corte dos pretendentes, a denúncia da própria escravidão e a dupla leitura da acusação, por ter sido feita por Euricléia, a “dileta ama” que assim se valia do sacrifício de suas iguais para mais granjear para si os favores do seu senhor:

“Pois bem, filho, eu te direi por certo a verdade. Vivem em teu solar cinqüenta mulheres escravas, a quem ensinamos o serviço, a cardar a lã e a suportar a servidão. Dentre elas doze ao todo palmilharam a trilha da vergonha, sem respeitar a mim, nem sequer a Penélope” (265. Grifos adicionados).

Nesse episódio nos deteremos um pouco mais, não só por ser longamente narrado com reiteradas censuras que ratificam no final do poema a acusação à própria mulher, mas pelo fato de ter Telêmaco se encarregado, pessoalmente, de lhes dar “morte ignóbil”:

“prendeu numa alta coluna o calibre de um barco de escura proa, enrolou-o no celeiro, esticando-o bem alto, para que nenhuma alcançasse o chão com os pés” (266).

O fato, em si violento, torna-se pungente no parágrafo que se segue, pelo fato de o narrador interferir num contraponto modulado em tom menor:

“Como tordos de longas asas ou pombos, que se precipitassem numa rede armada no mato, e em vez do ninho que buscavam, um leito de morte os recebesse, assim se alinhavam suas cabeças, todas com um laço no pescoço, para que tivessem a morte mais mesquinha. Esperneavam algum tempo, não muito longo” (266/7. Grifos adicionados).

Observe-se a diferença que existe entre esse episódio e os relatos por Odisseu na passagem do estreito, por exemplo, em que Cila arrebatava os companheiros, devorando-os ali mesmo, “braços e pernas pendentes no ar”. Representação da ordem do imaginário, essa cena não comove o leitor, que intuitivamente reconhece o caráter unilateral da personagem-monstro desprovida, portanto, de consciência.

O mesmo não se dá no episódio da morte das escravas.

Primeiramente, é mais chocante que o autor da atrocidade seja o próprio Telêmaco.

Já vimos que as duas séries da narrativa parece convergirem, em determinado momento, de modo a negar o caráter disjuntivo que vinham apresentando.

A ação de Telêmaco, “o ajuizado”, que se passa num contexto de predominância simbólica, e a ação de Odisseu, francamente inserida no imaginário, parecem constituir uma ação conjunta, no momento em que pai e filho começam a tramar um meio de se livrarem dos pretendentes.

Nessa trama, entretanto, é Penélope, inspirada por Palas Atenas, quem tem o papel decisivo, provocando novamente a disjunção das séries.

Ao conversar com Odisseu, ainda disfarçado em mendigo, comunica-lhe sua intenção de decidir o impasse em que se achavam, por meio da prova do arco.

6.3. O alvo interdito, ou o lugar do desejo

A prova do arco, momento decisivo da vitória de Odisseu no plano do enunciado, restitui-lhe o poder sobre os inimigos que, por um processo de deslocamento, não são mais Posidão e suas variantes, mas os rivais junto a Penélope.

Trata-se de um motivo da literatura universal desde eras mais remotas que as dos poemas homéricos. Nessa prova se exige, além da força, destreza, pois a flecha deve atravessar uma série de alvos enfileirados que, no caso da Odisséia, são os orifícios de doze machados de guerra. Apesar de se revestir de aspectos próprios em textos distintos, apresenta a invariante de se promover a propósito da conquista de uma nobre esposa.

O estudo comparativo entre a Odisséia e os dois conhecidos poemas épicos — Mahbharata e Ramahana — e ainda com a obra hagiográfica — Lalita Vistara, também indu⁶², chama-me a atenção

pelo fato de que nos três textos anteriores, a prova se dá em função de um casamento, enquanto na *Odisséia* se verifica uma pequena diferença: o objetivo é a reconquista da esposa, cujo filho participa também da prova. A fala de Telêmaco, considerada por alguns autores como interpolação tardia e irreverente, é entretanto pertinente ao contexto, não só pelo fato de ele assumir na prova o lugar do pai na propagação do objeto a prêmio, mas também por querer assumi-lo na relação triangular edipiana. É da maior importância o fato de que "o ajuizado" Telêmaco inicie a sua fala por esta invocação:

