

MARIA HELENA RABELO CAMPOS  
NANCY MARIA MENDES  
ORGANIZADORAS

6

# ensaios de semiótica

CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA  
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA  
E TEORIA DA LITERATURA

*Maria Helena Rabelo Campos  
Nancy Maria Mendes*

**ENSAIOS DE SEMIÓTICA**

*Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*

Faculdade de Letras  
Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura  
Ano III — Número 8 — Dezembro de 1981  
Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil

Esta revista está aberta a contribuições. Prazo: 30 de junho

Endereço para correspondência:  
Deptº de Lingüística e Teoria da Literatura  
Faculdade de Letras da UFMG  
R. Carangola, 288 — 7º andar — sala 729  
30.000 — Belo Horizonte — MG.

## SUMÁRIO

<b>Prefácio</b> .....	<b>9</b>
maria helena rabelo campos	
<b>Canto e plumagem: a retórica da publicidade</b> .....	<b>11</b>
haydée ribeiro coelho	
<b>Retórica do nacionalismo</b> .....	<b>33</b>
maria das graças rodrigues paulino	
<b>Sobre uma função axiológica do diálogo no romance</b> .....	<b>48</b>
maria nazareth soares fonseca	
<b>O levante dos mortos: um episódio fantástico</b> .....	<b>57</b>
regina zilberman	
<b>As funções do maravilhoso na narrativa brasileira</b> .....	<b>69</b>
vera lúcia casa nova	
<b>Algumas questões acerca dos contos crioulos da Bahia narrados pelo mestre Didi</b> .....	<b>81</b>
ivete camargos walty	
<b>Cordeiro imolado (um estudo da violência nas cartas da prisão de frei Beto)</b> . .	<b>87</b>
aimara da cunha resende	
<b>Robert Browning, "il maestro di S. Marco" – a study of the musical structure of "a toccata of Galupp's"</b> .....	<b>98</b>
ângela senra	
<b>Paixão e fé</b> .....	<b>107</b>
ruth silviano brandão lopes	
<b>Circe: o feitiço e o enigma</b> .....	<b>124</b>
maria luiza ramos	
<b>Variações sobre a travessia</b> .....	<b>129</b>
maria zilda ferreira cury	
<b>Arte e criação em Macunafma</b> .....	<b>150</b>

---

## PREFÁCIO

---

Tendo surgido entre as quatro paredes do Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG, *Ensaio de Semiótica* já recebeu, em 1980, colaboração de outro Setor. O espaço amplia-se; no presente número, através da contribuição de nomes de outras universidades. Tal fato representa, sem dúvida, uma valorização do trabalho até agora realizado e alimenta a esperança de que seja cada vez maior o interesse por nossa publicação.

Significativamente mantém-se a mesma linha dos números anteriores com a publicação de ensaios originários de dissertações de Mestrado e de artigos que refletem não só uma diversidade metodológica — que consideramos fecunda — como também a preocupação em analisar os mais diversos textos-objeto.

Nisso tudo, a tentativa de compreender nossa sociedade através da compreensão das mensagens por ela produzidas.

M.H.R.C.

N.M.M.

Dezembro de 1981.

## CANTO E PLUMAGEM: A RETÓRICA DA PUBLICIDADE

"Aprender as palavras que mudam o poder das coisas".  
Antônio Ciço, lavrador do Sul de Minas. IN: *A questão política da educação popular*.

Este trabalho é parte da dissertação — *O CANTO DA SEREIA — uma análise do discurso publicitário* — apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

A fim de melhor promover o produto, o anúncio passa da informação à persuasão. A descrição das características objetivas do produto se anula cedendo lugar a mecanismos de persuasão. Há, dessa forma, na estruturação da mensagem, um deslocamento da ênfase do produto para o destinatário. O anúncio se coloca do ponto de vista do receptor, visando a exercer sobre ele um efeito persuasivo e obtendo, na maior parte das vezes, um consenso emotivo.

Entretanto, a ênfase no receptor é apenas um conteúdo manifesto das mensagens publicitárias. Visto em sua causalidade profunda, o anúncio objetiva persuadir para criar condições de venda. Não há, no momento da criação, finalização, produção ou veiculação do anúncio, inconsciência quanto aos recursos utilizados ou quanto aos seus efeitos sobre os receptores.

O mesmo não pode ser dito no que se refere ao pólo representado por sua recepção. Talvez com um pouco de ousadia, eu possa dizer que não há, por parte do consumidor, a decodificação das mensagens publicitárias. Há recepção, mas não há decodificação, no sentido de consciência dos mecanismos de persuasão e da visão de mundo neles implícita. Daí o consenso emocional. Daí a eficácia das mensagens.

A compreensão da publicidade como uma formação discursiva essencialmente voltada para a persuasão, de imediato nos situa nos domínios da retórica.

### A arte retórica e o anúncio

Uma comparação entre os pressupostos teóricos da publicidade (*marketing*, pesquisas de opinião e mercado, estratégia de mídia e filosofia de comunicação) e os da *Arte Retórica*<sup>1</sup> de Aristóteles revela curiosas semelhanças entre formulações teóricas tão distantes do ponto de vista histórico.

No que se refere aos objetivos, tanto a retórica quanto a publicidade se utilizam da palavra e/ou dos diversos signos através dos quais se exprimem, com um fim pragmático: convencer o ouvinte, obter um consenso emotivo que se traduzirá na adesão do receptor às suas propostas. Ambas visam a uma ação pela linguagem.

Os três livros em que o texto aristotélico se divide e seus respectivos temas encontram correspondência nos três elementos basicamente envolvidos no discurso publicitário, ou seja, o produto, o mercado, e, aproximando-os, a mensagem. O primeiro livro, que trata dos temas e assuntos do discurso, corresponde, na publicidade, às pesquisas sobre o produto ou serviço a ser anunciado. O segundo, ao focalizar o problema do auditório e sua composição, compreendendo inclusive um estudo sobre as paixões, encontra paralelo nas pesquisas de opinião e mercado, que fornecem os fundamentos persuasivos do anúncio. E, finalmente, no terceiro, os aspectos formais relativos ao estilo, às figuras, à estruturação da mensagem propriamente dita, correspondem às técnicas de criação publicitária.

Esses aspectos formais se traduzem na afirmação aristotélica de que é "dos termos belos quer pelo som, quer pela força de expressão, quer pelo aspecto ou qualquer outra qualidade sensível que devemos tirar as metáforas".<sup>2</sup> No discurso publicitário, tais procedimentos se concretizam em nomes de produtos, *slogans*, logotipos, exploração de aspectos visuais e sonoros das palavras e resultam no alto grau de perceptibilidade de suas mensagens.

O fundamento básico da persuasão, que é "o estilo próprio ao assunto"<sup>3</sup> encontra correspondência na adequação que se opera entre o anúncio, o produto, o mercado e o veículo.

Para Aristóteles, o discurso se constitui de quatro partes: exór-

dio, exposição, prova, epílogo<sup>4</sup>. Elas se relacionam às quatro partes que para Otto Kleppner, compõem o anúncio: título, ampliação, prova, ação<sup>5</sup>. O exórdio e o título sintetizam a promessa de benefício a ser auferido quer pelo ouvinte dos discursos, quer pelo receptor do anúncio. A exposição e a ampliação compreendem o desenvolvimento do assunto, a apresentação de argumentos e lugares. Seguem-se a prova — aspecto que retomo mais adiante — o epílogo e a ação, momento final em que se procura saber o consenso do auditório, ou a resposta comportamental dos consumidores.

Haquira Osakabe<sup>6</sup>, num trabalho sobre o discurso político, faz referência às várias teorias lingüísticas de análise do discurso observando que, em razão de seu caráter mais simples, com regularidades mais previsíveis, a frase e outras unidades menores ocupam o foco da atenção dos lingüistas em detrimento do discurso, de caráter mais complexo, com regularidades não previsíveis. A dupla conexão enunciado/enunciação se apaga em favor de um enfoque exclusivo no enunciado. As referências e críticas que Osakabe faz às diversas teorias lingüísticas da análise do discurso, fogem ao objetivo deste trabalho, mesmo porque não é esta a perspectiva metodológica adotada. Interessa-nos, entretanto, sua proposta de retomada da retórica.

### Em busca do persuasivo

Conforme definida por Aristóteles, "a retórica é a faculdade de descobrir teoricamente o que, em cada caso, pode ser apropriado à persuasão" ou, ainda, "a retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão"<sup>7</sup>. Embora afirme que a técnica da retórica não pertence a um gênero próprio e distinto, Aristóteles a restringe a três tipos básicos de discurso — o judiciário, o deliberativo e o epidítico.<sup>8</sup> Atualmente, e isto se deve sobretudo a Perelman, compreende-se, sob o domínio da retórica, "toda manifestação discursiva que visa à adesão do ouvinte"<sup>9</sup>.

O objetivo deste capítulo é o estudo da mensagem publicitária enquanto discurso persuasivo. Sob esse aspecto serão compreendidos o trabalho sobre os signos, a organização dos argumentos, das premissas e dos lugares. A linguagem será abordada não em sua função de reveladora de conhecimento, mas sim como a considera Aristóteles "uma forma de ação" (ação específica e particular de persuadir).<sup>10</sup>

A retórica não se limita, portanto, a um caráter normativo, centrado sobretudo na habilidade de usar e reconhecer figuras, tendência classicizante, que se constitui num desvio denunciado por Perelman e que responde em parte pelo descrédito da retórica<sup>11</sup>.

Osakabe lembra que o próprio Aristóteles a concebe, na *Ética a Nicômaco*, como uma *techné* e, como tal, relativa à produção. Nela se



compreendem o fundo — teoria da argumentação, invenção das provas, e a forma — os diferentes modos de expressão dessas provas e o lugar que elas devem ocupar na ordenação do discurso. O desvio acima referido origina-se do enfoque exclusivo sobre a forma, objeto do Livro III<sup>12</sup>.

Todo discurso comporta algo de persuasivo e persuadir alguém significa induzi-lo a crer no que se diz, através de mecanismos quer permitam o êxito do ato discursivo que, para tal, se desenvolve demonstrado por razões persuasivas e dignas de crença<sup>13</sup>. Dentre esses mecanismos destacam-se as provas, o exemplo e o entimema.

As primeiras desdobram-se em provas extra-técnicas — independentes da arte e consistentes em “testemunhos, confissões obtidas pela tortura, convenções escritas” — e provas técnicas: “fornecidas pelo discurso” e consistentes “no caráter moral do orador, nas disposições criadas no ouvinte ou no próprio discurso”.<sup>14</sup>

Segundo Aristóteles, “obtem-se a persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança. As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente”; mas “é preciso também que este resultado seja obtido pelo discurso, sem que intervenha qualquer preconceito favorável ao caráter do orador”. Por outro lado, “obtem-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão”.<sup>15</sup>

Já o exemplo é uma indução. As relações que estabelece são aquelas de parte para parte, do semelhante ao semelhante. Quando duas proposições estão compreendidas no mesmo gênero e uma é mais conhecida que outra, temos um exemplo<sup>16</sup>. É uma espécie de raciocínio que parte da experiência, de algum fato que se pressupõe como sendo mais conhecido pelo ouvinte sendo por isso aceitável e válido.

Quanto ao “entimema”, Aristóteles considera-o “o silogismo da retórica”. Distingue-se desse, entretanto, pela forma mais sucinta, onde as premissas muito evidentes não devem ser explicitadas, fundando-se antes no verossímil e no sinal, dispensando a explicitação clara que caracteriza o silogismo<sup>17</sup>. É antes um recurso argumentativo que demonstrativo, no sentido de Perelman.

### **Provas, exemplos e entimemas: a manipulação das crenças do senso comum**

Provas, exemplos e entimemas são recursos largamente explorados pela retórica publicitária quer em sua dimensão visual, quer verbal. A prova, como vimos, chega mesmo a ser uma das partes explicitamente constituintes do anúncio e decorre diretamente da promessa de benefício com que este acena ao consumidor. Muitas vezes, ela é extraída de

traços intrínsecos ao produto, através de demonstração de uso, referência a características técnicas, garantia, etc. Noutras, a grande maioria, ela é procurada fora do produto. São, por exemplo, os casos em que pessoas conhecidas e dignas de confiança do grupo a que o anúncio se destina avalizam o produto. O que se pretende é uma extensão, à imagem da marca, das características daquele usuário especial. Assim temos Pelé, protótipo do brasileiro sadio, desportista e bem sucedido, anunciando vitaminas. Emerson Fitipaldi, campeão mundial de automobilismo, respondendo pela qualidade de pneus, óleos lubrificantes e até mesmo instituições financeiras. Marília Pera, atriz, mãe de família, mulher realizada e independente, atestando a eficiência dos absorventes higiênicos. Esses são alguns dentre os inúmeros exemplos. Observe-se ainda que, mesmo quando as personagens não são conhecidas, elas representam modelos a que o consumidor aspira. Dessa forma, nada melhor que um bebê rosado, dormindo tranqüilo, para assegurar a maciez e capacidade de absorção de fraldas especiais; uma mulher nova e bonita, a mãe que ama os filhos e por isso os alimenta com as sopinhas em conserva. Umberto Eco localiza nesse processo a figura retórica da antonomásia: "uma jovem ao tomar uma bebida comporta-se como 'todas as jovens'. Pode-se dizer que a citação do caso isolado assume valor de *exemplum*, de argumento de autoridade e "se rege por um processo psicológico de identificação"<sup>18</sup>.

O efeito persuasivo dessa forma de raciocínio levaria o receptor a inferências, tais como "se pessoas como estas usam tal produto por que não usá-lo eu também?". Trata-se de um processo de adesão, com implicações muito mais complexas que o simples uso do produto, por envolver aspectos inconscientes e mesmo pré-conscientes de idealização do eu. Numa sociedade estratificada e extremamente competitiva, apela-se para as identificações aberrantes de uma paranóia coletiva.

O entimema, por sua vez, se constitui de "premissas pouco numerosas e muitas vezes distintas das do silogismo completo, pois, se uma das proposições é conhecida, não é mister enunciá-la: o ouvinte restabelece-a por si próprio"<sup>19</sup>.

Questionando sobretudo a expressão "conhecida", Luís Costa Lima revê esse caráter econômico e inocente, sugerido pelo texto aristotélico, ao constatar que "as proposições que julgamos mais conhecidas, menos susceptíveis de demonstração são as formadas pelo senso comum". A persuasão adquire, assim, para ele, o caráter de um efeito ideológico onde o senso comum é usado "para endossar a razão dos que podem difundir-lo, alimentá-lo e usá-lo a seu favor"<sup>20</sup>.

As crenças do senso comum se configuram como o lugar por excelência das premissas publicitárias que partem do conhecido, previsto e desejado pelo mercado consumidor para, num jogo de verossimilhança, confirmá-las, realimentá-las, através de "modos de pensar de cuja ra-

zoabilidade o ouvinte esteja convencido"<sup>21</sup>.

A parte final da afirmação de Aristóteles — "o ouvinte restabelece-a por si próprio" — representa a introdução de outro componente no efeito persuasivo dos discursos que é o prazer/ilusão da descoberta. O ouvinte descobre algo que já estava no discurso, mas que lhe dá a sensação do novo, da participação. Atenua-se assim qualquer traço de passividade de que o processo persuasivo poderia negativamente se revestir.

O jogo que se estabelece entre o prazer da descoberta e as premissas fundadas no senso comum faz com que o produto se apresente como algo já conhecido do consumidor e fundamenta uma relação de adesão. Esse conhecimento é, mais que a simples venda do produto, um importante objetivo do discurso publicitário.

Ainda sobre a relação do senso comum com os lugares retóricos concordo com Osakabe quando ele observa que, "pronunciando numa sociedade, em certas condições históricas, o discurso do orador, entendido como uma ação política, só deve procurar suas premissas naquilo que essa sociedade e as condições históricas lhe colocam à disposição, enquanto verdades válidas num determinado momento"<sup>22</sup> o que lhes garante uma inserção histórica e conjuntural.

No anúncio, esse fato se traduz em referências ao momento cultural, no aproveitamento de acontecimentos contemporâneos à sua veiculação, na fala do momento presente. Vários códigos se superpõem numa relação intertextual que muitas vezes gera ambigüidade e um agradável efeito de surpresa. O anúncio parece, dessa forma, funcionar como uma crônica, glosando e parodiando o dia-a-dia político-social.

Entretanto, se, por um lado, tais procedimentos lhe garantem atualidade e contemporaneidade em relação aos acontecimentos, por outro, têm com conseqüência o alto risco de perecibilidade e desatualização. Os anúncios que se seguem exemplificam esse duplo mecanismo:

"Poupei-vos uns aos outros".

(Cartaz de Caderneta de Poupança, ilustrado por foto de João Paulo II, veiculado por ocasião de sua visita ao Brasil)

"Singer: máquina de fazer poupança". (*outdoor*).

"Abertura: Um programa amplo, geral e irrestrito".

(Anúncio de um programa de TV, IN: *Estado de Minas*, 13/4/80).

"O pacote de abril".

(lançamento de nova programação da TV Alterosa, IN: *Estado de Minas*, 11/4/78)

Cabe aqui indagar se não haveria nessa apropriação um componente humorístico, desmistificador, sobretudo no que se refere ao discurso político oficial. Pelos elementos que a resposta implica, prefiro deixá-la em suspenso, retomando-a no momento oportuno.

Outro aspecto referente aos lugares da argumentação retórica é o sintetizado por Perelman sob os itens "fatos e verdades" que são quase sempre aceitos como tais, e a "presunção" que se liga ao normal e ao verossímil.<sup>23</sup> No que se refere ao anúncio da vitamina Vitasay, feito por Pelé, observa-se que, em momento algum, se duvida de seu valor para o organismo, nem da autoridade de Pelé para "receitá-la": é normal e digno de crença que, sendo sadio como ele é, Pelé tome fortificantes, razão por que todos devem fazê-lo.

Jean Baudrillard fala de "presunção coletiva"<sup>24</sup>, noção que, parece-me, se complementa com os lugares retóricos da qualidade e da quantidade. A publicidade personaliza suas mensagens dirigindo-se simuladamente àquele particular receptor. Os *shifters* e a fala na terceira pessoa do singular são concretizações disso. Mas, simultaneamente, o coletivo propõe-se como norma: todos fazem, você também deve fazê-lo.

A despeito de toda personalização — fazer o que todos fazem é uma forma paradoxal de se distinguir — subjaz à mensagem publicitária um arcabouço coletivo, a presença de um sentimento de solidariedade e segurança originário do fato de se pertencer a um grupo, falar uma mesma linguagem, participar de sentimentos e necessidades comuns, possuir certos objetos, adotar determinados comportamentos. A publicidade se vale dessas necessidades e carências, canalizando-as para o produto.

Mas não é somente em argumentos, premissas e lugares que se assenta o poder dos discursos. Mais que todos os outros, talvez, o discurso publicitário busca, através de um engenhoso trabalho sobre os diversos signos de que se constitui, a criação de um efeito encantatório sobre o receptor. No anúncio, a criatividade e a beleza não são valores válidos por si; estão antes, a serviço de algo que os transcende.

### A atribuição de sentido: do valor-de-uso ao valor-de-signo

Dentre os vários recursos retóricos utilizados no anúncio, destacam-se os processos metafóricos e metonímicos. Partindo dos dois modos básicos de arranjo do signo lingüístico — a seleção e a combinação — e relacionando-os aos eixos associativo e sintagmático, mencionados por Saussure, Jakobson chega às duas grandes linhas semânticas que informam o desenvolvimento de um discurso: a similaridade e a contigüidade. À primeira vinculam-se a seleção, as relações em ausência o eixo paradigmático, a metáfora. À segunda, a combinação, as relações

em presença, o eixo sintagmático, a metonímia. Afirma ainda que, embora os dois processos estejam constantemente em ação, "uma observação atenta mostra que, sob a influência dos modelos culturais, da personalidade e do estilo verbal, ora um, ora outro processo goza da preferência".<sup>25</sup> Entretanto, essa "predominância alternativa de um ou outro desses dois processos não é de modo algum exclusiva da arte verbal. A mesma oscilação aparece em outros sistemas de signos que não a linguagem".<sup>26</sup> Dessa forma, ao pólo metafórico associam-se as escolas romântica e simbolista, o surrealismo, os filmes de Chaplin e Eizenshtein. Ao metonímico, o realismo, o cubismo e os filmes de Griffith.

Também o anúncio se estrutura a partir desses dois processos básicos, que nele são utilizados no sentido de atribuir valor aos produtos ou marcas. A campanha da Esso Brasileira de Petróleo — "Siga os caminhos do tigre" — procura criar uma relação metafórica entre o tigre e sua imagem de marca, emprestando do animal a força, o poder e a flexibilidade. O cigarro Continental tematiza valores nacionais. As sugestões implícitas no próprio nome soma-se o *slogan*: "Preferência nacional". Os anúncios estruturam-se metonimicamente em torno de componentes de brasilidade: o carnaval, a feijoada, a caipirinha, e, sobretudo, o futebol, integrando-se a elementos que também são "preferência nacional". A idéia de brasilidade contamina semanticamente o produto, integrando-o a elementos que são, eles sim, preferência nacional. O cigarro torna-se, assim, tão brasileiro quanto os elementos com que contracena nos anúncios.

Georges Péninou<sup>27</sup> observa que o caráter necessariamente motivado, intencional da aproximação entre dois campos fenomênicos independentes (Esso e tigre, cavalo e Sharp, vôo de pássaro e cigarros LS, etc.) verificada no processo metafórico, faz com que objetivos diferentes coexistam, de forma imprevista, o que por si só já representa um valor de atenção para o anúncio.

A metáfora permite — particularmente ao nível da imagem — a transmissão instantânea e concretizada do valor exaltado que dessa forma se sobrepõe aos demais atributos do objeto, constituindo-se em importante recurso no processo de atribuição de valor aos produtos. Permite um destaque maior ao metaforizante (valor) que ao metaforizado (produto), fazendo com que, muitas vezes, "o comparante se torne o 'sujeito' pictórico do manifesto".<sup>28</sup>

Tal observação é particularmente significativa no que se refere a produtos cujas características intrínsecas, relacionadas ao valor-de-uso, dificultam a tematização das campanhas. É o caso, como vimos, dos anúncios de cigarros, onde figurações de âmbito metafórico ou metonímico se sobrepõem ao objeto anunciado, integrando-o a uma cadeia associativa de valores, como suavidade (L.S.), sucesso (Hollywood), *charm* (Charm), *status*, estilo de vida (Carlton, Hilton), viri-

lidade (Malboro), etc.

Na estruturação metonímica, segundo Péninou,<sup>29</sup> o produto se insere numa ação, sob o regime sintático do relato. As translações de sentido se realizam através de um encadeamento sintagmático: a parte pelo todo, a causa pelo efeito, o concreto pelo abstrato.

O produto é colocado em estado de narração quer sob a forma de uma personagem atuante do relato (um alegre grupo de jovens bebe refrigerantes, executivos fumam durante uma reunião), quer à margem num espaço especial, espectador privilegiado de uma ação à qual ele se associa.

Eliseo Verón<sup>30</sup> observa que a publicidade sabe tirar particular proveito da ambigüidade das seqüências metonímicas. Frente a uma cena que retrate um jovem casal sentado numa mesa de bar, olhando o crepúsculo; um homem e uma mulher bem vestidos descendo de um carro de luxo ou o executivo que se dirige a um avião particular, imediatamente se impõe a pergunta: "De que seqüência comportamental maior esta cena é fragmento?" A resposta implica a construção de uma estória de que a cena descritiva faz parte. Dela, o receptor participa projetando seus desejos.

Metáfora e metonímica se constituem não só num processo de significação, mas também na proposta final de decodificação para o leitor. O desvio do olhar do objeto à finalidade e às conotações que a ele se pretendem agregar faz com que tais processos sejam, ao mesmo tempo, a expressão de uma visão sobre o objeto e a proposta de extensão desta mesma visão ao consumidor.