"Santos numes! Não é que Zeus, filho de Crono, me tirou o juízo? Minha querida mãe, prudente como é, promete abandonar esta mansão para acompanhar outro homem e eu estou aqui a rir e a alegrar-me com um coração leviano! Bem, pretendentes, vamos, pois que esse é o prêmio proposto, uma mulher sem igual hoje na terra dos aqueus, na Pílos sagrada, em Argos ou Micena, aqui em Ítaca mesma ou no escuro continente. Vós mesmos bem o sabeis; será preciso que eu encareça minha mãe? Vamos, pretendentes, não vos atardeis com desculpas, nem vos esquiveis por muito tempo à distensão do arco, para vermos no que dá. Penso eu também experimentar-lo; se o armar e varar com a seta o olho das achas, não terei o desgosto de ver a senhora minha mãe abandonar esta mansão na companhia de outro homem, deixando-me para trás, quando já sou capaz de empunhar as magníficas armas de meu pai" (248. Grifos adicionados).

Independentemente de sua função específica nessa prova aristocrática, o arco é também considerado símbolo da tensão de onde jorram os desejos inconscientes, sendo que em chinês, o centro — tchong — se designa por um alvo trespassado por uma flecha. E o que é atingido pelo dardo é o centro do ser, o *Selbst*, o *si-mesmo*⁸³ (Grifos adicionados).

Penélope, em torno de quem se desenrolam os eventos na ilha de Ítaca, personifica, portanto, esse centro em que Odisseu e Telêmaco vão buscar-se a si próprios. Mas sendo Penélope, como vimos, "um nome sem conteúdo real", mulher-lugar, superfície, transparência, a mencionada "pequena diferença" assume uma importância fundamental.

Assim como o dardo de Odisseu atravessa com facilidade os alvos enfileirados, sem que ele nem ao menos se levante da cadeira para esforçar-se na prova, também o seu desejo atravessa o espaço vazio da esposa para atingir o alvo no espaço virtual em que o aguarda Páris Atena, a outra feição de sua imagem narcísica. Depois de ter feito falharem os pretendentes,

"do alto do teto, Atena ergueu por fim a Égide, ruína dos mortais, e o espírito dos pretendentes encheu-se de pavor;" (263. Grifos adicionados).

Só assim após a visão do "símbolo mitológico do horror"

representado, como vimos, pela cabeça de Medusa que figura no escudo de Palas Atena, Odisseu finalmente se afirma na sua soberania. Os que não fugiram como no "estouro de uma boiada" caíram-lhe aos pés, de joelhos, suplicando mercê.

Consuma-se dessa forma a vitória do imaginário em que a viagem termina num porto seguro, findando-se a travessia, e em que três gerações se identificam: Telêmaco torna-se tão valente quanto Odisseu, pelo que Laertes se regozija:

"Que dia este para mim, ó deuses amigos! Que grande alegria a minha! Meu filho e meu neto rivalizando em denodo!" (288)

E Atena, não se esquecendo do ancião, revigora-lhe as forças, "inspirando-lhe um grande furor":

"ora à virgem de olhos verde-mar e a Zeus pai; depois, ergue bem alto a tua lança de longa sombra e arremessa-a" (idem).

A felicidade de Penélope rivaliza com a de Euricléia, "a ama querida".

Mas essa festa familiar é habitada por uma grande ausência: a ausência da mãe.

Já vimos como é fria a reação do herói ao rever a esposa, depois de tantos anos de separação e de provações. Nenhuma emoção, a não ser a alegria por vê-la defender o patrimônio real. E depois de se fazer reconhecido, ele espera, impassível, que ela vá abraçá-lo.

Mas, ao rever a mãe, no episódio de sua descida ao Hades, sua reação é bem outra:

"Eu, comovido nas entranhas, quis tomar nos braços a alma de minha falecida mãe. **TRÊS VEZES ME ARROJEI A ELA, impelido pelo coração a abraçá-la; TRÊS VEZES SE EVOLU DENTRE MEUS BRAÇOS, como uma sombra ou um sonho**" (130. Grifos adicionados).

De maneira idêntica se narra a frustração de Telêmaco, ao participar da competição a fim de que a mãe não abandonasse a mansão "para acompanhar outro homem". Essa atitude é tanto mais inesperada, quanto mais se recorda que, durante todo o desenrolar da narrativa, a sua grande preocupação era justamente motivada pelo fato de a mãe não resolver a casar-se para, assim, abandonar o palácio e impedir que as riquezas se consumissem nos festins dos pretendentes. Entretanto, no momento em que o pai regressa e passa a ser uma realidade, presença da qual ele é forçado a desviar os olhos, é exatamente aí que irrompe nele esse repentino amor que o leva a disputar a mãe com outros homens. Com outros homens talvez não seja a melhor maneira de dizer pois de fato Telêmaco não a disputa com os pretendentes, mas com um único homem: o pai ali presente.

Embora nunca tivesse sido um guerreiro, fincou no chão as achas-de-arma com perfeição e experimentou o arco para atravessá-las:

"TRÊS VEZES O ENCURVOU COM O FITO DE ARMÁ-LO e TRÊS VEZES DESISTIU DO ESFORÇO, por mais que em

seu coração esperasse retesar a corda e varar as achas com a flecha" (248. Grifos adicionados).

E talvez o conseguisse, acrescenta o narrador, "para espanto de todos",

"se Odisseu não lhe tolhesse o ardor com um aceno" (249. Grifos adicionados).

Já me referi à repetição de passagens na narrativa, até mesmo de longos episódios, por várias vezes narrados e com as mesmas palavras. Eliminando-se essas repetições — próprias da literatura de transmissão oral — o poema se reduziria consideravelmente, como o têm demonstrado os homeristas.

Entretanto, esta repetição difere das demais. Em primeiro lugar, porque as situações são diferentes e mesmas as palavras; em segundo lugar, porque essas "mesmas palavras" não se referem especificamente à mãe de Odisseu, nem à mãe de Telêmaco, mas à mãe na sua mesmidade, na sua categoria de alvo interdito.

É a partir desse momento que Telêmaco acusa a mãe de ter "o coração mais duro do que pedra" (não importa que a propósito de Odisseu), e que ele mesmo, até então "ajuizado" e magnânimo, descarrega a sua agressividade na matança dos pretendentes que, por deslocamento, passam a ser também seus rivais. E não menos atingidas pela sua revolta são as mulheres que partilharam os seus leitos.

De qualquer forma, permanece a disjunção das séries:

Telêmaco obedece ao aceno do pai, sublima a sua castração, enquanto Odisseu só se realiza narcisicamente e permanece no âmbito do imaginário.⁸⁵

Tornando ao episódio da matança das escravas, é fácil observar a enorme diferença que há entre o espernear dos companheiros de Odisseu, ao serem arrebatados e devorados pelo monstro, e o espernear "não muito longo" das mulheres pendentes do laço de Telêmaco, laço esse que se refere menos à corda no pescoço do que à armadilha em que caíram, enredadas num leito de morte, quando o que buscaram fora um leito de amor.

O símile dos pombos, logo no início da descrição, aponta para a inocência das mulheres e para a necessidade do relacionamento sexual: a pomba ovula ao defrontar-se com um ser da sua espécie, observa Lacan a propósito do papel da Gestalt na imagem especular.⁸⁴ E a irrupção sexual é tão imperiosa que ocorre mesmo no caso em que, vítima de um ardil, a pomba se defronta com a sua imagem refletida no espelho.

CONCLUSÃO

Essa referência ao espelho nos traz de volta o tema do narcisismo, caracterizado em Odisseu, e nos conduz a um aspecto importante apontado por Julia Kristeva na especificação das práticas signifi-

cantes: a função ética do texto, ou de modo mais geral, da arte:

“Entendemos por ética a negativização do narcisismo numa prática; em outras palavras, é ética uma prática que dissolve as fixações narcísicas (estritamente subjetais) diante das quais sucumbe o processo significante na sua efetuação sócio-simbólica”⁸⁵ (Grifos adicionados).