Eliseo Verón, retomando Saussure e Jakobson, propõe-se a analisar os processos de codificação envolvidos em sistemas de signos não-verbais. Afirma que "a dicotomia substituição/contigüidade é um dos eixos fundamentais que servem para distinguir os princípios de codificação na comunicação humana e para auxiliar o problema de uma tipologia das regras de codificação".<sup>32</sup> Definem-se, a partir daí, dois tipos de signos, regidos por dois princípios diferentes de codificação: "de um lado os signos construídos conforme a regra de substituição entre eles e seus referentes, de outro, os signos que tiram sua função substitutiva, quer dizer, sua função simbólica, de um elo de contigüidade empírica entre eles e as coisas que designam".<sup>33</sup>

Trata-se de um processo evolutivo em que a regra de contigüidade se situaria na matriz dos processos comunicativos e a de substituição representaria a etapa final do processo, gozando de maior grau de abstração. Do ponto de vista genético, portanto, "parece provável que muitos comportamentos funcionam inicialmente como signos em virtude de um elo empírico de contigüidade com o que eles representam, podendo, em seguida, afastar-se progressivamente do todo ao qual pertenciam originalmente".<sup>34</sup> A função simbólica seria garantida exa-

tamente pela revelação convencional estabelecida entre os significantes e os significados a eles associados. Assim, "à medida que é percorrido o caminho que leva à matriz da abstração, o signo se dissocia mais e mais do objeto apreendido pela experiência e o primeiro começa a desempenhar efetivamente o papel de substituto do último. Não seria muito arriscado identificar o princípio de contigüidade, de um ponto de vista genético, com a matriz mais primitiva dos processos simbólicos".<sup>35</sup>

A obliteração do valor-de-uso através da incidência do processo de codificação no valor-de-signo representa um processo de deslocamento. Em Psicanálise, o termo designa "o fato de a acentuação, o interesse, a intensidade de uma representação ser susceptível de se soltar dela para passar a outras representações originariamente pouco intensas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa".<sup>36</sup> Assiste-se no anúncio a) uma diferença de centragem, semelhante à apontada por Freud no sonho onde "elementos essenciais, carregados como se acham, de intenso interesse, podem ser tratados como se fosse de pequeno valor, e seu lugar pode ser ocupado no sonho por outros elementos sobre cujo pequeno valor nos pensamentos oníricos não pode haver nenhuma dúvida".<sup>37</sup> Também a figurabilidade é favorecida pelo deslocamento.

Considerando as campanhas de cigarros, a que já me referi, coloca-se a pergunta: como traduzir tão eficazmente as abstratas significações centradas em torno das idéias como *status*, *charm*, virilidade, sofisticação, descontração, sucesso numa mensagem que deve ser, por força de sua própria função, concisa, com alto grau de impacto e legibilidade? Daí a importância cada vez maior que a imagem desempenha no discurso publicitário.

Outra forma, através da qual o deslocamento se opera nos anúncios de cigarros, se traduz no apelo à natureza. Em sua grande maioria, as ações descritas se passam ao ar livre, associadas a lugares bonitos, tranquilos, com animais, aves, flores e muito verde. Muitos deles chegam mesmo a tematizar esse apelo em *slogans*: "naturalmente suave" (Luís XV), "leve e suave" (LS, metaforicamente associado ao vôo do pássaro).

Também aqui esse processo se relaciona à censura, à fuga de uma significação não-sancionada, comprometedora. Não há como dissociar esse desvio do valor-de-uso para um valor-de-signo, traduzido na tematização de valores associados à natureza, com as críticas feitas ao cigarro, particularmente no que se refere a seu poder poluente do organismo humano.

A saturação significativa, a convergência da significação estruturada em torno de significantes que remetem a um mesmo significado se relaciona ao processo de condensação que, segundo Freud, também caracteriza a elaboração dos sonhos. Assim, "uma representação única representa por si só várias cadeias associativas, em cuja interseção se

encontra".<sup>38</sup> Os diferentes anúncios de uma mesma campanha representam pontos recorrentes que funcionam como "representação-encruzilhada"<sup>39</sup> e garantem a integridade da significação da mensagem que, por força da própria estratégia de mídia, se apresenta fragmentada e dispersa.

A imagem é, no anúncio, o elemento que melhor realiza esse trabalho de condensação. Ela compacta as significações, permitindo a transmissão de um volume elevado de informações, numa linguagem sintética e num tempo de exposição quase sempre reduzido. Daí a dificuldade que se encontra ao tentar transpor em palavras todas as significações e sugestões a ela subjacentes.

Os processos de deslocamento e condensação, como trabalhados por Freud e constituindo um dos processos primários da Psicanálise, encontram, como se sabe, correspondência na metonímia e na metáfora, respectivamente, cuja relação com o anúncio já foi analisada. Trata-se de processos constituintes de várias formações discursivas e que utilizo aqui operacionalmente.

Não pretendo em momento algum, sugerir que, no discurso publicitário, eles traduzem, como no sonho, a fala do inconsciente. São processos de codificação também presentes no anúncio. Quanto ao fato de se associarem a conteúdos psíquicos inconscientes, aos chamados fantasmas dos consumidores, é outro aspecto da questão.

### **A campanha publicitária: um obstinado trabalho de atribuição de sentido**

A campanha publicitária, em suas diversas etapas, cumpre o processo de simbolização de que fala Verón. Partindo de associações de contigüidade entre o produto e os atributos a que se deseja associá-lo ela atinge um elevado grau de abstração, através do qual o próprio produto se transforma em signo. Esses atributos — significados a se agregarem ao produto — são previamente determinados e, basicamente, fornecidos pelas pesquisas de opinião e mercado. Correspondem a níveis de expectativa do consumidor, algo a que a posse do produto equivaleria ou substituiria. Como foi dito no início, a criação do anúncio se caracteriza pela consciência do emissor no que se refere aos processos de codificação e a seus efeitos. Processo consciente, ao nível de operações lógicas. A decodificação, entretanto, ficaria ao nível do inconsciente, num mágico processo em que o produto se propõe preencher o desejo do consumidor.

Através do discurso publicitário, os produtos se transformam em significantes de valores para o grupo social que os consome e para a cultura da sociedade de consumo.

Alguns anúncios do cigarro Minister, marcando diferentes momentos de uma mesma campanha, exemplificarão este processo.



O slogan — “quem sabe o que quer. . .” — apresentado com ligeiras variações, resume o tema central, unindo os anúncios entre si e representando uma espécie de denominador comum aos diversos significantes que o traduzem.

O primeiro deles, datado de 1976, apresenta o título “Minister, o sabor para quem sabe o quer”. O nível icônico mostra um homem jovem, mas já com ares de maturidade, e uma moça num lugar que parece ser um campo. Ambos estão esportivamente vestidos, o rapaz tem uma espingarda sustentada pelo braço direito e nas mãos um maço de cigarros Minister. A seus pés, um cão de caça. A jovem está muito próxima do rapaz como a se proteger. As três personagens olham na mesma direção, mas o homem está seguro, descontraído, enquanto a moça e o cachorro mantêm-se na expectativa. O texto, no canto esquerdo, fala de “momentos decisivos” e da importância da “certeza de quem sabe o que quer”, seguindo-se a garantia da qualidade do cigarro. No canto direito, local privilegiado pela visão do leitor, o produto é apresentado em dois maços abertas e com os cigarros saindo do maço, numa sugestão de uso.

Os anúncios de 1978 e 1979 apresentam os mesmos ingredientes, com pequenas variações a começar do título: “Quem sabe o que quer vai mais longe”. A ambigüidade da expressão “mais longe” se desdobra em vários significantes: carro jaguar — o longe da velocidade e do *status* — a jovem loura e bonita, a paisagem tranqüila à beira d’água, etc.

O último, veiculado em 1980, é que realmente vai mais longe. Suprime a narrativa, as personagens e o cenário. Sob o fundo azul *degradê* da página, somente um cigarro superposto à letra M. embaixo, o título, texto e *slogan* se condensam na frase: “Ouem sabe o que quer, quer Minister”.

Em todos os outros anúncios — este é até agora o último da série — o cigarro foi apresentado em situação de narração, metonimicamente relacionado a vários significantes, todos eles remetendo ao significado global “sabe o que quer”. Progressivamente, o cigarro foi-se distanciando dos outros elementos, culminando no que Péninou denomina “mensagem ontológica”, em que o produto figura só, arquetípico, “proclamando a eminência de sua perfeição na evidência mesma de sua existência” e realizando “a captação total do ser pelo objeto, fundando sua autoridade na sobriedade e no silêncio”<sup>40</sup>.

Como vimos, é a partir da contigüidade empírica ou existencial inicialmente estabelecida entre o produto e os valores que a ele se deseja associar que a publicidade realiza o processo de atribuição de sentido aos objetos, transformando o valor-de-uso em valor-de-signo. Nesse processo, “não há excesso de informação, mas saturação significativa, mobilização de signos com vistas à criação de um sentido evidente”<sup>41</sup>. Trata-se de um processo semelhante à superdeterminação apontada por Freud na elaboração do sonho, onde “cada um dos elementos do con-



Minister, o sabor para quem sabe o que quer.



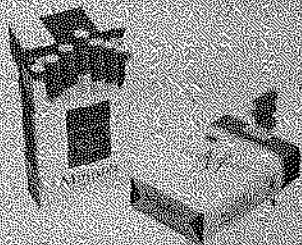
QUALIDADE SOUZA CRUZ

# QUEM SABE O QUE QUER VAI MAIS LONGE.

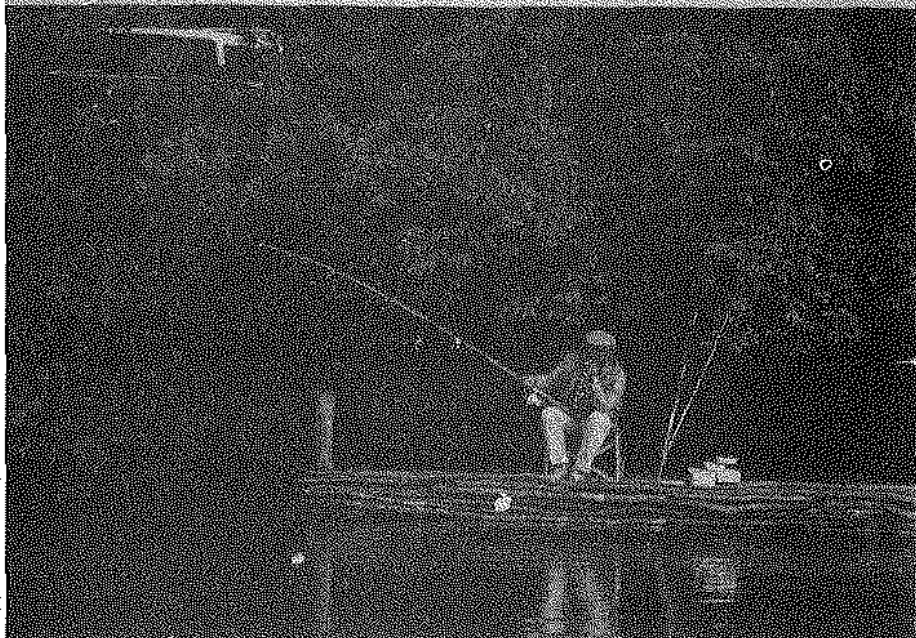


Saber o que quer talvez seja a descoberta mais importante da vida de uma pessoa. Quando você sabe o que quer, faz tudo com alegria. Você consegue. Acredite, quem sabe o que quer vai mais longe. Minister, o sabor para quem sabe o que quer.

  
Qualidade Souza Cruz



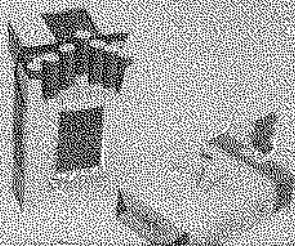
# QUEM SABE O QUE QUER VAI MAIS LONGE.

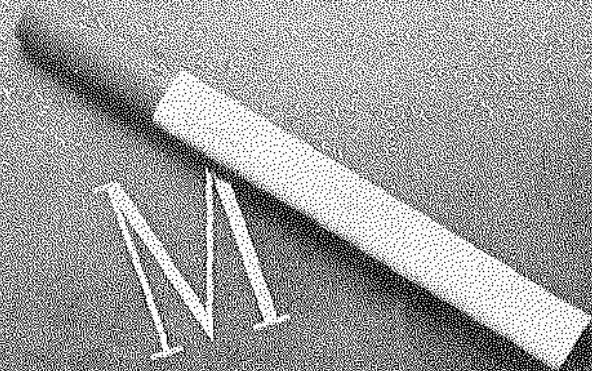


Nesta vida, o importante é a gente saber o que quer e trabalhar para conseguir-lo. Mesmo que a gente queira apenas um pouco de paz. Acredite, quem sabe o que quer vai mais longe.

Münster. O sabor para quem sabe o que quer.

★  
Qualidade Sertosa a Paz





**QUEM SABE O QUE QUER, QUER MINISTER.**  
*Qualidade Souza Cruz*

teúdo do sonho vem a ter sido super-determinado — a ter sido representado nos pensamentos oníricos muitas vezes”<sup>42</sup>.

Nos anúncios do cigarro *Minister*, o cenário bonito, o cão de raça, as roupas elegantes, o jeito descontraído e ao mesmo tempo decidido de segurar a espingarda, o anzol ou o volante do carro, e a mulher bonita são significantes que convergem para o sentido final da mensagem.

Eles constituem os traços distintivos dessa marca de cigarro frente a seus concorrentes. Anula-se o elemento comum — o uso — com ênfase nos valores conotados, estes sim, o elemento diferenciador.

### Perceptibilidade: o valor de atenção

Partindo de Jakobson e dele tomando os termos e as noções, Georges Péninou<sup>43</sup> fala de uma função referencial do anúncio, na medida em que toda publicidade é publicidade de alguma coisa; de função implicativa (ou conativa), na medida em que ela se volta para o destinatário; e, finalmente, de função poética, que dá ao anúncio uma configuração estética enquanto mensagem voltada para si mesma e para os signos de que se serve.

Essas são, para ele, essenciais à mensagem publicitária, embora a metalingüística, a fática e a emotiva também se façam representar no anúncio.

Metalingüístico seria o anúncio que fala do anúncio, a embalagem que reproduz o produto — com outra representação da embalagem (*Aveia Quaker*) — ou formulações tautológicas como “*Serigy é coco. Coco é Serigy*”.

Quanto à função fática — a ênfase no contato — parece-me ser ela do mesmo nível de importância das três primeiras apontadas por Péninou, relacionando-se ao valor de atenção do anúncio, à sua perceptibilidade. É o elemento que, por excelência, vai atrair o olhar do receptor, fazendo com que ele perceba aquele determinado anúncio, em meio a tantos outros que com ele coexistem nos diversos veículos. Ser percebido é em si um dos seus valores.

Essa ênfase na intensificação da percepção, na luta contra a automatização, se relaciona à teoria do estranhamento do formalista russo V. Chklovski<sup>44</sup>. Segundo ele, “uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas” e a automatização leva à inconsciência, ao esvaziamento da percepção dos objetos. O procedimento da arte surge, então, como fator desautomatizador por excelência, devolvendo a “sensação de vida”, levando à “sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”, mediante um processo de singularização dos objetos, obscurecimento da forma, e aumento da dificuldade e duração da percepção.

A procura desse caráter estranho, imprevisto, responde pela contínua renovação do anúncio. Decorrem daí o paradigma do novo — verdadeira palavra de ordem no mundo publicitário — e a presença de procedimentos artísticos. O objetivo principal é vencer a barreira de indiferença que envolve o receptor, atraindo sua atenção.

Para tanto, o anúncio vale-se de cores fortes, facilmente destacáveis no seu contexto, deformações ortográficas — OYLOFF, BAKANA, SUKUS, AMENDOMEL — alterações nos caracteres tipográficos com o uso de negrito, caixa alta, itálico, e outros. A disposição dos elementos na página muitas vezes contribui para criar um novo foco de interesse. É o caso do anúncio do cigarro Hilton transcrito abaixo, onde a linearidade espacial da frase se rompe, dando ao texto uma configuração poética através de seus elementos visuais e rítmicos.

Todo mundo

ama,

pensa,

ri,

trabalha,

lê,

fala,

come,

dança,

dorme,

bebe,

compra,

viaja,

ouve,

chora,

anda,

fuma.

Só que alguns fazem isso com mais classe.

Eles têm um estilo de vida.

(Hilton, IN: *ISTO É*, 23/4/80).

Se na arte, como o afirma Chklovski, objetiva-se o "obscurecimento da forma, aumento da dificuldade da percepção", no anúncio, a perceptibilidade representa sobretudo um valor de atenção e se limita na inteligibilidade.

Quanto à função emotiva, observamos que ela se faz presente no anúncio muito mais no que se refere ao envolvimento emocional decorrente do efeito persuasivo que enquanto mensagem centrada no emissor.

## Os diversos níveis de enunciação no discurso publicitário

A questão da enunciação no discurso publicitário se coloca de forma bastante complexa, podendo detectar-se nele diversos emissores e vários níveis de enunciação.

O primeiro está representado pelo redator ou equipe de criação publicitária. São muito pouco freqüentes os enfoques no emissor do anúncio, entendido como o publicitário.

Sua produção, entretanto, é bastante *sui generis*. Nela ele não se coloca como sujeito do discurso, como é o caso de outras formações discursivas. Antes, elabora dados exteriores, fornecidos por pesquisas sobre o produto e o mercado e condicionados por limitadores como tempo, espaço ou verbas de produção. É uma dimensão pouco enfatizada e pouco percebida no anúncio. Muitas vezes, uma assinatura vertical, no canto direito da página identifica o criador ou agência responsável pela peça.

O emissor<sub>2</sub> é representado pelo narrador ou pela personagem que se dirige ao receptor, constituindo-se no que Benveniste denomina discurso<sup>45</sup>. Nesse caso, ele está quase sempre na imagem e geralmente em posição frontal. A imagem se faz interpelante, há uma apresentação mais ou menos ostensiva, um comércio entre a personagem da imagem e o leitor a que ela se dirige. São os casos dos anúncios testemunhais, como, por exemplo: "Com Practic Miss eu sou mais eu", "Se eu fosse você só usava Valsère" ou "Eu tomo Vitasay".

A presença de um narrador configura um relato, semelhante à enunciação histórica como a considera Benveniste. Nesse caso, o enunciador está fora da imagem e esta já não é interpelante. Situa antes um contexto, um cenário onde se desenrola uma narrativa de que o produto faz parte.

O terceiro nível de emissão é representado pelo produto ou firma que assina o anúncio. Para ele convergirão as conotações positivas acionadas pelos diversos significantes manipulados no anúncio.

Esses três níveis e seus respectivos enunciadores — artista ou equipe criadora, personagem ou narrador e produto ou firma anunciadora — constituem a dimensão manifesta da enunciação publicitária. Implícita ou explicitamente presentes, são facilmente perceptíveis no anúncio.

O quarto e último nível é representado pela sociedade de consumo e se constitui na dimensão menos perceptível e, por isso mesmo, mais complexa do discurso publicitário. Na medida em que o consumidor adere à beleza formal do anúncio, à personagem que lhe fala ou à representação montada, adere também, em última instância, à sociedade de consumo de onde efetivamente partem aquelas mensagens.



## Persuasão, perceptibilidade, automatização

O efeito persuasivo, objetivando como resposta a adesão do receptor, estrutura toda a lógica do discurso publicitário. Sua perspectiva é a da retórica consolatória. Seus movimentos são aparentes, suas inovações e questionamentos visam antes a confirmar as opiniões do destinatário, que reestruturá-las de maneira efetiva. A codificação das relações de inexpectatividade tem por limite o universo daqueles a quem a mensagem se dirige.

Dessa forma, o discurso publicitário difere radicalmente do literário — a despeito de certos ingredientes de poeticidade — ao codificar, segundo Umberto Eco, "apenas as relações de inexpectatividade que, conquanto inusitadas, possam integrar-se no sistema de expectativas do ouvinte"<sup>46</sup>, caracterizando o que Antônio Cândido denomina arte de agregação<sup>47</sup>. O inesperado e o informativo intervêm não para provocar e pôr em crise tudo o que se sabe, mas para persuadir. A originalidade se limita na inteligibilidade; não há a tensão diante do novo e sim a distensão característica do reconhecimento. No âmbito das soluções retóricas, o discurso publicitário se caracteriza quase sempre por formulações novas, que rompem o automatismo perceptivo de seus receptores, levando-os a experimentar uma sensação de novidade e beleza que os atrai e entorpece. Entretanto, ao nível da ação sobre o consumidor, seu objetivo é a formação de hábitos, de uso automático do produto, estabelecendo sempre que possível, codificações tipo vermelho = Coca-Cola, sorvete = Kibon, sede = refrigerante ou cerveja, dor de cabeça = Doril, num processo semelhante ao da formação dos reflexos condicionados.

## Conclusão

A beleza e sedução do jogo das imagens, cores, formas e objetos, subjaz uma visão do mundo, uma proposta de relação do consumidor consigo mesmo, com os objetos e as pessoas, com a própria estrutura social, enfim.

O consumidor segue o melodioso canto e, imperceptivelmente, deglute o que lhe é apresentado.

O canto da sereia metaforiza esse aspecto sedutor e envolvente do discurso publicitário. Também aqui, atrás do doce canto, da beleza visual e da promessa de realização do desejo, há um discurso que envolve e entorpece, que implica a descaracterização individual e cultural, a perda da identidade e, portanto, a morte.

## NOTAS

1. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antônio P. de Carvalho. S. Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
2. Idem, *ibidem*, p. 196.
3. Idem, *ibidem*, p. 206.
4. Idem, *ibidem*, p. 229.
5. KLEPPNER, Otto. *Advertising procedure*. 6 ed. New Jersey Prentice-Hall, 1973, p. 340.
6. OSAKABE, Haqira. *Argumentação e discurso político*. S. Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.
7. ARISTÓTELES, Op. cit. p. 24.
8. Idem, *ibidem*, p. 32.
9. OSAKABE, Haqira. Op. cit. p. 164.
10. Idem, *ibidem*, p. 140.
11. Idem, *ibidem*, p. 146.
12. Idem, *ibidem*, p. 145.
13. ARISTÓTELES. Op. cit. p. 27.
14. Idem, *ibidem*, p. 24.
15. Idem, *ibidem*, p. 24 e 25.
16. Idem, *ibidem*, p. 30.
17. Idem, *ibidem*, p. 28.
18. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. de Pérola de Carvalho. S. Paulo, Ed. Perspectiva, S.A., 1974, p. 163.
19. ARISTÓTELES. Op. cit. p. 28.
20. COSTA LIMA, Luís. As projeções do ideológico. IN: *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro 8(26), 1975, p. 162.
21. ECO, Umberto. Op. cit. p. 74.
22. OSAKABE, Haqira. Op. cit. p. 155.
23. Idem, *ibidem*, p. 162.
24. BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. de Zulmira R. Tavares. S. Paulo, Perspectiva, 1973, p. 187.
25. JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem, dois tipos de afasia. IN: *Linguística e Comunicação*. Trad. de Isidora Blikstein e José Paulo Paes. S. Paulo, Cultrix, 1969, p. 56.
26. Idem, *ibidem*, p. 57.
27. PÉNINOU, Georges. *Semiótica de la publicidad*. Trad. de Justo G. Beramendi. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1976, p. 118.
28. Idem, *ibidem*, p. 119.
29. Idem, *ibidem*, p. 121.
30. VERÓN, Eliseo. L'analogique et le contigu. IN: *Communications*, (15): 52-69. Paris, 1970, p. 15.
31. PÉNINOU, G. Op. cit. p. 159.
32. VERÓN, E. Op. cit. p. 54.

33. Idem, *ibidem*, p. 59.
34. Idem, *ibidem*, p. 61.
35. Idem, *ibidem*, p. 61.
36. LAPLANCHE-PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*. 3 ed. Trad. de Pedro Tamen. Moraes Editores, Lisboa, 1976.
37. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos* (parte 1). Trad. de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio, *Imago*, v. 4, 1972, p. 326.
38. LAPLANCHE-PONTALIS, *Op. cit.* p. 129.
39. Idem, *ibidem*, p. 130.
40. PÉNINOU, Georges. Physique et métaphysique de l'image publicitaire. IN: *Communications*, Paris (15): 96-109, 1970, p. 105.
41. Idem, *ibidem*, p. 106.
42. FREUD, S. *Op. cit.* p. 303.
43. PÉNINOU, G. *Semiótica de la publicidad*. p. B1 ss.
44. CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. IN: EIKENBAUN, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria R. Filiporeski e outros. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 43 e 45.
45. PÉNINOU, Georges. *Semiótica de la publicidad*. p. 137 a 139.
46. ECO, U. *Op. cit.* p. 77.
47. CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. S. Paulo, Ed. Nacional, 1976, p. 23.

## RETÓRICA DO NACIONALISMO

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 RETÓRICA DA FICÇÃO E DO NACIONALISMO EM *Triste fim de Policarpo Quaresma*. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE LIMA BARRETO.

Tornou-se comum a referência crítica à presença do nacionalismo em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. A propósito das ações da personagem, verifica-se a tendência a grifá-las como decorrentes do desencontro entre o real e o ideal. Várias razões parecem elucidar essa posição: a analogia entre Policarpo Quaresma e Dom Quixote<sup>1</sup>, a transcrição da legenda de Renan no póstico do romance<sup>2</sup>, o bovarismo da personagem<sup>3</sup>.

Na parte em que aborda o problema da bizarrice em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, considerando-a como meio expressivo, Carlos Nelson Coutinho esclarece, em muitos pontos, o problema do nacionalismo e mostra a ineficácia das ações de Policarpo advindas da necessidade de "revolução pelo alto". Afirma também, que "a radicalização das ideologias dominantes através da bizarrice do major não revela apenas a falácia objetiva delas, o seu caráter de meras ideologias, como também acentua a hipocrisia burocrática dos personagens conformistas, que não são capazes de assumir coerentemente nem mesmo os preconceitos ideológicos que difundem"<sup>4</sup>.

Não resta dúvida de que a sua interpretação contribui, de manei-

ra significativa, para o tratamento do nacionalismo no romance. A tendência crítica do Autor impõe, no entanto, que se façam outras considerações a propósito do assunto. Trata-se, especialmente, do estudo do nacionalismo do ponto de vista da retórica. Acharmos conveniente, para isso, estudar as condições de produção do discurso de Policarpo, pois nos pareceu possível evidenciar a conexão entre o chamado nacionalismo xenófobo e a sua manipulação num momento de crise política a que o contexto do romance se refere. Existem, além disso, razões psicológicas que explicam a adesão de Policarpo à causa florianista. Se Carlos Nelson Coutinho deixa subentendido esse aspecto, não se prende, contudo, ao discurso como agenciador de manipulação social. E foram essas, principalmente, as verificações que nos levaram à análise da retórica do nacionalismo.

O termo retórica, advirta-se, emprega-se aqui no sentido de prática social "que permite às classes dirigentes assegurar-se a propriedade da palavra"<sup>5</sup>. O que nos endereça ao relacionamento da retórica com a ideologia, permitindo-nos recorrer a conceitos do crítico francês Roland Barthes, que considera a retórica aristotélica como "retórica da prova, do raciocínio, do silogismo aproximativo (entimema)"<sup>6</sup> dizendo tratar-se de "lógica expressamente rebaixada, adaptada ao nível do 'público', isto é, ao bom senso comum, à opinião corrente"<sup>7</sup>. E demonstra que, guardadas as proporções históricas, se pode relacionar a cultura de massa com a Política de Aristóteles.

Ainda no que tange às relações entre a ideologia e a retórica, Luiz Costa Lima mostra-nos que essa aproximação não lhe parece casual, pois, no discurso ideológico, se emprega não uma cadeia demonstrativa completa, mas o silogismo que Aristóteles chamava de entimema. O entimema "se compõe de proposições pouco numerosas e muitas vezes distintas do que (sic) o silogismo completo, pois se uma das proposições é conhecida, não é mister enunciá-la: o ouvinte restabelece-a por si próprio"<sup>8</sup>.

Ao salientar a palavra "conhecida", o crítico assinala que as proposições julgadas mais conhecidas são as formadas pelas verdades do senso comum. Portanto, na relação ideologia-entimema, o crítico vê a proximidade que o ideológico mantém com o senso comum.

No seu estudo da retórica aristotélica, Haquira Osakabe<sup>9</sup> indaga a razão do domínio da retórica na escolha dos três gêneros: o deliberativo, o demonstrativo ou epidítico e o judiciário. Conclui que essas formas discursivas são, de fato, utilizadas nos momentos decisivos da vida do Estado. Demonstra que a retórica aristotélica relacionada com a Dialética, de um lado, e com a Política, de outro, "justifica-se pela natureza 'ativa' de seu objeto: o orador é, ao mesmo tempo, um agenciador político e um mestre do raciocínio, e seu conhecimento não é, portanto, senão um meio da sua ação"<sup>10</sup>.

Na análise dos discursos políticos de Getúlio Vargas, Haquira Osakabe trata, também, de aspectos importantes que podem ser observados no estudo do discurso político presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Vamos ater-nos inicialmente às contribuições do lingüista, sobretudo no que se refere à organização argumentativa. No caso dos discursos de Getúlio Vargas, aprende-se que a "organização argumentativa" envolve o ato de promoção, de envolvimento e de engajamento. Para esse lingüista, argumentar constitui o "ato de promover o ouvinte para o lugar de decisão na estrutura política; um ato de envolvê-lo de forma tal a anular a possibilidade da crítica; e um ato de engajar o ouvinte numa mesma posição ou mesma tarefa política"<sup>11</sup>.

Percebe-se, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que o nacionalismo de que a personagem é porta-voz resulta de uma organização argumentativa construída pelo discurso político-filosófico da Primeira República<sup>12</sup>, sendo igualmente assegurado por uma retórica do nacionalismo, presente na literatura do século XVII e retomada pelos românticos. Para estudar a estrutura da argumentação, presente no romance, do ato de promoção até o engajamento, far-se-á a análise da série literária (a visão mítica da realidade), da série social (a inserção do folclore e do discurso político-filosófico) e do Estado enquanto *Ego* ideal.

Ressalte-se que esses aspectos giram em torno do nacionalismo e que, conforme acentua José Honório Rodrigues, o "caráter nacional é o ponto de tensão no estudo das relações entre o indivíduo, a cultura, a sociedade e o Estado"<sup>13</sup>.

## 1. Série literária: a visão mítica da realidade

Observemos, inicialmente, a afirmação de Sérgio Buarque de Holanda para quem o "gosto da Maravilha e do Mistério, quase inseparável da literatura de viagens na era dos grandes descobrimentos marítimos, ocupa espaço singularmente reduzido nos escritos quinhentistas dos portugueses sobre o Novo Mundo"<sup>14</sup>. Apesar disso, prossegue o autor de *Visão do paraíso*, "o quadro que a Nóbrega inspirou o primeiro contato com o Novo Mundo parece corresponder à sedução que exerciam, em toda parte, ainda em sua época, os velhos motivos edênicos. (. . .). Em outras palavras, não se pode afirmar que participassem então os portugueses, menos do que outros povos, daquela sedução universal. O provável, no entanto, é que os motivos edênicos facilmente se refrangiam entre eles, privando-se da primeira intensidade para chegarem ao que se pode chamar sua atenuação plausível"<sup>15</sup>.

A presença de motivos edênicos, típica da literatura do século XVII, aparece na *História da América Portuguesa* de Sebastião da Rocha Pitta. Para referir-se à terra, o autor utiliza-se de intensa adjetivação, chegando a chamá-la de "Terreal Paraíso descoberto"<sup>16</sup>. No livro segundo, na descrição da província da Bahia, Rocha Pitta exalta o céu, os astros, os ares, as fontes, os prados, as plantas, as árvores, os fru-

tos e as estações temperadas. Já Frei Vicente do Salvador, *na História do Brasil*<sup>17</sup>, embora evidencie algumas excelências da terra, aponta problemas que a afetam como, por exemplo, a destruição da terra tanto pelo nativos quanto pelos portugueses; a negligência dos portugueses que, embora "achem mostras ou novas de minas, não as cavam nem ainda as vêem ou as demarcam"<sup>18</sup>; a presença de formigas na terra. Outro aspecto que deve ainda assinalar-se diz respeito ao contato do branco com o índio. Para Frei Vicente do Salvador, no primeiro contato do colonizador com o branco, não foram necessárias as armas, "porque só de verem homens vestidos e calçados, brancos e com barba (do que tudo êles carecem) os tiveram por divinos e mais que homens"<sup>19</sup>. No decorrer de sua História, demonstra, ao contrário, a insubmissão dos gentios aos brancos. Bastem-nos as referências ao contato de Duarte da Costa com os gentios, à imposição da fé católica aos gentios com a vinda de Mem de Sá, à matança e ferimento de muitos índios por Jorge de Albuquerque<sup>20</sup>.

Nos *Diálogos das grandezas do Brasil*<sup>21</sup>, temos Alviano e Brandônio, dois portugueses, que representam, respectivamente, o reinol recém-vindo, impressionado pela falta de comodidades da terra, e o povoador, que, desde 15B3, chegava ao Brasil. Os diálogos têm, como interesse, desfazer a imagem negativa de Alviano em relação à terra brasileira. No primeiro diálogo, enquanto Alviano atesta a carestia dos alimentos, Brandônio, numa tentativa de compreender as condições geradas por essa situação, assinala a "negligência"<sup>22</sup> e a "pouca indústria" dos moradores da terra. No segundo, Alviano comprova a presença de enfermidades a que estão sujeitos os habitantes da terra. Brandônio, por seu turno, acentua que as doenças "são tão leves e fáceis de curar, que quase se não podem reputar por tais"<sup>23</sup>. Como réplica à afirmação de Alviano de que a riqueza mostrada em Portugal era da Índia, Brandônio, no terceiro diálogo, ressalta a fertilidade, a abundância do Brasil e a ameaça do estrangeiro em terras brasileiras, por descuido dos portugueses. Brandônio, no diálogo quarto, trata das riquezas do Brasil, sobretudo no que se refere às capitânicas da parte Norte. No quinto, reporta-se ao tratamento das aves, dos pescados e das feras agrestes e domésticas. O sexto gira em torno dos costumes da terra. As afirmações de Brandônio, a propósito da inexistência de ambição nos indígenas, sugerem a Alviano a imagem da Idade Dourada. No final dos diálogos, Alviano parece convencer-se das palavras de Brandônio.

Em "À ilha de Maré"<sup>24</sup>, Manuel Botelho de Oliveira exalta a produção de frutas, referindo-se a Pomona (divindade rústica na Roma antiga, protetora das árvores frutíferas)<sup>25</sup>. A fertilidade telúrica identifica-se com a idéia de mãe-nutriz. A noção de intertextualidade leva-nos a concordar com Júlia Kristeva segundo quem "o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no

enunciado poético, vários outros discursos<sup>26</sup> e a atentar em "outros significados discursivos" presentes em *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

O tom entusiástico em relação à terra, presente nos textos ressaltados, não é estranho ao romance, objeto de nossa análise.

A atitude satírica e denunciadora em relação à realidade é encontrada tanto na *História do Brasil* como em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Aliás, é importante lembrar que Herman Lima<sup>27</sup>, em "Origens da sátira política no Brasil", observa que o primeiro caricaturista brasileiro foi Frei Vicente de Salvador. No entanto, o tom laudatório nas referências à terra, também, é identificável na *História do Brasil*: "É o Brasil mais abastado de mantimentos que quantas terras há no mundo, porque nele se dão mantimentos de tôdas as outras"<sup>28</sup>. A exaltação da terra pela personagem e a atitude crítica do romancista em relação à realidade constituem alguns dos pontos de contato entre o romance em estudo e a *História do Brasil*.

No que se refere aos *Diálogos das grandezas do Brasil*, cumpre lembrar que os diálogos mostram, sobretudo, uma imagem positiva da terra descoberta e que *Triste fim de Policarpo Quaresma* se estrutura como réplica aos textos que exaltam a terra. Embora haja uma distância histórica que separa esse romance dos *Diálogos das grandezas do Brasil*, podemos perceber certa analogia entre o pensamento de Brandônio e o de Policarpo — a nossa personagem. Nos *diálogos das grandezas do Brasil*, Brandônio, como já mencionamos, não culpa o solo de não produzir trigo, centeio e cevada, mas a "pouca curiosidade e menos indústria dos que habitam"<sup>29</sup>. Policarpo vê a improdutividade da terra como decorrência da incúria:

"Oual cansadas. Seu Antonino! Não á terras cansadas. . . A Europa é cultivada há milhares de anos, entretanto. . .

— Mas lá se trabalha.

— Por que não se há de trabalhar aqui também? (P. Q., 93). (O grifo é nosso).

A imagem de Pomona que aparece em "À ilha de Maré" é retomada em "No 'Sossego'". Comprove-se essa comparação nos trechos:

"Os melões celebrados

Aqui tão docemente são gerados,  
Que cada qual tanto sabor alenta,  
Que são feitos de açúcar, e pimenta,  
E como sabem bem com mil agradados,  
Bem se pode dizer que são letrados;  
Não falo em Valariça, nem Chamusca:  
Porque todos ofusca



O gôsto dêstes, que esta terra abona  
Como próprias delícias de Pomona" ("A ilha de Maré, p. 129).

"E ele viu então diante dos seus olhos as laranjeiras, em flor, olentes, muito brancas a se enfileirar pelas encostas das colinas, como teorias de noivas; os abacateiros, de troncos rugosos, a sopesar com esforço os grandes pomos verdes; as jabuticabas negras a estalar dos caules rijos; os abacaxis coroados que nem reis recebendo a unção quente do do sol; as aboboreiras a se arrastarem com flores carnudas cheias de pólen; as melancias de um verde tão fixo que parecia pintado; os péssegos veludosos, as jacas monstruosas, os jambos, as mangas capitosas; e dentro tudo aquilo surgia uma linda mulher, com o regaço cheio de frutos e um dos ombros nu, a lhe sorrir agradecida, com um imaterial sorriso demorado de deusa — era Pomona, a deusa dos vergéis e dos jardins! . . ." (P.Q., 88).

Pode-se afirmar que a oposição ao estrangeiro tanto no romance, quanto no texto "À ilha de Maré", se expressa de maneira superficial, não constituindo ameaça ao colonizador. Parecem bastante elucidativos os textos:

"Tenho explicado as frutas e legumes,  
Que dão a Portugal muitos ciúmes;  
Tenho recopilado  
O que o Brasil contém para invejado,  
E para preferir a tôda a terra,  
Em si perfeitos quatro AA encerra.  
Tem o primeiro A, nos arvoredos". ("À ilha de Maré" p. 134)

"— Mas é um erro. . . Não protegem as indústrias nacionais. . . Comigo não há disso: de tudo que há nacional eu não uso estrangeiro. Visto-me com um pano nacional, calço botas nacionais e assim por diante" (P.Q., 30)

Por outro lado, o pedido de adoção do tupi-guarani como língua oficial é uma lembrança romântica, sem dúvida, e de insinuação sobretudo indianista. Ao mostrar a evolução do nacionalismo brasileiro, no que se refere ao indianismo, Dante Moreira Leite, autor de *O caráter nacional brasileiro* declara que "o nacionalismo brasileiro logo depois da independência (sic) precisava encontrar um passado independente da História Colonial, pois esta era comum com Portugal"<sup>30</sup>.

Se, por um lado, o pedido de adoção do tupi-guarani configura-se como uma forma de revalorização do índio, significa, por outro, o apego de Polícargo a um elemento que não é visto como ameaçador à

ordem vigente. Nessas condições, as reformas de Policarpo enquadram-se dentro do próprio poder.

## 2. Série Social: o folclore e o discurso político-filosófico

A tradição folclórica brasileira que o protagonista procura reconstituir, aparece, no romance, em pequenos fragmentos para-literários presentes no discurso literário. Citem-se, como exemplo, o "Bicho tutu" (P. Q., 39), a canção de uma carta de Urubu-de-Baixo (P. Q., 40), a estória do Tangolomango (P. Q., 127). A apropriação do folclore afeiçoa-se à perspectiva de Albernaz e de Policarpo Quaresma. Para o primeiro, o folclore é simples pretexto; para o segundo, é decorrente de processo de sedução pela palavra do poder. De qualquer forma, ambos, porque pertencem à classe média e não à classe de que o folclore constitui expressão, configuram o interesse da ideologia pelo folclore. Acharmos importante assinalar, dentre os trechos mencionados o "Bicho tutu". Nesse fragmento, em que o "tutu vai cumê sinhozinho com angu", a inversão social se dá apenas simbolicamente. O ato de deglutir, presente na canção folclórica, representa a necessidade de o negro comer o branco, ao invés de ser "comido" por ele. No plano simbólico, é possível inverter a situação do dominante. No entanto, no plano do real, a ideologia do dominante, incorporada à fala do dominado, tende a conservar a hierarquia social, admitindo-a naturalmente. Serve de exemplo a resposta que Felizardo dá a Policarpo:

"— Eul Sei lá. . . Urubu pelado não se mete no meio dos coroados. Isso é bom pro sinhô". (P.Q., 113)

No que tange ao discurso político-filosófico, cabe-nos indagar como o Positivismo, mediante a fundamentação teórica, foi instrumento de instauração da República.

Sabemos que Augusto Comte propõe uma organização científica da sociedade e "distingue como hipoteticamente necessárias três fases no conhecimento e na evolução da sociedade: a teológica-fictícia, a metafísica-abstrata e a positiva (científica). Só na última fase se produz, segundo Comte, a fusão da teoria com a *praxis* (. . .). A fase positiva é concebida como uma fase pós-ideológica, em que a ciência positiva, como instrumento de coordenação, logra a reconciliação da ordem com a liberdade"<sup>31</sup>.

No Brasil, em virtude da influência de Benjamin Constant, secretário de Augusto Comte, o Positivismo constitui, força é convir, verdadeira religião. Militarismo e Positivismo identificam-se, portanto.

A propósito do Positivismo, é importante ressaltar as indagações

de Sérgio Buarque de Holanda, que o considera como expressão de um "segredo horror à nossa realidade"<sup>32</sup>, e as observações de Fritz Teixeira de Salles sobre a influência negativa do Positivismo no Brasil:

"a) uma assimilação não crítica de um complexo de idéias por grupos de intelectuais que não possuíam instrumental mínimo necessário para isso, pois eram autodidatas; b) aquelas eram teorias científicas, quando o nosso ensino era exclusivamente humanista; c) esses grupos intelectuais encaravam o pensamento europeu numa situação de inferioridade de habitantes do país dependente, sem tradição cultural e, portanto, percebiam todo aquele complexo de idéias de forma passiva; d) todas aquelas concepções tinham, na Europa, a função de manter o domínio da burguesia no poder, desviando a atenção dos intelectuais — (pois se apresentavam como alta expressão racional-científica) — das básicas e fundamentais descobertas realizadas pelo marxismo, as quais chamavam a atenção desses grupos intelectuais exatamente para o determinismo econômico, para uma mentalização operacional-metodológica-interpretativa da realidade".<sup>33</sup>

Ao compararmos o militarismo de Policarpo com a intenção de Benjamin Constant de elevar o nível cultural de nossa oficialidade, proclamando o soldado "corporificação da honra nacional"<sup>34</sup>, veremos que a palavra do momento se cristaliza na mente de Policarpo que a transforma em ação.

Para Policarpo Quaresma, "o hálito da pátria é o hálito da guerra" (*P.Q.*, 25). Na impossibilidade de ser militar, satisfaz-se com um cargo burocrático no Arsenal de Guerra. No espaço rural, a personagem mune-se de aparato científico para resolver os problemas agrícolas. No espaço revolucionário, Policarpo Quaresma encontra-se "enfrentado na matemática, nessa matemática rebarbativa e hostil aos que já não são mais moços". (*P.Q.*, 164-165). Nessas manifestações, vê-se bem a ação da retórica sobre a personagem.

Mas não se limita ao militarismo nem ao Positivismo essa influência, e seria de bom conselho rever os "Apontamentos para uma crítica da ação integralista", em que Marilena Chauí analisa o imaginário integralista. Embora o trabalho crítico da autora se reporte a outro momento histórico que não o da Primeira República — contexto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* — achamos que muitos elementos, sugeridos pela sua análise, são importantes para compreender-se a manipulação do discurso nessa obra.

Ao ressaltar a função do imaginário como máscara da ideologia, Marilena Chauí salienta "que um dos traços mais marcantes da ideologia consiste em postular uma coincidência entre a idéia de verdade (do

pensamento) e a idéia de eficácia (de ação), o que implica reduzir a *praxis* social e política a um conjunto de técnicas de ação supostamente adequadas para a obtenção de certos fins<sup>35</sup>. Ao indagar a que classe o discurso do integralismo se dirige, a autora dos apontamentos demonstra o modo de funcionamento do imaginário. Evidencia, também, no que diz respeito ao pensamento autoritário, que, ao ocorrer a "necessidade de encontrar um 'saber' já realizado sobre o qual possa apoiar-se, bem como a necessidade de manipular fatos nos quais possa exemplificar-se e, graças a tais procedimentos, evitar o risco da elaboração do conhecimento, torna-se clara a debilidade teórica e a exigência de importar idéias já consagradas alhures"<sup>36</sup>. Segundo sua análise, o pensamento autoritário apóia-se no "já visto", no "já pensado", no "já enunciado". Ao referir-se ao pensamento autoritário, declara:

"O nacionalismo, montado sobre imagens míticas, dá a nossos autoritários a ilusão de estarem referidos às condições históricas transfiguradas em bruma alegórica. Confundindo as imagens nativas com o movimento da história, acreditam que a substituição dos mitos de origem européia por outros, caboclos, é uma operação teórica suficiente para liberar o pensamento nacional de 'influências' alienígenas"<sup>37</sup>.

Os motivos endênicos e a inserção do folclore em *Triste fim de Policarpo Quaresma* são realimentados pelo discurso político-autoritário que se vê ameaçado num momento de crise. (Lembremo-nos de que o texto se refere a um momento histórico em que Florianópolis precisa controlar as forças dissidentes). A imagem de Pomona indentifica-se com a idéia da mãe-nutriz e de pátria. Os mitos românticos e os motivos endênicos já arraigados no sujeito<sup>38</sup> operam de modo a camuflar as condições reais de existência. Carlos Nelson Coutinho, a propósito do nacionalismo da personagem, afirma que:

"Desligado do contato criador com a realidade, incapaz de explicitar-se numa *praxis* adequada, o *pathos* nacional-popular de Policarpo assume a forma extravagante de um nacionalismo fanático; ufanista fundado em mitos romântico-reacionários"<sup>39</sup> (O grifo é nosso).

Achamos que a *praxis* de Policarpo adapta-se à retórica que veicula o nacionalismo xenófobo. A idéia de pátria, como afirma o narrador, "fôra explorada pelos conquistadores por instantes sabedores das nossas subserviências psicológicas, no intuito de servir às suas próprias ambições (. . .)" (*P.Q.*, 207). Não se pode tampouco ignorar que, "para a emissão de todo o discurso, à parte a finalidade específica que garante sua motivação, o locutor tem a necessidade de ter também garantido certo número de significações que considera suficientemente aceitas e

assimiladas no ouvinte, cujo desconhecimento pode levar o ouvinte a simplesmente recusar o discurso que lhe é dirigido<sup>40</sup>. Nesse sentido, vamos mostrar, através do tratamento do Estado enquanto *Ego* ideal, o significado que o emissor ou falante (o locutor) garante para o receptor ou ouvinte, no momento da emissão do discurso.

### 3. O Estado enquanto realização do Ego ideal

Eugène Enriquez em "Imaginário social, recalçamento e repressão nas organizações" propõe uma leitura das organizações a fim de "apreender através do não dito, do não formalizado, das falhas, a 'Outra cena', aquela da qual Freud disse que era onde se desenrola a função imaginária"<sup>41</sup>. Para isso, retoma conceitos psicanalíticos relativos ao imaginário, ao recalçamento e à repressão e os articula com o conceito de ideologia.

Na organização, no sentido que lhe dá Enriquez, apesar das diferenças existentes entre os indivíduos, há uma luta pelo reconhecimento, que se redalza a partir de um desejo. A busca da identidade pelo reconhecimento "remete à questão do desejo e da constituição do *ego* imaginário que cada ser vai tentar experimentar no espaço colocado em cena pela organização"<sup>42</sup>. O autor mostra que o *ego* constitui desde sua origem, instância imaginária. Evidencia que o imaginário, enquanto máscara, "se encontra no centro mesmo da formação das ideologias"<sup>43</sup>. Na segunda parte do ensaio, o crítico estuda a função do imaginário na organização.

Ao abrigo dessas noções vemos o Estado enquanto organização, salientando que os indivíduos a ele se submetem em decorrência da possibilidade de preservação do equilíbrio do Ego. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o protagonista assume o cargo de subsecretário do Arsenal de Guerra cujas funções são pré-estabelecidas. Adapta-se, nessa situação, à ideologia coletiva do Arsenal que repousa sobre dois fundamentos básicos: o autoritarismo e o militarismo, conforme se depreende da comparação entre as situações do romance e do discurso político-filosófico. Para que a palavra do poder surtisse efeito, concedeu-se ao indivíduo a ilusão de que a ela tinha acesso para manifestar-se. Nesse caso, o ouvinte foi promovido a centro de decisão das relações políticas. Policarpo deixa-se iludir pela idéia de poder. Sabemos, no entanto, que o cargo assumido pela personagem se liga à administração burocrática do Estado. Isso significa que Policarpo não tem acesso ao poder. Policarpo pertence, no plano social, à classe média situada numa "posição intermédia em relação à contradição principal capital/trabalho inerente ao modo de produção capitalista"<sup>44</sup>.

O Estado, ao insistir na permanência de uma função designada

pelo poder, e ao evitar a quebra da unidade da organização, procura proibir as "possibilidades de expressão direta, porque elas poderiam levar a baixar as máscaras"<sup>45</sup>.

Percebe-se claramente, mercê do conhecimento das atribuições do Dr. Segadas — que ceifa o acesso à fala — um processo gradativo que se institui como ação inibidora da linguagem ou como captura do Outro pela linguagem. Policarpo, ao elevar-se à condição de letrado, ultrapassa os limites impostos pela sua condição social, pois o saber era privilégio dos doutores. Quando a personagem faz um requerimento, pedindo a adoção do tupi como língua oficial, e um ofício em tupi, está convencido de que a palavra tem poder modificador. O comportamento de Policarpo, ao entrar em desacordo com a imagem que os outros construíram para ele, é rejeitado por aqueles que querem conservar o poder pela posse da palavra.

A confirmação das observações de Eugène Enriquez sobre o papel do imaginário na organização leva-nos a concluir que essa, ao "ocultar os temores de espedaçamento e as fantasias de destruição de si que os homens poderiam ter"<sup>46</sup>, se relaciona com a figura do pai castrador que, para evitar a própria castração, dispõe de um único meio que é a castração dos demais.