Ora, como procurei demonstrar neste ensaio, a *Odisséia* apresenta uma série de identificações narcísicas de diferentes graus, dentre as quais algumas têm a peculiaridade de apresentar um movimento reflexivo, de tal forma que, se a imagem virtual de X é Y, a imagem virtual de Y é X.

O fato de o narrador formar a sua imagem narcísica (ou pelo menos uma delas) na figura do herói do seu canto não oferece maior interesse, pois a imagem narcísica é intrínseca à supervalorização de si mesmo, resultante de um sentimento de megalomania. Mas o fenômeno inverso é tão inusitado, que o que mais o caracteriza é a sua originalidade. De modo que,

1 - se considerarmos que X e Y representam diferentes classes sociais — a do poeta e a do rei — é portanto na dinâmica pulsional do registro imaginário, na sua irrupção que fragmenta o simbólico, que se vai encontrar a função ética da *Odisséia*. É importante chamar a atenção para o fato de que não se trata de uma solução romântica, que desfazendo a diferença no plano da idealização, acaba por reforçar a ideologia dominante, apresentando-se como contraste.

Numa sociedade em que, apesar de um certo afrouxamento da aristocracia, como geralmente se reconhece com relação à época da *Ilíada*, era ainda inadmissível uma flutuação hierárquica, somente aí, nesse impreciso espaço da subversão do simbólico pelas fendas nele abertas pelo fluxo pulsional, é que se poderia representar a mobilidade das classes sociais;

2 - as séries de Telêmaco e de Odisseu não convergem, afinal, para uma direção única, uma vez que conservam as suas características iniciais. O que se verifica no final do poema é a subversão simultânea do bom-senso e do senso-comum, ou seja, o paradoxo;

3 - é aí que Penélope, como instância diferenciante, funciona como “a que falta em seu lugar”, constituindo excesso na série significante, porque a lei a discrimina como mulher para o filho, e constituindo falta na série significada, porque, na condição de esposa, reduz-se a objeto especular.

“Penélope”, como vimos de início, constitui, por si só, uma síntese disjuntiva: faltando à sua própria identidade, circula em duas séries opostas e simultâneas, sobredeterminadas pelo seu próprio nome: penélops *πενέλοψ* — a série dos gansos acasalados, e *πήνη* — a série do fio de tecer, que conota a solidão. Mas “não há estrutura sem “casa vazia”, que faz tudo funcionar”, e é sobre essa casa vazia que repousa a estrutura social;

4 - é Penélope quem propõe a prova do arco aos jovens pretendentes, mas é Odisseu quem a vence, sob a proteção direta de Palas Atena, em pleno imaginário:

“armou Odisseu sem esforço o grande arco. Tomou a corda com a mão direita e exprimentou-a; ela cantou bonito; parecia a voz de uma andorinha” (255. Grifos adicionados);

5 - o canto desse Homero legendário e o canto do arco de Odisseu formam uma só voz. Não é um canto altissonante, como o da Ifada, pois, como espero ter demonstrado, a Odisséia não constitui, de fato, uma epopéia.⁸⁶

A andorinha é um símile sobredeterminado, como sucede, aliás, à narrativa inteira. É ela um símbolo da fecundidade, da força criadora do universo.

Ela jamais pousa no chão. Seu vôo é alto, como também é alto o vôo da flecha de Odisseu.

A sua voz é apenas um chilrear. Entretanto, não sendo mais que um gorgoeio, esse canto ainda hoje se ouve, proporcionando-nos a experiência estética.

NOTAS

- 1- HOMERO, *Odisséia*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1968. As citações serão feitas a partir dessa edição, indicando-se apenas o número da página, entre parênteses. Diversas vezes, porém, usou-se para confronto a tradução de Victor Berard, para a *Société d'Éditions "Les Belles Lettres"*, edição bilingüe, Paris, 1947.
- 2- INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*, tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1973, p. 363.
- 3- Cf. Idem, idem, p. 384: “Uma vez que as concretizações da obra literária são dependentes das atitudes dos leitores elas são, conseqüentemente, portadoras, sob vários pontos de vista, dos “traços de época” e participam até certo grau nas mudanças da atmosfera cultural. Chegamos assim à conclusão de que a multiplicidade de concretizações de uma e a mesma obra não está só ordenada de um modo puramente temporal mas denuncia também uma ordenação de conteúdo relativa à atmosfera da época respectiva e, portanto, neste sentido é permitido falar aqui de evoluções, mutações imprevisíveis, repercussões e renascenças”.