No romance, convenha-se, Floriano encarna a figura do pai castrador. São elucidativos estes exemplos tomados ao texto:

"Há uma outra face do marechal Floriano que muito explica os seus movimentos, atos e gestos. Era o seu amor à família, um amor entranhado, alguma coisa de patriarcal, de antigo que se vai esvaiando com a marcha da civilização" (P.Q., 53).

"A sua concepção de govêrno não era o despotismo, nem a democracia, nem a aristocracia; era a de uma tirania doméstica. O bebê portou-se mal, castiga-se. Levada a cousa ao grande o portar-se mal era fazer-lhe oposição, ter opiniões contrárias às suas e o castigo não eram mais palmadas, sim, porém, prisão e morte". (P.Q., 154).

Com a morte de Policarpo, o Estado passa, de opressivo, a repressivo. A sua morte, portanto, significa que o filho, ao apoderar-se da palavra, torna-se suplemento daquele já que o poder se relaciona com a figura do pai e da autoridade. A palavra do filho — Policarpo é silenciada pelo pai — o poder que se vê ameaçado. Sabemos, no final do romance, que a personagem se mantém incomunicável:

"Contudo, quem sabe se os outros que lhe seguissem as pegadas não seriam mais felizes? E logo respondeu a si mesmo: mas como? Se não

se fizera comunicar, se nada dissera e não prendera o seu sonho dando-lhe corpo e substância?" (P.Q., 208)

O poder mata a personagem da História. No entanto, Policarpo é ressuscitado pelo narrador que conta a estória do protagonista. A personagem passa do plano da história para o plano da estória com possibilidades de tornar-se "herói nacional" e vincular-se definitivamente à História. Percorre, por conseguinte, a mesma trajetória de outros indivíduos que se fizeram heróis nacionais.

"E êle se lembrava que há bem cem anos, ali, naquele lugar onde estava, talvez naquela mesma prisão, homens generosos e ilustres estiveram presos por quererem melhorar o estado de cousas de seu tempo. Talvez só tivessem pensado, mas sofreram pelo seu pensamento. Tinha havido vantagem? As condições gerais tinham melhorado? Aparentemente sim; mas, bem examinado, não." (P.Q., 208).

Se a estória é contada, é porque o narrador acredita no enredo, no poder da palavra. Eugène Enriquez, mencionado, afirma que: "Tomar a palavra é empresa de demolição das estruturas e do poder existente, expressão do verbo criador e engendramento de uma nova realidade"<sup>47</sup>. A partir dessa afirmação, vamos indagar de que forma, na construção narrativa, o narrador "destrói" o poder. É do silêncio da personagem que nasce *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Sua morte relaciona-se, destarte, com a vida do romance.

## NOTAS

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* será identificado, nas citações, de forma abreviada: P.Q., seguido do número da página, conservando-se a ortografia da edição utilizada.

1. No prefácio do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Cf. edição utilizada por nós), datada de 1916, M. de Oliveira Lima vê, no Major Quaresma, o Dom Quixote Nacional. O aspecto quixotesco, salientado por M. de Oliveira Lima, ainda persiste na crítica atual. Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1975. p. 359 e BRAYNER, Sonia. Lima Barreto: mostrar ou significar? IN: — *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1979. p. 155.
2. PIMENTEL, Osmar. Prefácio. IN: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo, Brasiliense, 1956. p. 12. 13.

3. BRAYNER, Sonia. *Op. cit.* p. 169.
4. COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na Literatura brasileira. IN: Coutinho, Carlos Nelson *et alii*. *Realismo & Anti-Realismo na Literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974. p. 42.
5. BARTHES, Roland. A retórica antiga. IN: BARTHES, Roland *et alii*. *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Uruzun. Petrópolis, Vozes, 1975, p. 149.
6. Idem, *ibidem*, p. 157.
7. Idem, *ibidem*, p. 157.
- B. COSTA LIMA, Luiz. As projeções do ideológico. IN: *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, B (26), 1975, p. 155-204.
9. OSAKABE, Haqira. A retórica de Aristóteles. IN: *Argumentação e discurso político*. São Paulo, Kairós, 1979. p. 142.
10. Idem, *ibidem*, p. 142.
11. Idem, *ibidem*, p. 97.
12. Convém lembrar a dificuldade que Barbosa Lima Sobrinho salienta no que tange ao conceito de Nacionalismo (BARBOSA LIMA SOBRINHO. Desde quando somos Nacionalistas? *Cadernos do povo brasileiro*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1963. V. 24). O autor observa que o Nacionalismo "pode ser uma atitude de extrema direita, como o fascismo, o nazismo e o integralismo (p. 9); como também, pode ser confundido com o próprio comunismo como movimento de esquerda. Barbosa Lima Sobrinho afirma que existem nacionalismos e nacionalismos e que para conhecê-los e identificá-los "nada melhor que rastrear as suas origens, definir as suas características e tendências" (p. 10).
13. RODRIGUES, José Honório. *Aspirações nacionais*; interpretação histórico-política. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. p. 37.
14. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do Paraíso*; os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 3. ed. São Paulo, Ed. Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. 1977. p. 1.
15. Idem, *ibidem*, p. 23B.
16. ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. Bahia, Livraria Progresso Editora Aguiar & Souza, 1950.
17. SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. São Paulo, Melhoramentos, 1954, 476 p.
18. SALVADOR, Frei Vicente do. *Op. cit.* p. 52.
19. Idem, *ibidem*, p. 37.
20. Idem, *ibidem*, p. 154; p. 160; p. 175.
21. BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. São Paulo, Melhoramentos/INL, 1979. 276 p.



22. Idem, *ibidem*, p. 33.
23. Idem, *ibidem*, p. 95.
24. BOTELHO DE OLIVEIRA, Manuel. A ilha de Maré. IN: *Música do Parnasso*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, 1953.
25. PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, 1971.
26. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Maria Helena Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 174.
27. LIMA, Herman. Origens da sátira política no Brasil. *Revista do livro*. Rio de Janeiro, 3(12): p. 45. Dez. 1958.
28. SALVADOR, Frei Vicente do. *Op. cit.* p. 61.
29. BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Op. cit.* p. 170.
30. LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro; história de uma ideologia*. 2. ed. São Paulo, Pioneira, 1969. p. 171.
31. LIEBER, Hans Joachim & BUTOW, Helmuth G. Ideologia. IN: KERNIG, C. D., ed. *Marxismo y democracia, enciclopedia de conceptos básicos*. Trad. Eloy Rodríguez Navarro. Madrid, Ediciones Rioduero, 1975. V. 3. p. 115.
32. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. p. 118.
33. SALLES, Fritz Teixeira de. *Literatura e consciência nacional*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1973. p. 140.
34. LINS, Ivan. *História do positivismo no Brasil*. São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1967. p. 375.
35. CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica de ação integralista. IN: CHAUÍ, Marilena & FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro, Paz e Terra / CEDEC 1978. p. 31.
36. Idem, *ibidem*, p. 38.
37. Idem, *ibidem*, p. 36.
38. Lembremo-nos aqui das considerações de Louis Althusser: "só existe ideologia pelo sujeito para sujeitos. Entenda-se: só existe ideologia para sujeitos concretos e esta destinação da ideologia só é possível pelo sujeito: entenda-se pela categoria de sujeito e pelo seu funcionamento" (ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Presença, s/d. p. 93).
39. COUTINHO, Carlos Nelson. *Op. cit.* p. 38.
40. OSAKABE, Haquira. *Op. cit.* p. 60.
41. ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalcamiento e repressão nas organizações. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. A história e os discursos, (36/37): p. 55. jan/jun. 1974.
42. Idem, *ibidem*, p. 57.

43. Idem, *ibidem*, p. 62.
44. PINHEIRO, Paulo Sérgio. Classes médias urbanas: formação, natureza, intervenção na vida política. IN: FAUSTO, Boris. *História geral da Civilização Brasileira; o Brasil Republicano; sociedade e instituições (1889-1930)*. Rio de Janeiro, Difel, 1977. T. 3, V.2. p. 11.
45. ENRIOUEZ, Eugène. *Op. cit.* p. 66
46. Idem, *ibidem*, p. 66.
47. Idem, *ibidem*, p. 81.

*SOBRE UMA FUNÇÃO AXIOLÓGICA  
DO DIÁLOGO NO ROMANCE*

Embora o diálogo constitua um espaço social de confronto de valores, na teoria do romance a ocorrência do que se denomina diálogo ou discurso direto não tem sido comumente associada ao nível axiológico da narrativa. Mikhail Bakhtine relacionou o dialógico ao ideológico, mas não caminhou no sentido de evidenciar um funcionamento específico para o que chamou "diálogo puro" porque seu objetivo era exatamente destacar a confluência dos vários procedimentos de representação discursiva da "voz do outro", dialogização no sentido mais amplo possível. Por outro lado, as teorias miméticas, embora se tenham ocupado do diálogo, entenderam-no como um constituinte natural, isto é, ideologicamente neutro, do discurso vivenciado, cujo pressuposto é que sejam projetados no texto outros eus — origens de discurso, sujeitos ficcionais de enunciação.

Ora, acontece que a concepção mimética não leva em conta que, se o diálogo no romance é uma forma de representar discursos dentro do discurso, dando voz às personagens, ele faz com que estas passem do nível do enunciado ao da enunciação, e, conseqüentemente, ele, então, interfere nas relações de poder do discurso ficcional. Isso, é claro, só faz sentido quando optamos por uma teoria do discurso que evidencie a questão do poder, e, ainda, quando consideramos legítimo transferir tais evidências para o discurso literário.

Quando nos referimos ao poder do discurso, estamos reportando-nos mais estritamente à idéia de que atuamos pela linguagem, isto é, à idéia de que falar é agir. Benveniste, Austin e Searle evidenciaram essa idéia, o primeiro ao demonstrar que a enunciação é que delimita, por e-

xemplo, o âmbito de *eu* e *tu*, e institui a significação; os outros dois ao desenvolver a teoria dos atos de fala<sup>1</sup>. Se, ao lado disso, lembrarmos que todos os atos humanos são sociais, e, portanto, ideologicamente marcados, estaremos lidando com uma concepção de discurso menos psicologista, que, entretanto, leva em conta ainda a enunciação, como um modo de agir.

Parece ser inaceitável para muitos estudiosos do romance a consideração de relações de poder no discurso ficcional. Isso principalmente porque o romance seria, por natureza, um discurso ambíguo, aberto, e, como tal, refratário às tentativas de imposição de valores. Esta é, por exemplo, a posição de Bakhtine, quando demonstra que, no romance, as linguagens, com suas diversas dimensões ideológicas, sempre se entrelaçam, representando o plurilíngüismo social, sem dar lugar à palavra autoritária. Para ele, a hibridização, a interrelação dialogizada e os diálogos puros são três categorias que se equivalem na função de criar a imagem social e multifacetada da linguagem no romance<sup>2</sup>.

Pensemos na enunciação do romance como um ato. Trata-se de um ato do autor, evidentemente. Então, o ato de enunciação do autor configura um lugar, que vamos chamar de A, lugar este de inscrição social, com sua parcialidade inevitável e uma estruturação que pode integrar mesmo certas contradições. A questão é: o lugar do texto equivale necessariamente ao lugar do autor? Bakhtine, optando por uma visão da linguagem como fato inevitavelmente sociabilizado, respondeu negativamente a essa pergunta. O mais interessante é que, mesmo dando uma resposta afirmativa, isto é, considerando que o discurso de X só pode definir mesmo o lugar de X, podemos operacionalizar um conceito de Bakhtine, que é o da palavra orientada para diferentes fins, tipo de discurso em polêmica interna:

"... a redução do grau de objetividade e a elevação correspondente do grau de atividade das próprias aspirações da palavra do outro levam inevitavelmente à conversão interna do discurso em discurso dialógico. Neste já não há dominação absoluta da idéia do autor sobre a idéia do outro, a fala perde sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não-solucionada e ambivalente."<sup>3</sup>

Fica assim formulada por Bakhtine uma condição essencial para que exista ambivalência axiológica: no plano da enunciação do autor o discurso se configura como polêmico, orientado para diferentes fins.

Nesse caso, as enunciações de narrador e personagens tendem a corresponder a novos atos de fala, e isso se concretiza pela distância axiológica entre as vozes. O poder maior de enunciação abre espaço aos outros possíveis porque não deseja deter em si a autoridade do discurso.

Assim, ao tentarmos ligar o plano da enunciação ficcional ao poder de transmissão de valores para o leitor, permitimo-nos estabelecer uma diferenciação no corpo da teoria bakhtiniana do pluralismo axiológico-discursivo do romance. O grau de ambivalência axiológica será uma função das distâncias entre os vários atos de enunciação ficcionais.

No plano do narrador, a distância se relaciona à confiabilidade da narração. Wayne Booth distingue o narrador fidedigno do não-fidedigno, mas considera que, de qualquer modo, são os valores do autor implícito no texto que passam ao leitor, reduzindo-se o narrador a mero instrumento retórico para que isso se de.<sup>4</sup> De fato, se a voz do narrador detiver a razão ou se seus valores forem inteiramente anulados, o resultado é um só: a afirmação exclusiva de um único sistema de valores, proposto pela enunciação do autor. Mas existe uma distância polêmica possível entre as duas vozes: é quando o narrador se questiona sem anular-se, e o positivo ou negativo não se definem para o leitor. Constitui-se assim a relação dialógica, no sentido bakhtiniano, entre os atos de discurso do autor e do narrador, relação esta que chega ao leitor como ambivalência axiológica.

Ainda assim, poderia permanecer eclipsada a enunciação das personagens. O narrador pode reter a enunciação, sem passar uma parcela de poder às personagens. Nesse caso, se seu discurso polemiza internamente, a ambivalência está garantida, mas não perpassou ainda todos os planos possíveis da enunciação ficcional. Falta a ambivalência própria do diálogo, definido este como representação direta das diferenças dos discursos das personagens.

Só o diálogo, enquanto, por um lado, sinônimo de discurso direto, sem mediação do narrador, e, por outro, sinônimo de espaço de confronto de valores, pode cumprir no romance a função de garantir a atuação axiológica das personagens no plano da enunciação. Porque, se nos limitamos à polemização interna ao discurso do narrador, caímos no problema da confiabilidade, ligado à sua detenção do poder com relação às personagens. E se esquecemos a questão da diferença, restringimo-nos à concepção mimética que não leva em conta o nível axiológico para definir a função do diálogo.

Evidentemente, o sentido de um texto ficcional não deriva das personagens, pois estas são também parte dele. No conjunto, a personagem pode não ter uma função simbólica correspondente à individualidade. Entretanto, se é investida das funções e problemáticas do indivíduo que a personagem se oferece à percepção do leitor, tal investimento deveria ser respeitado em qualquer nível, inclusive o de seus atos de fala, para aumentar o grau de ambivalência axiológica. No caso de os discursos das personagens constituírem repetições ou contrafações, sem apresentarem marcas axiológicas diferentes de um lugar de discurso do autor ou do narrador, ou o romance está endossando uma configuração do

mundo reduzida ao *mesmo*, própria de uma formação ideológica autoritarista, ou está denunciando isso.

Analisemos o caso específico do romance de crítica ao autoritarismo. No nível da enunciação do autor, a crítica pode realizar-se, por exemplo, pela representação de um espaço social em que esteja bloqueada a ocorrência da réplica. Se a utopia autoritarista corresponde a um universo sem diálogo, o autor que cria um universo assim pode estar questionando-o, mas não está criando uma nova utopia, que possa funcionar também como réplica ao autoritarismo. Essa nova utopia teria de significar, inicialmente, o questionamento das relações de poder do próprio discurso. O autor teria de abdicar da sua autoridade, visando a que sua atuação sobre o leitor fosse a mais aberta possível. Teria então de optar pela expansão da ambivalência axiológica até o plano da enunciação, abrangendo o narrador polemizado e o diálogo. A força de um romance no questionamento da palavra autoritária não prescinde, pois, da forma de enunciação, que corresponderia ao ato de respeitar o lugar da palavra do outro, a diferença possível entre as vozes. Assim funciona, por exemplo, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, romance que podemos tomar como protótipo de réplica ficcional à palavra autoritária e suas consequências.

É a princípio difícil entendermos a presença dos quase mil travessões introdutores do discurso direto em *São Bernardo*. O narrador não nega a intenção de contar sua história pessoal, o que deveria levá-lo a centrar a narrativa em seu próprio discurso. Além disso, baseando-nos em diversos procedimentos do Paulo Honório personagem, esperaríamos mesmo que o Paulo Honório narrador tentasse reduzir tudo a si próprio, sem dar lugar à expressão alheia autônoma.

Ora, como se justificaria, então, essa abundância do discurso direto em *São Bernardo*? Aparentemente poderia significar apenas uma preferência de Graciliano, desarrazoada no que tange a esse romance em particular, embora justificada no conjunto de sua obra por "facilitar a síntese". No entanto, podemos percebê-la integrada ao discurso do narrador, sem, evidentemente, isolá-la da voz do autor.

O primeiro diálogo aparece logo no início do livro, no capítulo 1. Trata-se de uma discussão entre Paulo Honório e seu escriba fracassado, Azevedo Gondim. No intuito de realizar a obra pela divisão de trabalho, Paulo Honório queria limitar-se a expor oralmente suas "idéias confusas" a Gondim, que deveria transformá-las em literatura. Exatamente no momento em que este apresenta os dois primeiros capítulos redigidos é que surge o diálogo como expressão direta do desacordo:

— Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! Azevedo Gondim (. . .) replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

- Não pode? perguntei com assombro. E por quê?
- Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
- Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, Seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.”<sup>5</sup>

Configura-se neste diálogo uma polêmica que irá desenvolver-se através da narrativa, constituindo um aspecto bem mais importante do que poderia parecer à primeira vista, pois da posição assumida pelo leitor diante dela dependerá a avaliação daquilo que irá ler, nesta obra e em outras, ditas literárias. Se concordamos com Gondim em sua afirmação de que “a literatura é a literatura”, temos de estender nosso beneplácito ao “pernóstico”. Gondim faz a defesa de um refinamento estilístico imposto por tradição, não necessariamente adequado a outros componentes da obra. Por outro lado, concordarmos com a ingênua pretensão de Paulo Honório de transpor a espontaneidade da fala para a escrita seria também difícil. E, se tentarmos deixar de lado esta explicitação inicial de tal problemática, para tomarmos posição com base na própria narrativa que lemos, verificaremos que ela é, sim, repleta de falas das personagens, gente que “discute, briga, trata de negócios naturalmente”, sem nada de “pernóstico”. Contudo, ela nos apresenta também o desenrolar de um processo de aprendizagem técnica de Paulo Honório, que, a certa altura, toma consciência e nos fala das inevitáveis transformações e recriações a que tinha de submeter suas lembranças ao contá-las.

Além de se discutir sobre a literatura naquilo que diz respeito às suas formas de produção (o problema da invenção, da verossimilhança e do estilo), discutem-se também as suas formas de consumo. O capítulo 16, exatamente o que narra o pedido de casamento de Paulo Honório a Madalena, reserva o maior espaço para uma polêmica sobre o “Grêmio Literário e Recreativo”, sobre a função da literatura e da cultura impressa em geral:

- “— Que utilidade tem isso?
- Azevedo Gondim sentou-se, pouco a pouco serenou:
- É uma sociedade que presta bons serviços, seu Paulo.
- Lorotal O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada. . . (. . .)
- A instrução é indispensável, a instrução é uma chave, a senhora não concorda, D. Madalena?
- Quem se habitua aos livros. . .

- É não habituar-se. E não confundam instrução com leitura de papel impresso.
- Dá no mesmo, disse Gondim.
- Qual nada!
- E como é que se consegue instrução se não for nos livros?
- Por aí, vendo, ouvindo, correndo mundo. O Nogueira veio da escola sabido como o diabo, mas não sabia inquirir uma testemunha. Hoje esqueceu o latim e é um bom advogado.
- Entretanto o senhor acha o hospital necessário. E por que não deita fora os seus tratados de agricultura?
- É diferente. Em todo o caso suponho que os médicos estudam menos nos livros que abrindo barriga, cortando vivos e defuntos em experiências. Eu, nas horas vagas, leio apenas observações de homens práticos. E não dou valor desmesurado a elas, confio mais em mim que nos outros. Os meus autores não vieram olhar de perto os homens e as terras de São Bernardo.
- Madalena balançava a cabeça:
  - Perfeitamente. O que há é que não estamos acostumados a pensar nisso. Assisti um dia destes a uma fita no cinema, e creio que aprendi mais que se visse aquilo escrito. Sem contar que se gasta menos tempo.
  - E não se enche o quengo com estopadas, acrescentei. Vocês engolem muita bucha, Gondim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas. (. . .)
  - Cá para mim os livros são úteis. Se o senhor julga que são inúteis, deve ter lá suas razões.
  - Você vê que me refiro às histórias fiadas do Grémio.
  - O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos, disse Madalena.
  - Sem dúvida, a beleza, triunfou Azevedo Gondim. É o que se quer. Harmonia, beleza, entende?
  - Ora sebo!

É claro que o conteúdo deste diálogo informa-nos implicitamente a extensão da mudança sofrida por Paulo Honório ao tornar-se ele autor de um livro. Mas, como o narrador escreve sem saber direito por quê, a polêmica nem se resolve de modo totalmente favorável à literatura, nem perde seu sentido, como se se tratasse de "conversa boba": permanece aberta.

Os diálogos sobre política são também abundantes no livro. Exemplo disso é o capítulo 12, no qual Paulo Honório narra seu primeiro encontro com Madalena. Bem natural seria que esse assunto ocupasse maior espaço no capítulo, mas tal não acontece: discute-se longamente a validade da existência de eleições, a função dos poderes políticos, o



sentido de uma oligarquia, a corrupção na administração pública. São quatro páginas de diálogo sobre tais temas, aos quais Paulo Honório aparenta não atribuir valor, mas que, por acabarem ocupando tanto espaço em seu livro, afirmam sua importância.

O capítulo 24, exatamente onde é narrado o início do sentimento de ciúme em Paulo Honório, apresenta também grande parte de seu espaço reservada à discussão de política, em discurso direto. Dessa conversa participam praticamente todas as personagens dignas de referência: Pe. Silvestre, Padilha, Madalena, Gondim, Nogueira, Seu Ribeiro, D. Glória e Paulo Honório. Do elogio à vida na fazenda, Pe. Silvestre parte para a crítica à situação nacional, afirmando que, se todos pensassem como Paulo Honório, "não estaríamos presenciando tanta miséria". Daí segue para a constatação da "falência do regime. Desonestidades, patifarias". E acaba fazendo a primeira referência à iminente revolução, à qual se mostra favorável, juntamente com Padilha e Madalena. Os contra-revolucionários apresentam razões variadas: Paulo Honório teme a crise econômica, Nogueira e Gondim temem o fascismo, Seu Ribeiro e D. Glória temem o comunismo. Os revolucionários se dividem quanto ao comunismo: Madalena e Padilha o defendem, enquanto o integralista Pe. Silvestre o abomina, em nome do catolicismo do povo brasileiro, por sua vez atacado por Nogueira. Em suma, nossa visão do debate político em Viçosa não se reduz à versão sumária do narrador. Assim, o espaço do discurso direto neste capítulo transcende a simples caracterização, pelo narrador, da Madalena comunista e materialista, para transformar-se em apresentação polêmica de diferentes valores.

Importante para esclarecer a função de abertura ideológica do discurso direto é a observação de que as vozes que surgem na narrativa muitas vezes não pertencem a indivíduos, mas a instituições, concretizadas em pessoas diante de nossos olhos, vulneráveis a distorções, enganos, corrupções. A Igreja está representada por Pe. Silvestre, político e pródigo em elogios a quem estiver no poder. A Lei se personifica no Dr. Magalhães, o juiz alienado e discretamente subornável. A Escola se deixa representar por Padilha e Madalena: aquele, sem acreditar na educação, professor para não morrer de fome, esta pronta a trocar o magistério por um casamento seguro com o próspero Paulo Honório. A Imprensa está presente através de Costa Brito e Gondim, sempre atrás de subvenções ou "lambujens" de que dependem seus elogios ou seus ataques a quem quer que seja. Todos subordinados ao poder econômico, de forma menos ou mais direta.

Quando estoura a revolução, surgem as mudanças na situação política, reveladoras das tendências latentes e do caráter precário de certos poderes e influências. Mais uma vez, serão os diálogos a forma escolhida para a expressão das reações diversas.

A conversa, quando diretamente apresentada ao narratário, faz

com que não se desconfie de que o narrador a deturpou, e ainda exige que o julgamento leve em conta o que os outros disseram, inclusive as lacunas de seus discursos. Na verdade, o discurso direto atua no sentido de inocentar Paulo Honório, à medida que abre a avaliação. Se estivesse estruturada na obra a intenção do autor de mais facilmente condenar seu narrador, o discurso deste provavelmente seria redutor, autoritário, e, assim, facilmente se anularia seu poder.