- 4- Cf. GERMAIN, Gabriel, *La g n se de l'Odyssee*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 385.
- 5- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 140.
- 6- Cf. GERMAIN, op. cit., p. 496.
- 7- Cf. CHEVALIER, Jean e GUEHERBANT, Alain, *Diccionario des Symboles*, Paris, Seghers, p. 140.
- 8- GERMAIN, op. cit., p. 471.
- 9- Cf. FELMAN, op. cit., p. 147.
- 10- ROSA, Guimar es, *Grande-Sert o: Veredas*, Rio, J. Olympio, 1976, p. 184.
- 11- CAMBON, Fernad, "La fileuse", in *Littérature*, n  23, Paris, Larousse, octobre, 1976.
- 12- Cf. BERARD, *L'Odyssee*, op cit., Vol. III, p. 89.
- 13- Cf. FREUD, Sigmund, "A negativa", in *O Ego e o Id*, tradu o de Jayme Salom o, Vol. XIX, Rio, Imago, 1976, p. 295/300.
- 14- Cf. CHEVALIER, e GUEHERBANT, op. cit.
- 15- DELEBECQUE, Edouard, *Télémaque et la structure de l'Odyssee*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1958, p. 12.
- 16- ARISTÓTELES, *Poética*, Paris, "Les Belles Lettres", 1952, p. 67.
- 17- LACAN, Jacques, * crits*, Paris, Seuil, 1966, p. 502.
- 18- Idem, idem, p. 805.
- 19- Ibidem, p. 799 e 801.
- 20- Cf. FELMAN, op. cit., p. 149.
- 21- CAMBON, op. cit., p. 56 e 57.
- 22- FREUD, "Feminilidade" in *Novas Conferências Introdutórias sobre psicanálise*, tradu o de Jayme Salomão, Rio, Imago, 1976, p. 143 e 162.
- 23- SOUZA, Augusto (tradutor), *Deuses e heróis da Grécia antiga*, São Paulo, Cultura Brasileira, 1938, p. 44/45 e 186.
- 24- FELMAN, op. cit., p. 151.
- 25- LACAN, op. cit., p. 96.
- 26- FREUD, "Sobre o narcisismo", in *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, tradu o de Jayme Salomão, Vol. XIV, Rio, Imago, 1974, p. 91, 115/6.
- 27- Idem, idem, p. 91.
- 28- Ibidem, p. 111.
- 29- Idem, "A organiza o genital infantil" in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 183, n.1.
- 30- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, tradu o de Lu s Echavarri, Vol. I, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 111.
- 31- Cf. CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, p. 35 e segs.
- 32- Idem, idem, p. 62/63.
- 33- Cf. FREUD, "A Negativa", in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 295/300.