A distância entre narrador e personagem é a distância do discurso. O alvo do cíume de Paulo Honório personagem foram as conversas. Não as reproduzidas, mas as ausentes do texto, isto é, as que ele não conhecera. A voz que menos surge no decorrer da narrativa é exatamente a de Madalena. Aí está a função dos diálogos no plano da relação narrador/personagem: explicitar para narrador e narratário o espaço que fora realmente ocupado pelas conversas, pela comunicação, pela linguagem, antes que esta se afirmasse totalmente, na própria narrativa. Refreando o seu possível impulso de monopolizar a fala, ou de dirigir a comunicação, só atentando para a sua vontade pessoal, o narrador abre espaço para a voz do outro. Neste processo, percebe que é exatamente isso o que havia tentado negar a Madalena: que ela também pudesse atuar como sujeito da enunciação.

Em suma, podemos afirmar que o discurso direto funciona em *São Bernardo* de modo mais específico que o efeito de mimese ou de economia narrativa. Articulam-se nos diálogos os níveis de enunciação, sem que as instâncias discursivas se anulem. No que diz respeito à relação autor/narrador, a recorrência do discurso direto é instrumento de uma dialética entre os sujeitos produtores e produtos do discurso. Se o autor implícito, dono primário do poder de enunciação, quisesse anular seu narrador, arrasá-lo, utilizando-se de sua voz como mero disfarce ideológico, poderia fazê-lo. Apelaria, no entanto, de modo contraditório, exatamente para o procedimento que deseja condenar. Nesse caso, ou a narrativa seria fechada a outras vozes, transmitindo a impressão de sua posse totalitária pelo narrador — que assim se reafirmaria como o capitalista que quer deter todo o poder nas mãos, destruindo-se existencialmente aos olhos do leitor — ou, como pesquisa compulsiva do passado, a narrativa se abriria às vozes detentoras da verdade e da razão, enquanto o narrador, fracassado, discorreria sobre absurdos ou falsidades. Os instrumentos seriam inversos, mas o resultado, análogo: o ataque monológico ao autoritarismo.

Respeitar a fala de Paulo Honório e mostrar pela narrativa que este também está respeitando a fala alheia, assim se redimindo: este o procedimento dialógico que constitui *São Bernardo*, ao nível da enunciação.

Para o narrador, o diálogo é uma necessidade. Marciano, Rosa, Casimiro Lopes, são destinatários irrecuperáveis da comunicação que

Paulo Honório, o patrão, não pode mais com eles estabelecer, porque lhes foi roubada a condição de interlocutores pela submissão ideológica a que os obrigou a submissão econômica. Convivendo apenas com esses bichos silenciosos, domesticados pela fome, Paulo Honório tem de narrar para comunicar-se, tem de evidenciar o novo respeito ao outro, agora personagens e leitores de seu livro.

Assim, o narrador se redime ao conseguir atuar lingüisticamente sem impor valores, o que resulta no mesmo procedimento do autor, que, reduzindo sua *autoridade*, mostra ao leitor que o limite de poder de quem fala é o espaço da fala do outro, a sua diferença. Nesse espaço da réplica se insere a própria leitura, que corresponde a um posicionamento diante da proposta do texto. Este grau de coerência na crítica ao autoritarismo, levada a efeito em *São Bernardo*, só se tornou possível porque o diálogo se realizou como ato lingüístico das personagens, responsável pela ambivalência axiológica no plano da enunciação do romance.

#### NOTAS

1. Cf. AUSTIN, J. L. *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1962; BENVENISTE, Émile, *Problemas de Lingüística Geral*, São Paulo, Nacional/Edusp, 1976; SEARLE, John, *Speech Acts*, London, CUP, 1969;
2. BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978;
3. BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio, Forense, 1981, p. 172;
4. BOOTH, Wayne. *La Retórica de la Ficción*. Barcelona, Bosch, 1974;
5. Usamos a 4ª edição de *São Bernardo*, Rio, José Olympio, 1952.

## O LEVANTE DOS MORTOS: UM EPISÓDIO FANTÁSTICO

Este trabalho é parte da dissertação A RELAÇÃO HISTÓRIA/ESTÓRIA EM INCIDENTE EM ANTARES, de ÉRICO VERÍSSIMO, apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira, em junho de 1980.

Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* analisa o ponto de vista de autores diversos sobre o fantástico e procura chegar à sua conceituação pelo levantamento de características que possibilitem a sua configuração como um sistema de relações determinadas, passíveis de explicação<sup>1</sup>. Por outro lado, busca identificar os procedimentos específicos que, caracterizando o texto fantástico, o tornam diferente daquele em que o elemento fantástico apareça de maneira acidental.

O fantástico, diz Todorov, estabelece-se pela inserção, "num mundo que é bem o nosso, este que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros", de um acontecimento incomum que não pode ser explicado pelas leis do mundo natural<sup>2</sup>.

Dois elementos arrolados pelo autor búlgaro como caracterizadores do fantástico tornam-se importantes: a hesitação do leitor e/ou das personagens diante do acontecimento insólito e a visão ambígua proporcionada pelo texto que inibe a sua explicação racional, instaurando uma gama de suposições que procuram cobrir as dúvidas que perpassam o seu sentido. No fantástico fica clara a proposta de transgressão às leis naturais, de quebra de equilíbrio e de distanciamento tanto do mundo natural, quanto do sobrenatural.

As observações de Todorov acentuam o aspecto de ruptura do

fantástico, o seu sentido dúbio, com relação ao real, ao palpável, sentido esse que é captado pelo leitor, o qual é dominado pela ambigüidade do texto e pela impossibilidade de explicá-lo quer como imaginação ou sonho, quer como loucura.

Parece-nos ser possível aproximar, no romance *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo<sup>3</sup>, o episódio denominado "O Incidente" da chamada narrativa fantástica não apenas pela incapacidade do leitor de explicá-lo à luz das leis naturais, mas ainda pela presença de outros elementos caracterizadores do texto fantástico que uma análise, em profundidade, do romance faz aflorar.

Convém chamar a atenção para o fato de, já na primeira parte da obra, "Antares", o autor fazer referência aos acontecimentos do dia 13 de dezembro de 1963 de tal forma, que toda essa parte se conduz num clima de "suspense" próprio da narrativa fantástica. Desde o início, o narrador adverte o leitor dos fatos extraordinários da sexta-feira, 13 de dezembro, os quais, como observa Maria de Glória Bordini, "parecem pesar na memória como a lembrança de um pesadelo"<sup>4</sup>. A história de Antares — a proposta se coloca de maneira bastante clara no texto — visa a dar:

"(. . .) uma idéia mais clara do palco, do cenário e principalmente das personagens principais, bem como da comparsaria desse drama talvez inédito dos anais da espécie humana." (IA — 2-3)

A narrativa predominantemente factual da primeira parte faz convergir o interesse do leitor para os acontecimentos do dia 13 de dezembro, sugeridos sempre de forma a acentuar a sua excepcionalidade.

"a nossa cidade está sob a influência duma *alucinação* coletiva". (IA — 311)

A retomada desses elementos não visa a uma abordagem meramente temática do texto de EV. O que se pretende é admiti-los como referentes de um sistema, até certo ponto definido, que configura a narrativa fantástica e que se define a partir das "funções" do fantástico na obra, como se percebe no texto de Todorov que se segue:

"Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade — que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense; a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista

tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem: a *descrição e o descrito não são de natureza diferente*".<sup>5</sup> (Grifo nosso)

Partindo-se da premissa de que é possível ler o incidente como uma estória fantástica, nossa abordagem pretende considerar os "índices" do fantástico na narrativa e, posteriormente, questionar a intenção do autor ao cortar o relato cronológico da "história de Antares e seus habitantes", inserindo um episódio aparentemente dela desvinculado.

O quadro a seguir explicita as referências ao incidente feitas nas primeira e segunda partes do romance, nas quais estão sublinhados certos elementos que conduzem o leitor a relacionar os fatos desse dia ao fantástico:

## 1ª PARTE

"Acontecimentos *insólitos, lúridos, tétricos, fantásticos*" (p. 2)

"Eventos *macabros*" (p. 24)

"Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava e governava no tempo em que ocorreu o *macabro* incidente que em breve se vai narrar." (p. 125)

## 2ª PARTE

"*Mortos ressurectos? Fantasmas?* (. . .) Algo de *inédito* não só nos anais desta comuna como também nos da Humanidade!" (p. 259)

"(. . .) este jornalista ainda se pergunta se tudo não foi apenas um *sonho mau* sofrido por toda uma população, ou antes um *pesadelo* que oprimiu nossa cidade como uma nuvem de escuro chumbo." (p. 259)

"O vigário caiu de joelhos pálido de *horror*." (p. 261)

"(. . .) que vá rever os seus afetos ou *assombrar* os seus desafetos." (p. 263)

"(. . .) confusão de espírito ante os *fantásticos acontecimentos* do dia." (p. 290)

"Estará Antares sob a influência *dum incubo?*" (p. 290)

"Isso tudo aconteceu na véspera da *fatídica* sexta-feira." (p. 306)

Uma outra característica da narrativa fantástica, perceptível no texto em estudo, seria a sua estrutura em linha ascendente. Considerando-se o romance, e não apenas a parte relativa ao incidente, é possí-

vel dividi-lo em três momentos:

1º MOMENTO: do cap. I (1ª parte) ao cap. XIII (2ª parte): narra-se a história de Antares e de seus habitantes e os acontecimentos imediatos aos acontecimentos do dia 13 de dezembro de 1963.

2º MOMENTO: do cap. XIV (2ª parte) ao cap. LXXXII (2ª parte): narra-se o incidente. Constitui-se no ponto máximo da ascensão da linha conduzida pela narrativa. O clímax do episódio configura-se no julgamento dos vivos pelos mortos.

3º MOMENTO: do cap. LXXXIII (2ª parte) ao final. Retoma-se a estória iniciada no primeiro momento.

A divisão do texto em três blocos procura mostrar que a linha em ascensão atinge seu ponto mais alto no episódio que narra o incidente. Considerando-se, ainda, a teorização a respeito da narrativa fantástica que fez Tzvetan Todorov, verifica-se que o *incidente* corresponde àquilo que ele chamou, reportando-se a Penzoldt, de "narrativa fantástica", cujo ponto máximo de suspense para o leitor é atingido com a aparição do fantasma. Em *IA* isso se dá na ressurreição dos mortos, quando somente o leitor toma conhecimento do fato. Como, no entanto, há várias aparições dos fantasmas no romance, primeiramente para o leitor, depois para os habitantes da cidade em momentos diversos — é possível propor uma segunda divisão do texto a fim de que se demonstre haver, na realidade, linhas ascendentes e não uma única, como a princípio se poderia supor.

1º MOMENTO: *submomento 1*: cap. I ao cap. LXXIX (1ª parte): história de Antares e de seus habitantes;  
*submomento 2*: cap. I ao XIII (2ª parte): antecedentes imediatos do incidente (da madrugada de 11 de dezembro à madrugada de 13 do mesmo mês, ano de 1963).

2º MOMENTO: *submomento 1*: cap. XIV ao LVIII (2ª parte): prende-se ao relato do incidente desde a ressurreição dos mortos até a sua fala na praça;  
*submomento 2*: cap. LIX ao LXXX (2ª parte): o "mea culpa" dos acusados em praça pública, a invasão dos ratos até o relato da fuga de Rita Paz;  
*submomento 3*: cap. LXXXI ao LXXXIII: do ataque aos mortos ao seu sepultamento.

3º MOMENTO: *submomento 1*: cap. LXXXIV ao XCIX: "Operação Bor-racha". Antares volta à normalidade;  
*submomento 2*: cap. CI ao final: retomada da história de Antares e seus habitantes, sete anos depois do inci-dente.

No primeiro momento, embora, como já se afirmou no decorrer deste trabalho, apareçam referências que remetem aos episódios do dia 13 de dezembro de 1963, ligando-o ao sobrenatural, ao fantástico, po-de-se considerar clímax da narrativa o submomento 2: a suspensão da normalidade de Antares não pela introdução do insólito, do sobrenatu-ral, mas pela paralização de todos os setores da cidade por causa da gre-ve dos operários antarenses. A greve funcionará como resultante de uma situação política que se vinha delineando no cenário nacional, do qual Antares é apenas a amostra.

Todo o segundo momento funciona como o clímax da narrati-va. É o ponto mais alto da linha ascencional iniciada na primeira parte (do momento 1). Mesmo aí, no entanto, é possível detectar a existência de uma outra linha narrativa que, iniciando-se no submomento 2 (do momento 1), eleva-se até o submomento 1 (do momento 2), permane-cendo até o submomento 3 da mesma parte. A indicação de tempo assu-me agora grande importância. Se bem que em todo o romance o tempo tenha sido tomado na sua linearidade, em grande parte o tempo da nar-rativa não corresponde ao tempo da sua leitura. Quando se aproxima, no entanto, do clímax, do ponto máximo da linha ascencional propos-ta do momento 2, o tempo da narrativa coincide, basicamente, com o tempo da leitura, pois passa a ser enfatizado, fluindo quase contínuo, como observa Oswaldo Furlan, ao analisar a manipulação intencional do tempo/emIA:

"Na segunda parte (p. 191-485) começa a narrativa a ser feita em ho-ras (p. 191) e em minutos, precisamente no momento em que faltam 'apenas vinte minutos' para os mortos subirem ao correto (. . .)"<sup>7</sup>

Esse tratamento dado ao tempo da leitura torna o leitor partici-pante de uma situação que se está desenrolando diante de seus olhos; ora, para Todorov, a ênfase ao tempo de leitura, marcando fortemente o processo de enunciação, constitui uma das características da narrati-va fantástica. Já no momento 3, a presença marcada do tempo volta aos grandes saltos que caracterizaram a descrição da primeira parte em opo-sição ao momento 2.

Quer-se salientar aqui o fato de a técnica de estruturação do tex-to seguir os modelos da narrativa fantástica, mantendo uma gradação



irreversível que conduz ao ponto de suspense em que o espectro aparece para o leitor. Embora tal estruturação ocorra em narrativas não-fantásticas, vimos que, no caso de *IA*, a condução gradativa dos acontecimentos ao clímax, aos eventos do dia 13 de dezembro de 1963, parecem ser intencionais, na medida em que se toma o fantástico do incidente como condição para que o sentido crítico do episódio e da obra se estabeleça. Mesmo adotando alguns dos recursos típicos da narrativa fantástica, *EV* não pretende contar uma estória de fantasmas. Ao adotar um processo narrativo que se configura como a impossibilidade de colar o texto ao real pela inserção do relato fantástico, o autor visa a um fim oposto. O fantástico é introduzido no romance como forma de leitura crítica do real, espelhando, pois, a realidade extraficcional. A transgressão às leis naturais pretende, instaurando um desequilíbrio que aguça a intenção crítica do texto, refletir um tempo socialmente em crise.

Por outro lado, além dos índices já levantados até o momento, deve-se considerar a simbologia cabalística presente no texto<sup>8</sup>.

A própria data do incidente atende à tradição popular que considera tanto o número 13 quanto o dia da semana, sexta-feira, como indiciadores do mal. Há, ainda, vários outros elementos que atestam nossa observação. A afirmação de uma das personagens do romance traduz o ponto de vista popular a respeito do fatalismo espelhado por números ou combinações de números:

— 1963. . . Ano ímpar, ano de azar. Não rima mas é verdade.

— Não acredito nessas coisas, coronel, como não acredito em almas do outro mundo.

— Melhor para você. Eu meio que acredito em números. Meu pai morreu em 25. Em 35 perdi uma tropa inteira naquele desastre da ponte. . . Minha mãe faleceu em 1921. Meu irmão Porfírio, em 1923. Sofri daquela cólica de rim em 1939. O Jânio Quadros renunciou em 1961. E agora tudo isso. . . A morte de Quita, do Cícero, a greve geral, as loucuras do Jango e do Brizola. . . toda essa anarquia nacional. . ."  
(*IA* — 210)

O número dos mortos insepultos é também cabalístico. São sete as pessoas que morreram num mesmo dia: Pudim de Cachaça, Dr. Cícero Branco, João Paz, Erotídes, D. Quitéria Campolargo, Prof. Menandro Olinda e Barcelona. Para enfrentá-los, forma-se uma comitê de sete pessoas representantes dos setores mais significativos de Antares: Cel. Tibério Vacariano, o prefeito Vivaldino Brazão, o promotor Mirabeau da Silva, o Juiz Quintiliano do Vale, o prof. Libindo Olivares, Pe. Gerôncio e o jornalista Lucas Faia. Há, ainda, outros indícios que comprovam o aproveitamento de uma simbologia cabalística. Para "despertar" o de-

funto Cícero Branco, D. Quitéria bate "três vezes na tampa do caixão do advogado", e é respondida com outras três batidas. São três horas da madrugada quando os sete defuntos voltam à "vida" e, quando sobem ao coreto da praça, o relógio bate doze horas, sintomaticamente as mesmas horas em que, no dia anterior, a cidade parara por causa da greve dos operários. Porque, ao subirem ao coreto, os mortos são também grevistas, inverte-se o cenário em que, com freqüência, se dá o acontecimento fantástico: às trevas da noite e ao local ermo em que os defuntos "despertam" opõe-se a luz do meio-dia e a praça cheia de gente, no momento em que eles se impõem aos vivos, reivindicatórios.

O apoio buscado na Cabala pressupõe, como os demais elementos que estamos analisando, a intenção de conduzir o leitor a ver o incidente como um episódio que se afasta da normalidade.

Todos os elementos por nós analisados, presentes no episódio dos mortos, permitem-nos sustentar a existência de uma estrutura própria aos relatos fantásticos e reportar-nos à noção de *desequilíbrio* proposta ainda por Todorov. Considerando que uma das principais funções do fantástico é modificar uma situação estável, ele propõe a seguinte premissa: "Toda narrativa é o movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos"<sup>9</sup>.

A observação de Todorov permite-nos comprovar o caráter de ruptura do levante dos mortos entre dois pontos de equilíbrio, um anterior e outro posterior ao incidente, que constitui o *desequilíbrio* (ou equilíbrio negativo na expressão de Todorov) que se instala. A primeira parte da narrativa coloca-se como a situação de estabilidade, pela manutenção de traços fundamentais inalterados. A sucessão de atos de desmandos, a leitura da mentalidade antarense e de suas inconseqüências não alteram o equilíbrio histórico-social que se vinha delineando. Mas eis que se coloca uma situação de *desequilíbrio* como contestação da imobilidade do equilíbrio anterior. Em primeiro lugar, os operários antarenses declaram-se em greve, explicitando a fragilidade do equilíbrio social. Intervém um *desequilíbrio* de caráter social que se transforma, na narrativa, em condição para que o sobrenatural se estabeleça. Os mortos voltam à cidade para reivindicar o direito de serem enterrados. Um *desequilíbrio* dentro de outro *desequilíbrio* configura a ruptura com a normalidade. Terminada a greve e expulsos os mortos, o equilíbrio que se recupera não é mais o mesmo. A intervenção dos defuntos no corpo social de Antares abalou os alicerces da sociedade e, embora os vivos se empenhassem em apagar a presença deles, a cidade ressentia-se da conscientização proporcionada pela intromissão da anormalidade. Daí, a necessidade de reforçar-se todo o aparato repressivo que garanta o poder político-econômico da classe privilegiada.

Roberto Reis, em "A Ruptura do Fantástico", retoma o esquema de Todorov, considerando a sua "viabilidade operacional", quando

aplicado ao discurso fantástico porque, nessa espécie de discurso, diz ele — “o desequilíbrio surge provocado por uma ruptura da estabilidade narrativa e corresponde ao aparecimento do sobrenatural que desequilibrará o real abraçado pelo senso comum.”<sup>10</sup> A noção de desarticulação, de fratura do real, seria, pois, própria do texto fantástico, porque nele a transgressão implicaria a introdução do desequilíbrio ligado à liberação do sobrenatural, de uma situação inexplicável pelas leis naturais.

O propósito de relacionar a ruptura proporcionada pelo fantástico à noção de emergência de conteúdos reprimidos proposta pela Psicanálise já está em Todorov e é retomada no texto de Roberto Reis, quando caracteriza o discurso fantástico como a afloração do discurso recalçado, reprimido pela própria ideologia que fornece ao leitor a idéia de real. Acentua o crítico que, de fato, o real só existe para o indivíduo, enquanto pensado dentro da configuração permitida e propiciada pela cultura. Exceтуando essa alternativa, o real é impossível. O fantástico abole a dicotomia real/irreal, porque questiona o real ideológico e repõe o indivíduo diante do que lhe fora castrado, interditado<sup>11</sup>. O que entendemos por real é o que nos foi ideologicamente transmitido com esse nome. Para que o real (ideológico) seja assegurado, uma outra parcela se recalca, proibida como alternativa censurada. O fantástico fratura o que o senso comum considera realidade e, como bem observa Roberto Reis, “escancara as portas do real, trespassa as barreiras do consenso, ampliando o espaço da realidade para além do concreto, do palpável, do visível, quando revela as fissuras que correm o real acatado pelo senso comum”<sup>12</sup>. Estaria, desse modo, o discurso fantástico ao lado de outras formas de transgressão como a loucura, o erotismo e o discurso carnalizante, as quais, transgredindo cada uma, à sua maneira, o real, representariam o (ir)real que a ideologia recalca.

Temos a impressão de que as observações feitas até agora possibilitam explicitar a configuração do fantástico no romance e partir para o questionamento do seu significado.

Valemo-nos, mais uma vez, dos estudos de Todorov sobre a narração fantástica para determinar a função que o fantástico assume no texto de EV. Literariamente, o sobrenatural apresenta-se sob três funções no interior da obra. Primeiro, porque o sobrenatural assusta o leitor, aguça a sua curiosidade ou mantém o seu suspense, diz-se que tem uma função pragmática. Em segundo lugar, ele permite à intriga uma organização fechada, constituindo-se em forma de manutenção do suspense, assumindo, assim, uma função semântica. Por último, tem ainda uma função sintática, quando entra no desenvolvimento do texto, colocando-se como o ponto de desequilíbrio, como quebra da imobilidade da narrativa<sup>13</sup>.

O fantástico propõe, por outro lado, a liberação de temas proi-

bidos tanto pela censura institucionalizada, como pela existente na psique dos autores. Todas as aberrações socialmente proibidas, todos os temas censurados pela sociedade poderão ser aceitos se colocados nessa forma de narração.

Vê-se, por isso, que a função social e a função literária do fantástico redundam numa única: em ambos os casos, trata-se de uma transgressão à lei. Poderíamos dizer agora que o fantástico, no incidente, tem uma função predominantemente social, pois funciona como liberação do censurado. A transgressão às leis naturais franqueia os limites do permissível/não-permissível e estabelece uma possibilidade de abertura num período historicamente definido, de censura institucionalizada e já internalizada em grande parte da intelectualidade brasileira.

Assim, o incidente transgride as leis da normalidade e também as da temporalidade porque, tomando-se o sentido de afirmações feitas em outra parte, o contexto em que se situa pode ser lido como a fusão do período imediatamente anterior a 1964 com o período de censura e tortura institucionalizadas, marcadamente no final dos anos 60 e início da década de 70. Explicitando uma situação de fato — os desmandos da classe burguesa detentora do poder, num período em que o processo de ascensão econômica da burguesia parece ter atingido seu ponto mais alto — o incidente permite a leitura do comportamento da burguesia e sua luta para se manter no poder. Desse modo, o fantástico possibilita a instauração de uma situação e de um espaço proibidos no real. O coreto transforma-se, por um dia, no espaço aberto em que as vozes caladas pela censura falam pela boca dos mortos insepultos. É o morto Cícero Branco quem dirá aos vivos na praça:

“Para vós o importante é que a festa continue, que não se toque na estrutura, não se alterem os estatutos do clube onde os privilegiados se divertem. A canalha que não pode tomar parte na festa e se amontoa lá fora no sereno invergando a triste fantasia e a trágica máscara da miséria, essa deve permanecer onde está, porque vós os convivas felizes achais que pobres sempre os haverá, como disse Jesus. E por isso pagais a vossa polícia para que ela vos defenda no dia em que a plebe decidir invadir o salão onde vos entregais às vossas danças, libações, amores e outros divertimentos”. (IA-345)

O discurso proibido, interdito, torna-se possível por serem os mortos que assumem a voz da maioria silenciosa “aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável” (IA-25). Embora, pois, na narrativa, o ponto de desequilíbrio seja a ruptura com a normalidade, o incidente encaixa-se numa ordem definida, marcada, datada, repetindo-a, evidenciando o que ela quer ocultar. O

episódio tem, portanto, o valor ressaltado por Bellémin-Noel, no texto fantástico, como espelhamento de uma situação existente, real, mas que se quer recalçada, interdita:

"Les choses deviennent plus remarquables et plus spécifiques lorsque l'on passe à un degré supérieur de précision: le cas de ce qu'on peut nommer 'l'effet de miroir'. Lui non plus n'est pas inconnu des productions littéraires en général, et romanesques en particulier: un récit second, de dimensions réduites, se trouve enchâssé dans le récit premier, et il répète 'en petit', comme emblématiquement, ce que se passe dans l'aventure principale".<sup>14</sup> (grifo nosso)

O fantástico, no romance de Veríssimo, explicita as relações sociais do real, integrando-as na narrativa, na sua totalidade, e lança mão de um sistema de inversão, de deslocamento. Parece ter sido esse o pensamento do crítico Flávio Loureiro Chaves, quando afirma que o recurso ao elemento fantástico, em *IA*, "não faz senão acentuar o caráter realista da narrativa".<sup>15</sup> O mesmo ponto de vista pode ser encontrado no texto de Bellémin-Noël, já citado, principalmente no trecho que se segue:

"(. . .) ce ne sont peut-être pas les longs romans réalistes, ceux qui se soucient de copier peu ou prou le réel de notre monde quotidien, qui nous en disent le plus long sur ce qui constitue au fond notre réalité la plus profonde, notre vrai rapport au monde; ce sont les contes de la nuit, du délire et de la fantaisie".<sup>16</sup>

O fantástico se coloca, na narrativa, desse modo, como lugar da diferença absoluta que possibilita a desalienação, mesmo que por instantes, instaurando um espaço em que seja possível respirar, mover, sobreviver.

É provável que seja essa a intenção de EV, ao reforçar, em notas e ilustrações que fez nos contos de *Fantoches*, em 1972, o sentido fantástico do episódio dos mortos de *IA*, publicado, em 1ª edição, em outubro de 1971. Ilustrada com desenho do próprio punho do autor, no qual os sete mortos, no coreto, expõem aos vivos seus corpos e seus pontos de vista, na nota diz o seguinte:

"Por exemplo: alguém em sã razão acredita que sete defuntos podem erguer-se de seus esquifes e descer para a praça principal de sua cidade e instalar-se num coreto para dali discutir suas diferenças com os vivos? Pois isso aconteceu na cidade de ANTARES, na sexta-feira 13 de dezembro de 1963. Palavra de honra!"<sup>17</sup>

O conto ilustrado chama-se, sintomaticamente, *Gênesis* e refere-se à fragilidade das delimitações dos domínios do real/irreal por parte

do homem. No conto, a relação vida/morte explicita-se pela vivificação da personagem Nanquimote (boneco nascido de traços de tinta nanquim) e de personagens da literatura mundial como Salomé, de Wilde, Hamlet e D. Quixote, nas quais os traços de (des)equilíbrios e alucinação são ironicamente ressaltados. Associando o conteúdo de Gênesis ao episódio dos mortos em IA, o Autor reafirma o fantástico do episódio e procura resguardar o sentido ambivalente que quis imprimir ao romance.

## NOTAS

- 1 — TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- 2 — Idem, *ibidem*, p. 30.
- 3 — VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre, Globo, 1971.  
A partir de agora, romance e Autor serão identificados de forma abreviada: IA e EV, respectivamente. Junto às citações estará o número da página correspondente à edição aqui indicada.
- 4 — BORDINI, Maria da Glória. *Incidente em Antares: a falência do maravilhoso*. IN: *Correio do Povo*. Porto Alegre, XIV (333), setembro, 1974, p. 12.
- 5 — TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 100/101.
- 6 — A teoria de Penzolt refere-se à estrutura da narrativa fantástica como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante que se caracteriza pela aparição do espectro. Sua teoria baseia-se em Edgard Poe que observa haver, em toda novela, uma linha narrativa ascendente cujo clímax se confunde com o momento de maior densidade. A partir daí, há um relaxamento da tensão que corresponde ao declínio.  
(Apud TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 95)
- 7 — FURLAN, Oswaldo Antônio, *Op. cit.* p. 99. *Estética e crítica social em Incidente em Antares*. Florianópolis U.F.S.C., 1977
- 8 — O objeto cabalístico foi tomado por nós no seu sentido mais próximo ao do substantivo Cabala, de "Kabalah", do hebraico, significando a interpretação alegórica de números e palavras de um texto sagrado.
- 9 — TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 172.
- 10 — REIS, Roberto. A ruptura do fantástico. IN: *Minas Gerais*, Suplemento literário, (604), abr. 78. p. 6.
- 11 — REIS, Roberto, *Op. cit.* p. 6.
- 12 — Idem, *ibidem*, p. 6.
- 13 — TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 181.

- 14 – BELLEMIN-NOEL, Jean. "Note sur le fantastique". IN: *Revue de Littérature*. (8), Paris, Larrousse, déc./72. p.20.
- 15 – CHAVES, Flávio Loureiro. Érico Veríssimo: realismo e sociedade. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 137.
- 16 – BELLEMIN-NOEL, Jean. Op. cit. p. 23.
- 17 – VERÍSSIMO, Érico. *Fantoches*. 6ª ed. Porto Alegre, Globo, 1978, p. 183.

AS FUNÇÕES DO MARAVILHOSO  
NA NARRATIVA BRASILEIRA

Publicado em 1928, época em que o formalismo russo completava seu ciclo histórico, devido a divergências tanto teóricas internas, quanto práticas com o regime soviético, a *Morfologia do conto*, de Wladimir Propp,<sup>1</sup> continua oferecendo sugestões relevantes para o estudo da narrativa. Caracterizando-se por romper radicalmente com as anteriores explicações genéticas do conto popular,<sup>2</sup> que investigava este último em relação aos locais de origem ou às influências mútuas sofridas,<sup>3</sup> Propp procede a uma modalidade de trabalho exemplarmente descritiva. Se este processo legitima sua inclinação formalista, de que o acusa tanto o estruturalista Lévi-Strauss,<sup>4</sup> como a crítica marxista dirigida ao movimento com que se comprometeu,<sup>5</sup> por outro lado, ele aponta a um tipo de atuação teórica que se permite encontrar material de pesquisa tão-somente no objeto posto à disposição do sujeito, no caso, a narrativa folclórica e fantástica, sem recorrer a dados exteriores, sejam estes de ordem histórica ou psicológica. E possibilita, enfim, uma reflexão sobre a natureza do fato literário a partir de novas categorias, de caráter funcional, libertando-se do modelo mimético, que vê a literatura — e, por extensão, a arte e a cultura — como uma criação implantada sobre outra, modelo este que tem povoado o pensamento estético desde seus primórdios.

É em vista destes aspectos que cabe medir a elasticidade da teoria que Propp formula a respeito da história fantástica, verificando-se até que ponto os dados constatados sugerem novos elementos para uma reflexão sobre a especificidade daquele gênero. Assim sendo, se o conto é qualificado em virtude da presença de ações fantásticas ou extraordi-



nárias, cumpre examinar se esta classificação é retirada autenticamente da intimidade do texto. É o que legitima a investigação que se concentra especialmente sobre as funções do maravilhoso; em decorrência, torna-se imprescindível verificar ainda as repercussões que elas ocasionam no desenrolar do relato.

As funções relativas ao maravilhoso<sup>6</sup> assumem um caráter diferencial, na medida em que é de sua presença que o conto pode ser identificado como fantástico ou não. Portanto, elas não são de natureza circunstancial, mas arbitram decisivamente a propósito da inscrição do texto num certo gênero. Além disso, apresentam outras peculiaridades, que assinalam sua índole especial dentro do conjunto das funções, como a seguir destacamos:

1) Definindo as funções como os valores constantes de uma narrativa, correspondentes às ações das personagens, Propp percebe-as como entidades isoladas, que se enfileiram disciplinadamente na sucessividade da história. A noção de seqüência é a condição de seu raciocínio, já que cada função retira sua significação do lugar que ocupa no desenrolar dos acontecimentos. Segundo suas palavras, "por função, entendemos a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga."<sup>7</sup> Por esta razão, a posição é fundamental para o pleno entendimento do significado da função, o que aponta à existência de uma estrutura rígida e imutável, como o Autor confessa:

"A sucessão dos elementos, como veremos mais adiante, é rigorosamente *idêntica*. A liberdade neste domínio é extremamente limitada, numa medida que pode ser determinada com precisão."<sup>8</sup>

É esta afirmação que serve de suporte a uma de suas teses basilares: "a sucessão das funções é sempre *idêntica*."<sup>9</sup> Um dos exemplos que patenteiam com maior vigor este postulado diz respeito às funções que dão conta das mudanças dentro do espaço. Aparecendo, num total de 31 funções, por cinco vezes no mínimo (enquanto *afastamento*, *partida*, *deslocamento no espaço*, *retorno* e *chegada incôgnita*) as diferenças entre os conceitos resultam apenas da ocasião em que surgem no todo do relato, sendo *afastamento* a função que antecede o dano, e a *partida*, a que lhe sucede. É neste aspecto que as funções relativas ao maravilhoso se particularizam: não se modificam semanticamente ao trocar de lugar. Podem ocorrer em qualquer ponto da história, sem que o sentido original se perca, embora predominem no início, entre o dano e sua reparação.

2) Embora Propp enfatize que as funções possuem sua individualidade e unidade, reconhecíveis pelo lugar que ocupam na cadeia

narrativa, ele admite que a maioria delas ocorre aos pares, em momentos opositivos e complementares; à proibição, segue-se inevitavelmente uma transgressão, à interrogação, uma informação obtida, a uma tarefa difícil, um cumprimento, e assim por diante. Todavia, as funções relativas ao mágico dão-se em número de três e sempre acontecem nesta quantidade, sob pena de não se realizarem integralmente. São elas:

- a) o herói submete-se a uma prova, um questionário, um ataque, o que o prepara ao recebimento de um objeto ou auxiliar mágico (definição: *primeira função do doador*, designado por D);
- b) o herói reage às ações do futuro doador (definição: *reação do herói*, designado por E);
- c) o objeto mágico é colocado à disposição do herói (definição: *recebimento do objeto mágico*, designado por F).<sup>10</sup>

Como se vê, configura-se um grupo integrado de funções — DEF — que não pode ser dissolvido, mas que não se constrói por oposições (como, por exemplo, o par dano-reparação), nem é formado por uma dupla de ações, senão que por um trio. Por sua vez, é a continuidade entre elas que garante sua unidade e identidade, de modo que o recebimento do objeto mágico exige necessariamente sua preparação, qual seja, tanto a prova a que se submete o herói, como o sucesso da empresa. Nesta medida, sua especificidade não decorre do lugar que ocupa no desenvolvimento da intriga, mas da execução integral do processo, que demanda um início (D), um meio (E) e um fim (F).

3) Reconhecendo que é da presença de um número cerrado de funções, que se estendem até 31, e de sua seqüência fixa que o conto explicita sua natureza, prescindindo do tipo de herói ou das peculiaridades de tempo e espaço, Propp, muitas vezes, recua em seu projeto e procura-se socorrer ainda de outros meios para fortalecer seus conceitos. Por isso, em reiteradas ocasiões, trata de apoiar-se nas propriedades do herói para caracterizar a modalidade de texto com que lida:

“Podemos agora dar uma definição do herói mais precisa do que o fizemos acima. O herói do conto maravilhoso é ou a personagem que sofre diretamente a ação do agressor no momento em que se dá o nó da intriga (ou que se ressentido de uma carência) ou então a personagem que aceita reparar a infelicidade ou responder às necessidades de uma outra personagem. No decorrer da ação, o herói é a personagem provida de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), do qual se serve (ou de que se utiliza como um servidor).”<sup>11</sup>

Conseqüentemente, duas espécies de ação mobilizam e definem o herói:

“a) ele saneia um dano qualquer, sofrido por ele ou outro indivíduo, processo que incorpora as funções nodais da intriga, quais sejam, o malfeito e sua reparação;

b) ele vale-se de um objeto ou colaborador mágico, que recebe de um terceiro, fato que empurra as forças em seu favor.”

Sendo estas as duas espécies de ação que configuram a natureza da história, vê-se que elas caracterizam-se tanto pela execução de uma ação reparadora, qual seja, a restauração de um equilíbrio perdido, como pela suposição de que o agente da reparação necessita urgentemente de uma suplementação de forças. Portanto, esse se particulariza por uma carência fundamental, que precisa suprir de alguma maneira. O encontro com o doador mágico suplanta esta lacuna e modifica a balança de poderes. Investido de uma carga sobrenatural, o herói altera mais uma vez o panorama, desta vez fazendo pender as forças para seu lado, condição do restabelecimento da ordem.

Os processos postos em relevo por W. Propp são suficientes para comprovar a peculiaridade das três funções aqui enfatizadas. De elementos aparentemente acessórios, elas se revelam centrais, uma vez que podem mesmo definir e sedimentar a natureza da história, configurando não apenas sua orientação ao sobrenatural, mas igualmente o papel que este pode vir a exercer no decorrer da intriga, por se mostrar imprescindível à organização desta e ao sucesso do empreendimento do protagonista. Pela mesma razão, são estas funções que abrem caminho a uma eventual leitura crítica do texto, já que, de imediato, evidenciam aspectos relativos à temática da obra:

a) mostram que o herói a quem é confiada a execução de uma tarefa experimenta uma situação inicial de impotência, que precisa contornar de algum modo, a fim de chegar ao pleno cumprimento de seu papel;

b) se o ato danoso ocasiona um desequilíbrio, a natureza deste incide na distribuição do poder sobre a realidade, de modo que a restauração da ordem exige necessariamente uma primeira modificação no balanço político, empurrando o último na direção do protagonista central;

c) se a preparação do herói implica seu aparelhamento para a grandiosidade da ação, verifica-se igualmente que não pode

prescindir da invocação da magia, sendo que esta anuncia-se como um atributo do ambiente natural.

A constatação da sacralidade da Natureza, que se transfere ao herói pelo ato de doação contido na função F, abre um novo caminho à morfologia do conto. Seu âmbito deixa de ser exclusivamente descritivo, transitando ao interpretativo. Novas leituras se fazem possíveis, estendendo-se do setor psicanalítico<sup>12</sup>, que verifica a índole emocional das carências do herói, ao sociológico<sup>13</sup> que atribui à divisão social e inferioridade da personagem o que precisa ser compensado através de um empréstimo, concedido pelas forças sobrenaturais. Abeirando-se, assim, ao extraordinário, igualmente um elemento mítico emerge, de modo que, no conto folclórico, confluirão diferentes modalidades de leitura, todas elas suscitadas pela ocorrência do maravilhoso<sup>14</sup>.

Em vista destes aspectos, o trabalho elaborado por W. Propp revela-se de grande operacionalidade, na medida em que oferece condições para uma aproximação à narrativa folclórica, independentemente dos prejuízos genéticos ou historicistas. Contudo, mostra-se mais fértil, quando converge para uma interpretação do texto, desvelando o sentido que tem o elemento mágico nele presente. Explicita-se a necessidade de sua articulação às leituras de tipo interpretativo, que representam um mergulhar na intimidade da criação literária. O modo como pode se dar esta integração é investigado a partir da abordagem da ficção do escritor rio-grandense João Simões Lopes Neto.

Vinculado profundamente à tradição folclórica do sul do Brasil, Simões Lopes Neto valeu-se sempre da fonte popular em suas obras. Sem renunciar à originalidade literária, os tipos humanos que retratou e as histórias contadas provêm do meio rio-grandense, tendo-lhe sido sugeridos pela ambiência regional que viveu intensamente. Por isso, se seu primeiro livro é constituído pelos *Contos gauchescos*, publicados em 1912, mantendo-se fiel a um gênero que ainda preserva os vínculos com os cânones estéticos, os demais utilizam-se abertamente de modelos populares de expressão — a lenda, em *Lendas do Sul* (1913), e o caso, em *Casos do Romualdo* (1914), sendo este último uma espécie de narrativa curta de índole tipicamente oral.

Assim sendo, embora o Rio Grande do Sul não tenha produzido especificamente o conto folclórico com que trabalha W. Propp, a forma de expressão escolhida pelo escritor compartilha com os modelos europeus sua extração popular. As diferenças devem-se antes às características humanas dos protagonistas, aproximadas ao estereótipo regional mais promovido — o campeiro, conhecido como gaúcho — e às peculiaridades de tempo e espaço que dizem respeito ao cenário rural ligado à criação de gado, na época de seu apogeu político e econômico, durante o século 19. Todavia, se lembramos que são as ações comuns que defi-

nem a constância das funções, segundo a proposta do estudioso eslavo, temos de convir que tais dados são irrelevantes. Some-se a isto o fato de que as funções relativas ao maravilhoso aí estão presentes, tais como ele as descreveu, e eis justificada a aproximação entre os campos teórico e literário.

É em "A Salamanca do Jarau"<sup>15</sup>, componente das *Lendas do Sul*, que aparece de modo mais flagrante a tríplice ação relativa ao maravilhoso. A história apresenta o herói, o vaqueiro Blau Nunes, vivendo uma situação de absoluta carência: pobre por nascimento, sua miséria de origem é acentuada pelo fato de estar sendo assolado pela má sorte, que o impede de ter sucesso na agricultura, na criação de gado ou nas lutas militares. Vagando pelo campo, vem a encontrar o doador mágico — no caso, o guardião da gruta encantada, conhecida como a Salamanca do Jarau. O velho submete-o à prova — enfrentar as tentações e os perigos dentro da caverna — o que faz, saindo vitorioso. A terceira função, equivalente ao recebimento do objeto mágico, é preenchida, quando Blau ganha uma moeda encantada que poderia se reproduzir indefinidamente, assegurando-lhe a riqueza permanente.

Enriquecido, vale dizer, reparada sua carência, o gaúcho sai a investir sua propriedade encantada. Compra terras e gado, porém, como os outros não sabem a procedência do dinheiro, desconfiam dele, consideram-no pactário do Demônio e isolam-no do convívio social. A nova situação — que deveria corresponder ao saneamento da carência — é pior que a anterior, pois, rico e proprietário, Blau vive a solidão e a infelicidade. É o que motiva a inversão do processo: ele retorna ao lugar original e devolve o objeto mágico. Seu gesto, associado à saudação cristã com que cumprimenta o guardião, provoca o desencantamento da gruta e a quebra da maldição.

O fato de que, ao reverter um gesto anterior de ambição econômica e provocar a destruição do sobrenatural, Blau venha a reparar um outro dano, que não o seu, indicia uma segunda inversão, a que o converte em doador para o guardião. Pois, se este fora o provedor mágico para Blau, o campeiro exerce o mesmo papel para o velho, assegurando a libertação de ambos. A diferença é que o segundo está inserido num mundo mágico, no qual as coisas têm poderes extraordinários, como a moeda com que presenteia o peão; este, por sua vez, provoca a dessacralização desta circunstância, impondo um modo de ver a realidade, eminentemente profano.

Assim sendo, a lenda apresenta, num primeiro momento, as funções DEF em sua posição canônica:

- a) Blau submete-se a uma prova, o que o prepara ao recebimento do objeto mágico; esta é a primeira função do doador, exercida pelo guardião da gruta do Jarau;

- b) Blau responde à ação do doador, sendo bem sucedido na prova; dá-se, pois, a reação do herói;
- c) o objeto mágico é colocado à disposição do herói, no caso, a moeda encantada que lhe assegura a riqueza eterna.

A primeira inversão ocorre, ao se verificar que a carência inicial é reparada apenas parcialmente, porque a má sorte — equivalente, no presente estágio, à suspeita de sociedade com o Diabo e à falta de companhia humana — é mantida. Blau submete-se à nova prova, porém o receptor do objeto ambicionado é agora o guardião, o que converte o campeiro em doador. Daí a nova seqüência, situada no final do relato:

- a) o guardião submete-se a um questionário, que o prepara ao recebimento de um favor; a primeira função do doador é desempenhada, neste momento, por Blau;
- b) o guardião responde à ação do doador, na medida em que aceita a saudação cristã, embora fosse, ele sim, pactário do Demônio;
- c) o objeto é colocado à disposição do herói, isto é, ele rejuvenesce e alcança sua liberdade, assim como a de sua amada, por se quebrar a maldição do cerro de Jarau, que o fazia prisioneiro de Anhangá-Pitá, o gênio do mal segundo as crenças indígenas.

Dá-se, conseqüentemente, uma segunda inversão, que se caracteriza por um espelhamento da primeira, devido à troca simétrica de posições entre Blau e o guardião: o doador passa a receptor e vice-versa, assim como o acontecimento inicial torna-se final. Por isso, a inversão mais importante é a derradeira a ocorrer, manifestando-se como ruptura com o sobrenatural. Porém, se o gaúcho fora beneficiário de uma ação extraordinária, ao ganhar a moeda encantada, vale dizer, ainda um objeto mediado pela magia, produto de um auxiliar com poderes incomuns, o guardião é vítima de uma perda, a que o vinculava às forças sobrenaturais que o alcançam acima da normalidade.

Assim sendo, ao espelharem-se, as funções relativas ao maravilhoso narram a sua destruição e a instalação de um mundo profano, desligado de entidades malévolas e onipotentes. Associadas a uma percepção mítica do ambiente natural, seu resultado é uma desmitificação, apresentada no relato como a conquista da felicidade. Lenda que narra sua morte, o recurso às funções canônicas do maravilhoso demonstra a posição central que ocupam e o papel que desempenham, já que é por

intermédio delas que o processo se realiza de maneira total.

Nos *Casos do Romualdo*, o procedimento irá se repetir, sendo sua presença o fator que fortalece o efeito cômico da maioria das histórias. "O cobertorzinho de Mostardas"<sup>16</sup> ilustra a afirmação. Como nos contos analisados por Propp, apresenta uma pré-história que antecede e justifica o dano: Romualdo é caixeiro num armazém e não pode se envolver sentimentalmente com as freqüentadoras (proibição); mas não resiste (transgressão), o que motiva seu desemprego (dano). O deslocamento no espaço leva-o a Mostardas, comunidade produtora de lã, onde recebe o objeto mágico: um cobertor que aquece muito e serve-lhe de consolo nos momentos de solidão: "na minha desgraça, só o cobertorzinho me consolava" (p. 92). Porém, é este que provoca o novo dano, uma vez que, ao usá-lo numa noite muito fria, aquece tanto, que causa um calor incomum na cidade e, enfim, a combustão natural de si mesmo.

Logo, como em "A Salamanca do Jarau", o objeto mágico, que colabora na superação de um dano ou ajuda a tolerar uma carência, acaba se revelando contra-producente e auto-destruidor. Não resolve o problema central do herói e ainda se consome no seu excesso de poder sobrenatural. Por isso, deve ser aniquilado, o que determina o retorno à normalidade, vale dizer, à situação original de carência (econômica, para Blau Nunes; afetiva, para o menino Romualdo).

"A quinta de São Romualdo"<sup>17</sup>, narrativa que abre o volume de casos, demonstra questão similar. Romualdo, de campeiro, faz-se agricultor; decide plantar abóboras, investindo nos poderes terapêuticos deste fruto. Porém, sua lavoura fracassa, pois o vendedor — que ocupa o lugar do doador do objeto mágico — entregara-lhe sementes de barba-de-bode. Segue-se a esta ação uma série de iniciativas, que visam a evitar a propagação do mal, gerando uma espiral crescente de dificuldades, de modo que, ao invés de resolver seus problemas, Romualdo mergulha numa sucessão de calamidades. Mais uma vez a presença de um indivíduo ou objeto, cuja função seria colaborar na reparação do dano ou das carências do protagonista, determina um contínuo de insucessos, até a desistência ou a destruição final. Com isto, evidencia-se sua natureza improdutiva e a redução do herói à sua situação primeira de penúria.

Nos *Contos gauchescos*, poucas vezes o maravilhoso faz sua entrada, porém, quando ocorre, mantém as peculiaridades já mencionadas. "Os cabelos da china"<sup>18</sup> mostra como um buçalete, recebido por Blau Nunes (participante, como protagonista ou testemunha, da maioria das histórias), acaba se revelando um elemento propiciador de má sorte, fazendo com que o vaqueiro almeje livrar-se dele. Presente de Juca Picumã, a quem o jovem, durante a Guerra dos Farrapos, servia e admirava, o buçalete seria o componente de sua indumentária de gaúcho que assinalaria sua maturidade militar e reforçaria sua imagem exterior como

cavaleiro. Porém, descobrindo que o objeto havia sido feito com cabelos de uma mulher, Blau teme as conseqüências funestas que eventualmente produziria e vem a enterrá-lo junto ao corpo da moça, quando sabe da morte dela.

Percebe-se que, nesta história, o objeto torna-se mágico porque associado à mentalidade supersticiosa do campeiro. É por esta mesma razão que pode exercer seu papel, para o gaúcho, de indicador de uma posição proeminente como cavaleiro e soldado. O que impede o resultado ambicionado é o fato de que, ainda uma vez, o objeto recebido é o negativo das expectativas, de modo que, sem colaborar num processo de melhora, ainda se revela prejudicial ou irribidor.

Os exemplos corroboram novamente a constatação: as funções oriundas da presença do maravilhoso geram sempre uma inversão, o que pode levar à sua anulação enquanto concepção mítica da natureza (em "A Salamanca do Jarau") ou propriamente à destruição do objeto ou habilidades sagradas, como ocorre ao cobertor de Romualdo ou ao buçalete recebido pelo campeiro, o que devolve a personagem à sua miséria anterior. Patentear-se seu caráter improdutivo do ponto de vista social, embora possa provocar mudanças estruturais na constituição da realidade. Em vista disto, a última pode se metamorfosear, no sentido de ser profanada, sem que sua hierarquia original se altere.