- 34- FREUD, *O Ego e o Id*, op. cit., p. 39.
- 35- JUNG, Karl, apud SENCILLO, Luís, *El inconsciente*, Madrid, Marova, 1971, p. 154.
- 36- FREUD, *O Ego e o Id*, op. cit., p. 65.
- 37- GERMAIN, op. cit., p. 507.
- 38- Cf. GRAVES, op. cit.
- 39- DELEBECQUE, op. cit., p. 127.
- 40- LACAN, *Le Séminaire, Livre I*, Paris, Seuil, 1975, p. 153/154.
- 41- BERARD, op. cit., p. I (a) - n. 10.
- 42- DELEBECQUE, op. cit., p. 138.
- 43- ARISTÓTELES, op. cit., p. 68.
- 44- Cf. LACAN, *Écrits*, p. 524 e 801.
- 45- Idem, idem, p. 517.
- 46- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, The Hague, 1970, p. 82.
- 47- Idem, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 317.
- É curioso que *shifter*, que significa *enganador*, *trapaceiro*, corresponda exatamente ao epíteto de Odisseu.
- 48- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 113/114.
- 49- Cf. LACAN, *Le Séminaire*, op. cit., p. 92.
- 50- Cf. DÄLLENBACH, op. cit., p. 21.
- 51- LACAN, op. cit., p. 144.
- 52- FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, tradução de A. Ramos Rosa, São Paulo, Martins Fontes, s/d., p. 401.
- 53- Idem, idem, p. 407.
- 54- Ibidem, p. 406.
- 55- Ibidem, p. 401.
- 56- Cf. ARISTÓTELES, op. cit., p. 55.
- 57- Cf. FREUD, "O problema econômico do masoquismo", in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 209, n. 3.
- 58- DELEBECQUE, op. cit., p. 56.
- 59- Idem, idem, p. 139.
- 60- FITZGERALD, Robert, *The Odyssey — Homer*, Indiana University, A. Doubleday, 1963, p. 5 e outras.
- 61- DELEUZE, Gilles, *A lógica do sentido*, tradução de Luís Roberto Salina Fontes, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 42.
- 62- Idem, idem, p. 40.
- 63- RIBEIRO, Darcy, *Maíra*, Rio, Civilização Brasileira, 1976, p. 187.
- 64- Reporto-me aos Seminários do Prof. Robert Fagles, no Semestre sobre *The stream of the Odyssey*, curso ministrado no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Princeton, Estados Unidos, em 1971. Prof. Fagles referia-se à *Telemaquia* com esta expressão: "No princípio era o Verbo", mas não posso dizer se eram conclusões suas ou se ele se baseava em algum autor

- que me tenha passado despercebido. Nesse curso, a *Odisséia* foi lida em traduções feitas para o inglês em épocas diversas, como iniciação à *Eneida*, ao *Paraíso Perdido* e ao *Ulisses*.
- 65- Cf. ALTHUSSER, Louis, "Idéologie et appareils idéologiques d'État", in *Positions*, Paris, Sociales, 1976, p. 118/119.
- 66- Cf. FREUD, "A dissolução do complexo de Édipo", in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 217.
- 67- DELEUZE, op. cit., p. 44.
- 68- Idem, idem, p. 43.
- 69- Ibidem
- 70- LACAN, apud DELEUZE, op. cit., p. 43.
- 71- DELEUZE, op. cit., p. 43.
- 72- Idem, idem, p. 70.
- 73- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 86/9.
- 74- Cf. FREUD, "Romances familiares", in *Gradiva de Jensen*, tradução de Jayme Salomão, Rio, Imago, Vol. IX, 1976, p. 243/7.
- 75- HAUSER, Arnold, *The social history of art*, Vol. I, London, Routledge & Kegan Paul, 1952, p. 80.
- 76- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 87.
A esse propósito, observo que, apesar de não ter contado com um rigoroso instrumento teórico, analisei, em 1957, o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, segundo essa mesma perspectiva, em minha tese de Livre-Docência. O capítulo IX intitula-se "A múltipla personagem" e aí foram estudadas as personagens Sérgio, como representação do *ego*; Aristarco, como *superego*; Franco, como *id* e o Dr. Cláudio, como *ego ideal*. Escapou-me, então, o caráter sobredeterminado dos nomes próprios, sobretudo "Franco" e "Aristarco".
Cf. RAMOS, Maria Luíza, *Psicologia e Estética de Raul Pompéia*, Belo Horizonte, edição própria, 1957, p. 107/128.
- 77- Cf. KRISTEVA, op. cit., p. 86.
- 78- DELEBECQUE, op. cit., p. 125 e 128.
- 79- Cf. FREUD, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, tradução de Jayme Salomão, Vol. VIII, Rio, Imago, 1977, p. 262.
- 80- Idem, idem, p. 263.
- 81- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 197.
- 82- Cf. GERMAIN, op. cit. p. 11 e segs.
- 83- Cf. CHEVALIER e GUEHERBANT, op. cit.
- 84- Cf. LACAN, *Écrits*, op. cit., p. 95, 189 e 190.
- 85- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit. p. 203.
- 86- Cf. GRAVES, op. cit., Vol. 2, p. 430: "aunque tiene el aspecto de epopeya, la *Odisea* es la primera novela griega y, por tanto, completamente irresponsable en lo que concierne a los mitos".