A presença do maravilhoso nos relatos denuncia, portanto, os dois aspectos relativos à sua natureza:

1) Advém da necessidade de prestar um serviço ao herói, que vive uma situação deficitária, seja do ponto de vista emocional (como o Romualdo menino, em "O cobertorzinho de Mostardas") ou social (como Blau, em "A Salamanca do Jarau" ou "Os cabelos da china"; ou Romualdo, em "A quinta de São Romualdo"), já que, apenas por seus próprios meios, ele não alcançaria uma saída para suas dificuldades pessoais.

2) Não exerce o papel previsto; pelo contrário, intensifica a penúria anterior, uma vez que a torna irreversível. Assim, acentua a imutabilidade social, indiciando que não coincide com uma solução escapista ou tem inclinação compensatória. Em outras palavras, como reforça o estabelecido, ao patentear sua imobilização, o maravilhoso aparece nas histórias para comprovar sua incompetência, seja real, pois nada é mudado no essencial, seja imaginária, porque não pode ser sequer cogitado como fuga onírica.

Em virtude destes aspectos, o mágico tem características opostas àquelas desempenhadas na narrativa européia. Se, nestas, ele pode ser interpretado como um elemento solidário ao herói, porque o habilita ao enfrentamento do perigo, conforme explicita B. Bettelheim, a propósito dos contos dos irmãos Grimm, ou como um poder meramente compensatório, porque substitui a crença numa possível transforma-



ção da sociedade, como verificam D. Richter e J. Merkel no mesmo acervo de histórias, no que diz respeito às narrativas sulinas, ele termina por confessar sua ineficácia e impotência. Com isto, é a sociedade estabelecida que vem a ser promovida, porém, pelo lado do conformismo, uma vez que a impraticabilidade da terapia mágica suscita a aceitação passiva do que de antemão existe.

Contudo, este resultado não é extensivo a todas as histórias. Em duas das lendas, "O negrinho do pastoreio"<sup>19</sup> e "O lunar de Sepé"<sup>20</sup>, o maravilhoso tem particularidades dignas de menção. Na primeira, o negro escravo, após ser maltratado e assassinado pelo patrão, por ter perdido um lote de cavalos, acaba tendo sua regeneração patrocinada pela Virgem. No relato das lutas e morte do guerreiro Sepé Tiaraju, o índio que comandou os guaranis nos combates contra os colonizadores ibéricos, verifica-se sua condução final aos céus, pela mão de Deus, e a conversão do sinal na testa, que o assinalava perante o grupo, em luzeiro que ilumina e guia seu povo:

Então, Sepé foi erguido  
Pela mão do Deus-Senhor,  
Que lhe marcara na testa  
O sinal de seu penhor! . . .  
O Corpo, ficou na terra. . .  
A alma, subiu em flor! . . .  
E, subindo para as nuvens,  
Mandou aos povos — bênção!  
Que mandava o Deus-Senhor  
Por meio do seu clarão. . .  
E o — lunar — da sua testa  
Tomou no céu posição. . . (p. 353)

Em ambos os casos, o procedimento é similar: o doador mágico, uma entidade da mitologia cristã, sacraliza o paciente da ação dos poderosos. Se o herói compartilha a condição de penúria e inferioridade das personagens anteriores, por ser escravo ou indígena, ele vivencia em tais casos uma compensação, que equivale a uma ascensão aos céus e ulterior divinização. Assim, reconstitui-se a sacralidade mítica, mas o acontecimento dá-se *após* a destruição dos protagonistas, vale dizer, sem que colabore na modificação de sua circunstância pessoal e de seus companheiros. Entretanto, não deixa de evidenciar uma insatisfação e uma revolta, antítese do conformismo antes verificado.

É na medida em que o isolamento das funções próprias ao maravilhoso atua como sugestão para o deciframento dos textos e compreensão de sua inscrição ideológica que a metodologia descritiva de Wladimir

Propp desvela sua operacionalidade heurística. Contudo, ela se mostra produtiva, porque o pesquisador nunca deixou de acentuar o lugar particular que este núcleo de funções ocupa no conjunto das ações. Pela mesma razão, a presença deste agrupamento permite ainda uma reflexão, de um lado, sobre o gênero literário onde aparece; e, de outro, a propósito do papel que desempenha, já que, como se percebe nas narrativas de Simões Lopes Neto, a apropriação da matéria popular tem sentido dúbio, servindo ora para reforçar a dominação social, ora para contestar este poder. Com isto, uma nova via de investigação se abre, que se caracteriza não apenas por integrar à leitura morfológica as abordagens sociológicas ou míticas, mas — e sobretudo — por interrogar o papel que exerce o fantástico em determinada obra ou criador. Como, na tradição da literatura brasileira, ele tem sido um fato sempre presente, porque incorporado por escritores como Mário de Andrade, João Guimarães Rosa, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, entre outros, sua constância ainda é digna de uma perquirição, uma vez que pode desaguar na constatação das peculiaridades da produção nacional e do lugar social desta. Emergindo com freqüência notória numa literatura cujo percurso histórico tem sido marcado pela busca e afirmação da autenticidade, é da conjugação destas duas inclinações simultâneas que se poderá eventualmente resolver o dilema e conferir a identidade artística brasileira.

## NOTAS

1. PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.
2. Um dos problemas relativos ao gênero com que Propp lida é o de sua denominação; trata-se de uma narrativa curta, de origem popular e vinculada ao folclore, onde aparecem ações fantásticas. Aproxima-se, pois, ao *Märchen* ou ao *Tale*.
3. V. a respeito AARNE, Antti. Ursprung der Marchen. IN: KARLINGER Feliz. *Wege der Marchenforschung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
4. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. La structure et la forme. IN: *Anthropologie structurale deux*. Paris. Plon. 1973. Cf. ainda a resposta de W. Propp, defendendo-se das acusações do estudioso francês, tanto em sua pesquisa a respeito das raízes históricas do conto, quanto em seu ensaio sobre a estrutura e história do gênero. IN: PROPP, Wladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974. Id. Estructura e história en el estudio de los cuentos. IN: *Polemica Claude Lévi-Strauss — Wladimir Propp*. Madrid, Fundamentos, 1972.
5. Cf. TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969. E igualmente PIKE, Christopher. *The Futurists, the For-*

*malists & the Marxist Critique*. Londres, Ink Links Ltd. 1979.

6. Não se estabelece aqui uma diferença entre o fantástico e o maravilhoso como faz T. Todorov. Consideramos o texto de natureza fantástica, quando estiverem presentes as funções características do maravilhoso. V.a respeito TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
7. PROPP, W. op cit. p. 31.
- B. Id. p. 31. Grifo do A.
9. Id. p. 32.
10. Cf. PROPP, W. op. cit. p. 51-55. Grifos do A.
11. Id. p. p. 62-63.
12. Como faz, por exemplo, Bruno Bettelheim. Cf. BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
13. V a respeito os seguintes autores: RICHTER, Dieter & MERKEL, Johannes. *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlim, Basis Verlag, 1974. RÖHRICH, Lutz. *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden, Steiner Verlag, 1974. ZIPES, Jack. *Breaking the magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Londres, Heinemann, 1979.
14. Cf. por exemplo VON FRANTZ, Marie-Louise. *Interpretations of Fairy Tales*. N. York, Spring Publications, 1970.
15. LOPES NETO, João Simões. A Salamanca do Jarau. IN: *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre, Globo, 1949.
16. Id. O cobertorzinho de Mostardas. IN: *Casos do Romualdo*. Porto Alegre, Globo, 1958.
17. Id. A quinta de São Romualdo. IN: *Casos do Romualdo*. Porto Alegre, Globo, 1956.
18. Id. Os cabelos da china. IN: *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre, Globo, 1949.
19. Id. O negrinho do pastoreio. IN: *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre, Globo, 1949.
20. Id. O lunar de Sepé. IN: *Contos gauchescos e lendas do Sul*, Porto Alegre, Globo, 1949.

## ALGUMAS QUESTÕES ACERCA DOS CONTOS CRIoulos DA BAHIA NARRADOS POR MESTRE DIDI<sup>1</sup>

Lendo um artigo de Marcel Mauss, Fenômenos Gerais da Vida Intra-Social, onde ele observa fenômenos de tradição nas sociedades de tipos arcaicos, levantei alguns pontos a serem estudados acerca dos *Contos Crioulos* de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, Asogbá<sup>2</sup>, do Axé Opô Afonjá<sup>3</sup>, líder de uma das mais importantes comunidades religioso-culturais negras existentes na Bahia: Nagô-ioruba.

Como transmissão cultural nagô, os contos operam uma ordenação de aspectos da realidade sócio-econômica e conseqüentemente religiosa e moral. Como produto específico do terreiro, os contos organizam elementos comuns à vida do homem, seu real e ensinam como realizá-lo. Daí a possibilidade de serem lidos a partir de uma perspectiva semiótica, já que organizam uma coletividade, estruturam sentidos na forma de uma elaboração de conduta através de mitos ou ideologias explícitas.

Como sistema modelizante secundário<sup>4</sup>, o conto de Mestre Didi constitui uma produção que dá significado à ação, através de uma manipulação simbólica, fundamental a toda prática humana.

A análise de um conto de cultura nagô engendra necessariamente uma análise da dinâmica cultural, do processo de organização das representações na prática social, representações que são, ao mesmo tempo, sua condição e produto. Não pretendo passar por caminhos de estudo dessa dinâmica cultural, apesar de muitas vezes estar diante de problemas metodológicos por interferência da bibliografia especializada, por tratar-se de um esboço de assunto para pesquisas posteriores.

O conto de Mestre Didi exprime e codifica a cultura nagô, a crença nagô, enquanto sucessão de mitos, transcrição, reprodução, agente de comunicação entre membros de um grupo que se coloca em narrativa, de uma comunidade religiosa. Mito enquanto alegoria moral/social de um universo cultural negro que é divulgado oralmente, e agora por escrito, através do discurso literário, enquanto código cultural e social de resistência/sobrevivência, o conto salvaguarda e impõe princípios religiosos e morais, oferecendo regras práticas para a orientação ouvinte/leitor.

O narrador do conto O Carpinteiro que perdeu o nariz tem a máxima autoridade moral e religiosa, e o que seu discurso demonstra é a transmissão de uma tradição. Mauss mostra isso quando diz que uma vez criada, a tradição é o que se transmite<sup>5</sup>. Este conto é a estória de um negro carpinteiro desempregado, que tem um sonho. Nesse sonho aparece um rapazola de calção preto, de gorro vermelho, que lhe faz promessa de trabalho e dinheiro em troca de um ebó (sacrifício). Caso o ebó não fosse oferecido, o carpinteiro ficaria sem o nariz. O desejo do carpinteiro é satisfeito, mas o de Exu não.

Seria possível uma leitura em que a castração poderia ser analisada, pelo silêncio imposto ao negro e toda a sua situação de reprimido/censurado na sociedade brasileira.

Mas o que mais me chama a atenção na leitura dos contos é a complexidade com que deve ter-se deparado Mestre Didi, em relação ao código cultural — língua ioruba, sistema modelizante primário, língua natural, e sua passagem para um outro sistema, o que se chama de modelizante secundário — o conto. Lotman<sup>6</sup>, estudando os textos sagrados medievais observa que, no sistema de seu criador, pertencem ao sagrado, enquanto, no sistema do leitor, situam-se entre os textos literários. O mesmo acontece com o conto de Didi: do espaço sagrado do terreiro a texto literário.

O Carpinteiro que perdeu o nariz é um conto que entremeia Ogum Deyí, Cosme e Damião, Nossa Senhora da Encarnação, Tio Ajayí, Exu, Demônio. Dois códigos culturais que se fundem, tecidos pela narrativa oral/escrita da cultura afro à cultura dos negros baianos, que emergia na época em que os negros de origem Nagô, grandes artesãos, se concentraram em cidades em pleno desenvolvimento, como era o caso de Salvador.

\* \* \*

Tradução poética. No texto escrito não há o atabaque, não há o canto, há a letra, o espaço literário; não mais (somente) o terreiro, mas outra posição semiótica, a de mostrar a literatura negra brasileira, a literatura de comunidade negro-brasileira.

Se o som é importante aspecto na narrativa oral, o escrito registra a história. O poder da palavra no texto escrito alarga, reforça a transmissão cultural. Agora, fora do terreiro, o texto escrito virou profano. O sagrado, enquanto oral num espaço mítico próprio (o terreiro) torna-se o espaço literário — o texto e as inúmeras possibilidades de leitura, diante das significações que se apresentam, quando se lê um conto de Mestre Didi.

A tradução do Nagô para o "falar" baiano inclui o valor e a significação dos textos — pensando-se nas relações entre prática empírica e prática teórica de Mestre Didi — no terreiro, na literatura, na escultura, e até no seu trabalho com Juana Eilbein dos Santos: religião e ideologia, literatura e ideologia.

A tradução do oral para o escrito dentro de uma mesma língua já engendra toda uma problemática de centramento/descentramento entre dois sistemas, imagine-se entre dois textos de duas línguas-culturas! Em Mestre Didi há uma tradução cultural acompanhada de conhecimento de uma prática religiosa. Se o Nagô-ioruba tem sua historicidade, com Mestre Didi ela apresenta a contemporaneidade com um outro saber — o da cultura "erudita" da classe dominante. A reenunciação vem com o estabelecimento de novas relações — a de reprodução, uma reprodução que envolve a dialética entre a língua nagô-ioruba e a do negro baiano que se articula no próprio texto.

Dai, um outro ponto a ser destacado é o da memória coletiva e individual. Num processo de rememoração da história mítica nagô e de sua atualização, o narrador inicia o ouvinte/leitor.

— "Há muitos anos atrás existiu um nego".  
(O carpinteiro que perdeu o nariz)<sup>7</sup>

— "Era uma vez um senhor, dono de engenho. . ."  
(Vingança de Exu)<sup>8</sup>

— "Há uns novecentos anos passados. . ."  
(Obaluwaiyé, o dono da peste)<sup>9</sup>

— "No tempo da escravidão, não queriam e proibiam que os negros venerassem seus orixás."<sup>10</sup>  
(A fuga de Tio Ajayí)<sup>10</sup>

— "Na história contam que há muitos anos passados existiram dois babalawo. . ."  
(A Viagem dos Babalawo)<sup>11</sup>

Conto, memória do povo. Memória-conhecimento por excelên-

cia, como Mircea Eliade afirma em *Mito e realidade* — “Aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas”<sup>12</sup>.

Segundo afirma Juana Eilbein, os *Contos crioulos* fazem parte da cultura dos terreiros que envolvem descendentes de origem nagô em 2º/3º/4º/5º gerações<sup>13</sup>; são histórias transmitidas de geração em geração. Não é absurdo pensar que os contos, antes divulgados oralmente, depois, por escrito, provam, apóiam teses, argumentam em seu favor. “Sob a forma de um divertimento, a fábula educava”<sup>14</sup>. Nessa “educação” todo um complexo sócio-econômico (cultural) se estabelece.

Pode-se pensar ainda nas reminiscências dos ritos totêmicos de iniciação como W. Propp observou nos contos populares por ele estudados. Realmente essa “estrutura” iniciatória é evidente pela mediação do discurso literário de Mestre Didi. O enredo apresenta dados/provas iniciatórias, tais como o Ebô e o ritual de sua oferta. Da literatura oral à escrita registra-se a transmissão de uma moral, de ensinamento prático pela ilustração de provérbios: “quem deve a Deus paga ao Demônio”, “quem deve paga”, enfim conselho, saber.

O narrador do mito negro, da épica negra, faz a conservação da memória. Quem ouve ou lê, guarda. W. Benjamim é muito preciso quando diz “não haver meio mais indicado para que a memória conserve determinadas estórias do que aquela casta condição que as subtrai à análise psicológica; e quanto mais naturalmente o narrador renuncia à ornamentação psicológica, tanto mais elas podem aspirar a um lugar na memória daquele que as escuta, pois há de adaptar-se mais facilmente a sua própria experiência e ele terá, em dias próximos ou afastados, tanto mais agrado em passar a transmiti-las por sua vez. . . pois narrar estórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas”<sup>15</sup>.

Em Jung pode-se ler que “a origem dos mitos remonta ao primeiro contador de histórias, aos seus sonhos e às emoções que a sua imaginação provocava nos ouvintes e ainda, que o papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem”<sup>16</sup>.

O sentido do mito é o centro em torno do qual se move o conto, sublinhado pela “moral” ou ensinamento do provérbio (já citado) como resíduo da narrativa.

Dever/pagar é a técnica do “Toma lá dá cá” que caracteriza algumas leituras que se fazem de Exu. O ebô e o provérbio são dois fragmentos da narrativa do *Carpinteiro que perdeu o nariz* em que Exu, “orixá que os pastores e sacerdotes cristãos, ignorando o sistema simbólico nagô aproximaram da concepção ocidental de demônio ou diabo”<sup>17</sup>, aparece como mediador entre as relações de trabalho patrão/empregado e as relações orixás/iniciados. O “Gorro Vermelho”, o “calção preto” são representações de Exu. O ‘ebô’ constitui signo central de um

sistema semiótico,

“fazendo um ebó (sacrifício) com os seguintes ingredientes: Akukó kan (um galo), igí mêmê (sete pausinhos), (sic), um pouco de epô pupá (azeite de dendê), sete ekó (açacá), itaná kan (uma vela), ixaná (fósforos), axá (fumo picado) e owó eiyó (buzios da costa)” . . .<sup>18</sup>

em relação a outro, mostrado pela tradução, signos cuja escrita revela significantes de um sistema mítico que se encontra com outro(s). Os contos narrados por Mestre Didi se inserem teoricamente na problemática da narrativa de uma fala mítica com um valor semiótico, da mesma forma que a tradução cultural/ideológica.

Além desses aspectos possíveis de serem estudados, e que aqui só foram ventilados, há ainda a inclusão de adágios e provérbios na linha da tradição. E tradição não só moral e religiosa, mas também técnica e econômica da comunidade.

O negro fica sem o nariz no Conto de Mestre Didi por dever de pagar (fato de direito), mas na História, na Literatura, há aqueles que, por não obedecerem ao sentido da colonização da classe dominante, tiveram o nariz cortado. Cruz e Souza, por exemplo, ficou com o seu nariz intacto, até crescido como o do Pinóquio, por seu discurso ser o do colonizador! Mas e o outro, o negro quilombola? Não seria Mestre Didi também um quilombola da literatura negra?

Por aqui e por outros caminhos devem ser abertos os estudos de literatura negro-brasileira. O leque de possibilidades que tento abrir em minhas pesquisas começa agora. Um dos problemas a enfrentar é o da própria metodologia. Tenho somente uma contribuição. Axé.

## NOTAS

1. MESTRE DIDI. *Contos Crioulos da Bahia*. R. J. Vozes, 1976.
2. Asogbá: chefe do culto de Obaluwayé.
3. Axé Opô Afonjá, comunidade religiosa negra, situada em São Gonçalo do Retiro, que segundo Juana Eilbein deu “prestígio e estímulo extraordinário à religião Nagô e ao “terreiro” onde se concentrou a flor da elite negra do Brasil”. IN: Eilbein, J. *O Nagô e a Morte*. RJ. Vozes, 1975, p. 15.
4. Refiro-me a um trecho do trabalho de Lúri Lotman que se encontra em Boris Schnaiderman, *Semiótica Russa*, S.P. Perspectiva, 197B, p. 33 em que ele diz: “Uma das particularidades distintivas e, ao mesmo tempo, uma das dificuldades principais no estudo dos códigos culturais é o fato de eles se apresentarem como estrutu-



ras de grande complexidade, relativamente às línguas naturais sobre as quais os sistemas de culturas se constróem (por isso é conveniente defini-los como sistemas modelizantes secundários”), e tenta daí determinar a complexidade do código cultural quando ocorre passagem dos sistemas modelizantes primários (língua natural) aos secundários.

5. MAUSS, Marcel. Fenômenos Gerais da Vida Intra-Social. IN: OLIVEIRA, R. C. *Marcel Mauss*. S.P, Ática, 1979, p. 197.
6. LOTMAN, I.M. Sobre o problema da Tipologia da Cultura, IN: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. S.P, Perspectiva, 1978, p. 35.
7. MESTRE DIDI, op. cit. p. 17.
8. Idem, ibidem, p. 19.
9. Idem, ibidem, p. 22.
10. Idem, ibidem, p. 30.
11. Idem, ibidem, p. 33.
12. ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. S.P., Perspectiva, 1972, p. 83.
13. SANTOS, Juana Eilbein dos. A Expressão oral na cultura negro-africana e brasileira. IN: Mestre Didi. *Contos Crioulos da Bahia*, p. 11.
14. BAYARD, Jean-Pierre. *História das Lendas*. S.P. Difusão Europeia do Livro, 1957, p. 8.
15. BENJAMIN, Walter et alii. O narrador. IN: *Textos Escolhidos*. S.P, Abril, 1975, p. 68.
16. JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. RJ, Nova Fronteira, 1977. p. 89.
17. SODRÉ, Muniz. *O Samba e o dono do corpo*. RJ, Codecri, p. 48.
18. MESTRE DIDI. Op. cit. p. 17.

CORDEIRO IMOLADO

(UM ESTUDO DA VIOLÊNCIA NAS  
CARTAS DA PRISÃO DE FREI BETTO)

Várias são as facetas da violência presentes nas *Cartas da prisão*<sup>1</sup>. Em primeiro lugar, podemos falar da tortura sofrida pelos presos políticos, ainda que, na narrativa em questão, ela não esteja explícita por não integrar os objetivos do Autor ao escrever a obra. Frei Betto é um religioso que escreve para parentes e amigos, logo não quer angustiá-los ou deprimi-los com descrições de cenas de tortura.

Outro aspecto da violência, de maior interesse para este trabalho, é a violência das relações sociais em diversos sistemas, principalmente no Capitalismo. Esse aspecto, tão focalizado por Frei Betto, relaciona-se à violência da prisão. Observemos ser a violência das relações sociais, a violência da e na prisão, três modalidades intimamente ligadas que se associam a uma quarta, mais geral, a da violência das relações humanas, em sociedades e épocas diversas.

Focalizar todos esses aspectos seria uma tarefa maior do que a que agora pretendemos empreender, deter-nos-emos, portanto, na relação entre a violência da prisão e a violência das relações sociais.

**A violência da prisão e a violência das relações sociais**

Michel Foucault<sup>2</sup>, ao organizar a história das prisões, mostra-nos que tal instituição já nasceu fadada ao fracasso e que nenhuma reforma sanará suas falhas básicas, porque isso interessa ao Sistema. A prisão é uma instituição onerosa para o Estado, que, ao destituir o indivíduo de sua liberdade, propõe-se a reeducá-lo para a vida em sociedade. Essa reeducação, porém, não ocorre; pelo contrário, o indivíduo desenvolve, naquele ambiente, um nível de delinquência que poderia não

atingir quando praticou o primeiro crime. Ocorre que a prisão forma a parcela de delinqüência que o sistema pode controlar. Vejamos:

"A penalidade seria então uma maneira de gerir as ilegalidades, de riscar limites de tolerância, de dar terreno a alguns, de fazer pressão sobre outros, de excluir uma parte, de tornar útil outra, de neutralizar estes, de tirar proveito daqueles. Em resumo, a penalidade não 'reprimiria' pura e simplesmente as ilegalidades, ela as 'diferenciaria', faria sua 'economia' geral"<sup>3</sup>.

Foucault afirma, então, que "a delinqüência, ilegalidade dominada, é um agente para a ilegalidade dos grupos dominantes". E que "a delinqüência, com os agentes ocultos que proporciona mas também com a quadriculagem geral que autoriza, constitui um meio de vigilância perpétua da população: um aparelho que permite controlar, através dos próprios delinqüentes, todo o campo social. A delinqüência funciona como observatório político"<sup>4</sup>.

Frei Betto conhece as falhas do sistema penitenciário, e, as aponta e as relaciona com a violência das relações sociais. Em sua carta-diário do dia 13 de maio, "dia da libertação dos escravos brasileiros", ele diz:

"Como todas as outras, esta Penitenciária é apenas um depósito de presos. À guisa de reeducação há trabalhos manuais, escolas, SENAI, onde o preso tem condições de alfabetizar-se e adquirir uma qualificação profissional. Mas a filosofia que dirige tudo isso é aquela que predomina em nossa sociedade: a exacerbação do egoísmo. Como ensinar um homem a viver em sociedade se ele cumpre a sua pena fechado numa cela individual, tendo poucos contatos com os demais? Que tipo de honestidade ensinam a esses homens, senão aquela que se baseia na concorrência, no lucro, na venda de sua força de trabalho ou na compra do trabalho alheio? Embora a prisão devesse educar para a liberdade, o que se vê aqui, a cada passo, são grades, fechaduras e regulamentos restritivos" (p. 44)

Assim é que o narrador nos mostra que o escravo brasileiro não foi libertado, ele está entre grades como "fera encerrada numa jaula". Mas ele evidencia ainda que as grades não existem apenas na prisão, quando, ao discorrer sobre as relações de produção, afirma que "o sistema em que vivemos é intrinsecamente mau", porque nele há a relação explorador/explorado. A classe dominante, sob a custódia do Estado, detém os meios de produção e mantém cativo o trabalhador que lhe vende sua força de trabalho a troco de um salário mínimo que não lhe

paga nem mesmo essa força. Observemos ainda que Frei Betto mostra que as leis existem "de acordo com os interesses da classe dominante" e que não existem leis para coibir os abusos da burguesia, para reduzir sua taxa de lucro, para controlar o aumento de seu capital. É aí que ele desvenda a crueldade do mecanismo social, a violência das relações sociais.

O Autor de *Cartas da prisão* mostra-nos que a violência da prisão é apenas uma parcela da violência do Sistema, quando coloca em relevo, por exemplo, a violência dos meios de comunicação de massa, não só através da propagação de cenas violentas em filmes de bang-bang, ou de super-heróis, mas, principalmente, pela sua capacidade de "nos impor uma ideologia (. . .) que nos faz acreditar que esse, é o melhor dos mundos e por isso devemos querer preservá-lo e ter paciência, pois as desigualdades sociais serão, com o tempo, devidamente solucionadas" (p. 29).

Assim é que Frei Betto evidencia também a incoerência do Sistema, que prende pessoas acusadas de defender a violência, enquanto coloca como herói Emerson Fittipaldi que "estimula a garotada a arriscar a vida toda hora ao som do ronco de um motor" (p. 34).

Também a educação de nossas crianças é questionada: o brinquedo que é mero recurso da indústria para fazer da criança um consumidor em potencial, os valores que lhe são atribuídos como verdadeiros — o dinheiro, o *status*, a competição, a discriminação, inclusive o preconceito racial.

O papel da empregada doméstica e o lugar da mulher na sociedade são outros elementos discutidos na obra para se evidenciar a exploração indevida do trabalho alheio.

Todas essas relações sociais são eivadas de violência. E é interessante observar ser o condicionamento burguês tão intenso que o Autor, embora racionalmente consciente, reproduz essas mesmas relações quando vê no preso comum um empregado que carrega água para os presos políticos, entre os quais se acha. Só mais tarde, num processo de reeducação progressiva, é que ele assume verdadeiramente suas próprias idéias e é capaz de se colocar no mesmo nível que o prisioneiro comum. Observemos:

"Foi preciso que os presos comuns que trabalham na faxina ficassem o dia todo arrastando latas cheias de água pra *suprir nossa necessidade*", (p. 39, o grifo é nosso).

Frei Betto condena toda e qualquer relação de opressão, de exploração, de abuso de Poder e consegue perceber que a prisão não resolve o problema da criminalidade. Na carta do dia 30-07-72, à família, ele se pergunta se o sistema penitenciário recupera o preso comum e cons-

tata que não só não o recupera como pode funcionar como um curso de pós-graduação. E conclui que isso ocorre "por culpa da ordem social da qual o sistema penitenciário é reflexo" (p. 87). E diz ainda:

"É quase inútil pôr remendo novo em pano velho. São as causas sociais do crime que precisam ser atacadas. De nada adianta construir cadeias. Deve-se edificar uma sociedade capaz de erradicar os focos geradores: de criminalidade, como a miséria, o analfabetismo, o trabalho mal remunerado, o desnível entre oferta e procura de mão-de-obra, etc." (p. 89).

O preso comum é, pois, produção da sociedade, que ela própria recusa, mas compara-se ao extremo oposto, a elite.

"Elite e subproletariado caracterizam-se pela ociosidade e marginalidade de seus membros, violência de seus métodos de sobrevivência, esterilidade intelectual, carência de padrões de consciência crítica e de perspectiva histórica". (p. 94)

Ao mostrar que os extremos se tocam, Frei Betto deixa-nos vislumbrar o que afirma Foucault: a marginalidade dos pequenos existe para assegurar a marginalidade dos grandes.

"A elite tem suas orgias, suas aventuras e seus crimes camuflados pela própria ideologia que ela impõe. O subproletariado age com menos requinte e inteligência e por uma necessidade de sobrevivência física, de um modo ou de outro somos todos responsáveis e cúmplices por coexistir uma sociedade que produz tais homens". (p. 96)

Mais adiante, na carta do dia 15-09-72, Frei Betto, ao falar do Sistema Educacional Brasileiro, mostra como a prisão é um reflexo desse "funil que tende a sufocar aquele que não atravessa o estreito bico da formação universitária ou da especialização profissional". Ele confirma que "a maioria dos presos é semi-analfabeta". Mas não se esquece de que isso não quer dizer que "quanto maior o grau de instrução menor o índice de criminalidade", mas que "entre gente mais instruída a prática do crime é mais requintada". O raciocínio é sempre o mesmo, o grande tem seus crimes sancionados, não "precisa forçar portas ou assaltar à mão armada, age com inteligência e esmero: sonega o fisco, adultera notas fiscais, cobra preços exorbitantes pelo produto que vende, rouba no salário de seus empregados, vence concorrência por suborno, corrompe funcionários administrativos, faz negociatas, promove o aborto, incentiva o lenocínio, explora o trabalho do menor etc. Este não vem para a cadeia. A violência que pratica não é declarada, é uma violência dissimu-

lada, aparentemente coberta pelo próprio costume social" (p. 113).

De uma forma ou de outra, Frei Betto mostra que a violência maior não é a praticada na prisão, mas a violência das relações sociais refletida na prisão. Até então deixamos a palavra com Frei Betto, não poderíamos falar melhor do que ele sobre a violência presente nas relações de opressão, no abuso de Poder, nas mãos dos poderosos que raciocinam por interesse, na força do dinheiro, no domínio das multinacionais. A violência está no etnocentrismo que leva o branco a trucidar índios e a escravizar negros, assim como na destruição da natureza, do equilíbrio ecológico. A prisão é, pois, mero reflexo do sistema que a produz. É assim que até a sua arquitetura repete, conforme acentua Foucault e Frei Betto demonstra, o modelo político-social em que vivemos. Trata-se do modelo do panóptico, tão bem explicado por Foucault<sup>5</sup>. O olho do Poder tudo vê e tudo controla. É a onipotência e a onisciência se conjugando para tornar o homem um "corpo dócil", manejável e submisso. Vejamos a descrição de, pelo menos, uma das penitenciárias "visitadas" por Frei Betto:

"O pavilhão celular é impressionante por dentro. Na entrada há uma enorme gaiola onde fica o guarda que *controla* o movimento geral" (p. 42 — o grifo é nosso).

Ou ainda:

"A porta é de madeira, com um guichê que só abre por fora, para servirem a comida e tem *uma espécie de olho mágico*, uma pequena abertura pouco maior que o gargalo de uma garrafa, por onde o carcereiro *controla* nossos movimentos" (p. 42, o grifo é nosso)

O controle exercido nas prisões através dos horários, das filas indianas, das proibições de banhos de sol etc, se acentua nas formas de controle psicológico que leva à loucura como no caso do Frei Tito.

### O ser sacrificável na sociedade

A violência está, pois, disseminada em todas as relações sociais, por que, então, só alguns são detidos, só alguns desempenham, com a perda de sua liberdade, de sua razão e até de sua vida, o papel de vítimas?

René Girard<sup>6</sup> demonstra que o sacrifício nas sociedades primitivas tem uma função social, qual seja a de descarregar sobre a vítima as tensões internas, os rancores, as rivalidades, as agressividades recíprocas presentes no seio da comunidade. O sacrifício contribui para a restauração da harmonia da comunidade, o reforço da unidade social. Assim é que a sociedade busca vítimas sacrificáveis, para fazer convergir para

elas a violência disseminada na coletividade. Girard mostra ainda que os seres sacrificáveis são, geralmente, os marginalizados: os prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças, os adolescentes não iniciados ou o rei. Os primeiros escapam por baixo e o último por cima. Sacrificável é o ser que não tem ninguém para defender sua causa; sua morte não desencadeará uma corrente de vinganças.

É ainda Girard<sup>7</sup> que aponta o sistema judiciário e o sistema penal como os elementos que afastam a ameaça de vingança nas sociedades modernas. O sacrifício religioso é substituído pelo sistema penal. A vingança pública não exige desforra, as decisões de autoridade judicial são a última palavra. O vingador não pode ser vingado. O sistema judiciário efetuará a racionalização da vingança, manipulando-a sem perigo, o que seria uma técnica eficiente de supressão do mal e da prevenção da violência.

O sistema judiciário, aliado a um forte poder político, teria uma grande eficácia, seria uma arma de opressão e de liberação. Assim Girard aproxima o princípio da Justiça ao princípio da Vingança.

Embora a posição político-social de René Girard se afaste daquela de Michel Foucault, podemos notar que ambos vêem no sistema penal uma forma de se manter o equilíbrio do Sistema, não porque corrija e readapte criminosos, mas porque desvia para eles todas as tensões sociais. Os presos seriam os bodes expiatórios da sociedade. É aí que se evidencia o processo da substituição sacrificial. Nos mitos primitivos, um animal era sacrificado em lugar de um homem; a tragédia grega mantém esse processo de substituição, veja-se, por exemplo, o sacrifício das crianças em *Medéia* de Eurípedes.

Apesar de tais associações não serem explicitadas por Girard, podemos transferir esses mecanismos para a sociedade atual e aproveitá-los deles para ler as cartas de Frei Betto. Aí o próprio Autor nos fala das vítimas sacrificáveis e se vê como uma delas.

“E a farsa é tão bem montada que os senhores da terra conseguem total domínio da platéia, fazê-la chorar ou aplaudir. Assim todos nós ficamos indignados com o Setembro Negro das Olimpíadas mas permanecemos indiferentes quando dezenove presos políticos são friamente assassinados em Trelew, na Argentina, ou quando um punhado de brancos escraviza milhões de negros na África do Sul” (p. 115)

Ou ainda, ao discutir a ambigüidade do conceito de violência:

“Tudo que estiver fora das normas dessa ‘cultura’ ele julgará como abuso, violência, imoralidade, desrespeito, subversão. Ele não achará nada estranho que a polícia prenda aqueles que não respeitaram

Assim são forjadas tais vítimas sacrificáveis. Verifiquemos como isso ocorre. A vítima sacrificável, segundo Girard, deve ser um elemento, ao mesmo tempo, estranho e familiar, daí elas serem escolhidas nas categorias marginais. Com o objetivo de tornar a vítima plenamente sacrificável, faz-se necessário estrangeirá-la, isto é, convertê-la em um estranho em sua própria comunidade; e, se ela é estrangeira, familiarizá-la. Assim se a sociedade se inteira de que um indivíduo é ladrão, assassino, corruptor de menores etc., ela, não só aceita, como exulta ao sabê-lo sacrificado.

O preso comum é, pois, um ser sacrificável em nossa sociedade. Ninguém se levanta para defendê-lo, ninguém abraça sua causa, ninguém busca vingá-lo. Veja-se, por exemplo, a atuação do esquadrão da morte, as misteriosas mortes nas prisões etc. E o preso político?

Ele não se situa no mesmo plano do preso comum. Antes de ser vítima do Sistema, ele é uma ameaça. É preciso, pois, desativar essa ameaça e, para isso, faz-se necessário engendrar o processo de estranhamento da vítima para torná-la sacrificável. Vejamos. Um intelectual ou um padre não pertencem às camadas marginais da nossa sociedade e, normalmente, sua morte, seu castigo suscitaria vinganças, outros poderiam abraçar sua causa. Assim eles são recriados para que a sociedade aceite o seu sacrifício. São destituídos de suas principais características físicas, têm suas cabeças raspadas, ou os cabelos cortados de maneira semelhante aos de todos os outros, são reificados, animalizados através das proibições, do isolamento, da ausência de sociabilidade, da perda da individualidade.

"Cada um de nós recebeu um número, que aqui dentro vale mais que o nome, o meu é D.P. 2405." (p. 42).

Suas idéias, seus valores são contestados. E sua imagem perante o público é a de assassinos, estropadores, verdadeiros monstros de que a sociedade deve se livrar para não ser sacrificada por eles. Examinemos a passagem em que Frei Betto nos fala de como os próprios presos comuns tinham essa imagem dos presos políticos.

"Para nós seis tem havido dificuldades na aproximação com eles. A maior delas é provocada pela imagem que a repressão policial e a imprensa procuram criar: a de que somos perigosos terroristas, assaltantes de bancos e assassinos de pais de família. A grande maioria aqui ficou surpresa ao ver os 'terroristas': não tinham o queixo quadrado e cicatriz no rosto, nem cara fechada e ódio cravejado nos olhos. Foi uma decepção. Mesmo assim, homens que na rua foram os mais ter-



ríveis bandidos sentiam-se pequenos diante de nós. Alguns aproximavam-se esperando que fôssemos contar como matamos os Kennedy ou deflagramos a guerra do Vietnã. Assustaram-se quando falei que jamais peguei uma arma, mesmo descarregada." (p. 92).

Em nossa sociedade, o padre é um elemento digno de respeito, não seria, pois, uma vítima sacrificável; mas um padre subversivo é duplamente sacrificável, porque se afasta das leis de Deus e dos homens. Isso se torna patente, por exemplo, na atitude daquela comunidade religiosa que impede seus membros, as freiras, de falarem com Frei Betto. (Carta a Irmã Provincial, p. 174).

O padre "criminoso" provoca uma ruptura no seio da Igreja e da Sociedade. O seu não-sacrifício implicaria em crise social.

### A sublimação da violência

Falemos agora de uma outra vítima sacrificável, o Cristo. Antes faz-se necessário salientar que René Girard, que faz uma leitura sacrificial<sup>8</sup> de todos os mitos, inclusive do *Velho testamento*, recusa-se a ler no *Novo testamento* da mesma forma. Para ele, o Pai de Cristo não quis que seu filho fosse sacrificado, porque ele é o Deus do amor e seu reino é o da não-violência. Mas Frei Betto, pelo que podemos ver, mantém<sup>9</sup> essa leitura sacrificial do Evangelho: "O próprio pai sacrificou seu filho pela nossa redenção". (p. 57)

Além disso, mesmo que não se conceba o sacrifício de Cristo como vontade do Pai, ele foi sacrificado pelos homens por se constituir, supostamente, uma ameaça ao Poder. Na pessoa de Cristo, unem-se o elemento religioso e o social e é este o modelo que Frei Betto busca, ou melhor, ele se imbuí do papel desempenhado por Cristo. É assim que se instaura a sublimação do sofrimento, a sacralização da violência. A greve de fome é, por exemplo, uma violência contra si mesmo e se constitui em arma política para reivindicação. No entanto ela assume um caráter de sacrifício e pode ser relacionada com os quarenta dias de jejum de Cristo. Através do jejum, o prisioneiro atinge um novo estado em que o espírito se superpõe ao corpo, e é aí que ele se aproxima mais de Cristo. Veja-se a carta citada por A. A. Lima no prefácio:

"A partir daí, senti que a relação corpo-espírito se invertia: agora era o espírito que envolvia o corpo. Experimental, então, uma lucidez, uma clarividência, como se todas as coisas estivessem luminosamente transparentes."<sup>10</sup> (p. 13)

Frei Betto vê a prisão como o seu calvário que será seguido da ressurreição, e vê o sofrimento como o caminho para a "fé que liberta,

vivifica, redime e salva" (p. 69),

Ao assumir o lugar de Cristo, no mundo atual, Frei Betto evoca sempre a função social desempenhada por Ele — Aquele que veio para lutar pelos pobres e oprimidos — não para prometer-lhes um reino de amor e paz quimérico, mas um reino de Deus que já começasse na terra. Ele se identifica com João Batista quando mostra que este "pregou a igualdade entre os homens (Lc 3,11) e sua justiça confundiu a todos (Jo. 1,20), denunciou a corrupção do poderosos (Mc. 6,17) e preparou o caminho do Senhor (Lc. 7,24-30). Todos os que anunciam a vinda do Reino de Deus e de sua justiça devem estar preparados para viver e morrer como João" (p. 128).

A figura de Cristo é evocada em referência aos presos comuns:

"Se há um lugar onde a figura do crucificado se manifesta de forma tão humilhada e humilhante é dentro da existência de um prisioneiro comum" (p. 132)

Cristo veio para libertar os oprimidos; mas para lutar pelo oprimido, Ele veio como o mais oprimido dos homens.

"Eu jamais poderia crer num Deus que não tivesse, ele próprio, sido o mais oprimido dos homens. Nem poderia ter uma fé que não tivesse como centro a Páscoa" (p. 33).

### A escrita como forma de resistência

O Evangelho é a palavra de Cristo deixada em defesa do pobre, do oprimido, logo o papel do sacerdote, o papel da Igreja é falar "pelos que não têm voz" (p. 190).

"Por que a Igreja não vê isso? É claro como o sol e, no entanto, tem gente que acha justo o salário do operário. Não é justo nem a própria existência de operários trabalhando para um patrão. É uma gritante injustiça que existam homens obrigados para sobreviver, a alugar por baixo preço sua força de trabalho." (p. 33). (O grifo é nosso)

Frei Betto assume esse papel e busca se identificar com Aquele que se levantou contra os poderosos por amor aos homens, principalmente, aos homens que não têm quem abrace sua causa, e, por amar, tornou-se o cordeiro imolado. Mas o sacrifício de Cristo ou de Frei Betto logrou objetivos diversos daqueles que almejavam os mandantes do castigo.

"Podem mutilá-lo a ponto de não lhe restar mais mãos para estender,

voz para consolar e animar, olhos para espelhar sua bondade e alegria — restará pelo menos um coração para amar e rezar. Podem matá-lo. Ficaré o nome. E isto ninguém pode apagar. Ninguém.” (p. 212).

Assim é que Frei Betto também resiste, através da escrita, deixa seu nome e sua palavra, como ratificação da palavra de Cristo e, de forma concreta, 2000 anos depois, fala “pelos que não têm voz”, como o prisioneiro retratado no quadro feito pelo companheiro Moacir Pedroso, prisioneiro este que é a metáfora do próprio Frei Betto.

“Ele escreve. Ele sabe que seus braços, longos e finos, não podem torcer as barras de ferro, nem derrubar as paredes que querem reduzir sua liberdade quase às dimensões do próprio corpo. Mas nada pode tolher ou mutilar seu pensamento, apagar sua consciência ou extirpar sua alma. Nada pode impedi-lo de ser testemunha de um antro e de um tempo de atrocidades. Ele escreve às gerações futuras o fracasso de um presente que tenta inutilmente limitar a liberdade humana. Seus olhos grandes e vivos são cheios de esperança, seu olhar não conhece acaso.” (p. 232).

## NOTAS

1. BETTO, Frei. *Cartas da prisão*. Rio, Civilização Brasileira, 1981. Todas as citações seguidas do número de página referem-se à presente edição.
2. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis, Vozes, 1977.
3. Idem, *ibidem*, p. 240.
4. Idem, *ibidem*, p. 246-7.
5. Idem, *ibidem*, p. 173-199.
6. GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 21.
7. Idem, *ibidem*, p. 21.
8. GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde — recherches avec J. M. Dughourlian et Guy Lefor*. Paris, Graset, 1978.
9. Faz-se necessário ressaltar que, em conversa posterior à publicação da obra, Frei Betto disse ter mudado sua posição e afirmou que atualmente não aceita a leitura sacrificial do evangelho, concor-

dando assim com René Girard.

10. O texto citado pelo prefaciador foi retirado de uma carta particular de 29-X-76.

*ROBERT BROWNING, "IL MAESTRO DI S. MARCO"  
A STUDY OF THE MUSICAL STRUCTURE OF  
"A TOCCATA OF GALUPPI'S" \**

On first reading "A TOCCATA OF GALUPPI'S" one is puzzled at the misleading title. How can Galuppi have his name connected with the form of the toccata when this latter had its birth in the 16th. century and its splendour in the seventeenth, while Galuppi lived in the eighteenth century? Besides, though Baldassare Galuppi came to be a "maestro di S. Marco", his fame is due to compositions for buffo opera and mainly for the sonatas. Could Browning have made such a mistake? Very unlikely. Some hidden intention must lie beyond the simple denotation of "toccata" and "Galuppi"; this intention comes into light as one traces up the musical structure of the poem. There are two clear instances: first, Browning indirectly presents himself as a composer of toccatas. He proposes to "play" before the audience, just as Renaissance "maestros" played toccatas at S. Marco, before the ceremony started. He is going to display his virtuosity in dealing with words in the same way as Merulo did when at the clavichord. The toccata was only a free form in which a good musician displayed his touch and ability in composing elaborate constructions with flowing movements in notes of equal length, for expert performance; after having provided the tonality for the chorus he would start playing around the musical phrase as elaborately as possible, so as to satisfy his pride and demonstrate his talent<sup>1</sup>.

Thus Browning is now going to show his virtuosity as a poet by decorating a theme which seems to be constantly hammering on his mind — a mind given to theological enquiries. Here, it seems, is the answer to the first part of the riddle — he sets the tonality: his anguish at

\*See poem on page 95

the meaning of life and death and his uncertainty at what will happen to the soul after quitting the body. Then he sets off to play around it (the given tonality) with images of Venice, representative of life (temporal values). It is at this moment that he shows his ability in creating lively movements, colourful chords, subtle omissions. Venice comes up as a symbol of earthly life, with its carnivals, its symbolic yearly procession when the Doges were wed to the sea by throwing into the water a golden ring, declaring themselves married to it and then being blessed by the Patriarch<sup>2</sup>; and, perhaps more strongly, with all the dionysiac elements that the Venetian feasts brought forth. The images of the courtesan and the gallant spring up in between the descriptions of a concert (maybe at S. Marco) or a street party (from stanza four to the first line of stanza ten). His ability is superb for he can create the feeling of real life, of garrulous people happy to live intensely the present moment, whose only values are money and the flesh. He brings together the idea of Venetian life and Shakespearean symbolism when he says that "the sea's the street there; and 'this arched by. . . what you call/. . . Shylock's bridge with houses on it, where they kept he carnival". This bridge must be the Rialto bridge, which was not where Shakespeare's Shylock was to be found; but as that Jew stands for avarice and cruelty, the idea of temporal power due to money is very pertinent here; that because Browning has used the paradoxical statement "the sea's the street there" followed by the subtly ironical affirmation that it is arched by a bridge symbolical of this power — instead of having the sky/heaven above it, Venice had the solid ("with houses on it") bridge, representative of wealth. He goes on to playing with the idea of *lus*: first young sensuality (stanza IV); then he brings forth the image of the famous Venetian courtesan — a woman who had, besides beauty and sensuality, a well trained mind, being used to the cultural life of the time. It is known that rich merchants from all parts of Italy would go to Venice in search of the pleasures afforded by its splendours and its women; for these women were able to offer, besides sex, good companionship and enlightened talk. (Might not Titian's "VENUS OF MUSIC" have some link with this sort of idea of pleasure?) The woman described in stanza V seems to be typically a Venetian woman — either a courtesan or a family woman given to forbidden love. The poet skillfully places the lovers (very likely at S. Marco, because toccatas were played before religious ceremonies, there) in such a way as to present his ironical stance, when he says that "they'd break talk off and afford/She, to bite her mask's black velvet — he, to finger on his sword"; notice, here, that, after the ironical "afford" he touches on the sexual images of the devouring woman, through the strong connotations of the words "bites", "black velvet"; and of the wooing gallant, with his fingers touching the sword (another phallic symbol). . . Even the rhythm is

changed, at this point. There's a break in sound, too. From the constant lively trochaic foot, he changes to iamb and so he states that the lovers hold their desire so as to seem to be listening to the music being played. The barrier to the fulfilment of their desire is echoed, on the sound layer, in the barrier to the flowing of the trochaic movement. Here one has the picture of the lovers, more intent on their purposes than on the music, while the musician is comically placed before them, "playing stately at the clavichord".

The central tonality comes back in stanza VII, with the musical notations embodying the author's doubt; here virtuosity is to be found in the interlacing of his own anguish with the lovers' main desire, the "dominant persistence" which follows up in stanza VIII. As to poetical construction his ability lies in creating colloquial language — the lovers' whispers during the concert — through the insertion of the sibilant sound into the perfect rhythm of trochaic octameters which make up the frame of the whole poem. The octave divided into two parts is one of the commonest musical periods, with its division into two phrases encompassing some meaning in themselves<sup>3</sup>. If one scans Browning's "Toccata" one will easily find this construction; only in stanza VIII, as in musical variations, does the subdivision into two parts disappear and, as in music, with it there goes the balance achieved so far. That is the consequence of the melting of the lovers' control into one single yearning, the persistence of physical desire. Even the musical aspect of masculine and feminine notations coincides with its counterpart in poetry<sup>4</sup>. These notations — masculine and feminine — are to be found, in the poem, in two levels: A) the diction is noted in masculine ending at the end of the octameters and the feminine one at the end of the tetrameters inside them, in all stanzas; B) Rhetorically, the Doges, the merchants and all the wealth and power they symbolize are accompanied — or enriched? — by the feminine images of the courtesan and her gallant, with the suave, light touch of courtship.

He returns then to the attitude of the virtuoso of toccatas: in stanza IX, full of caesuras and exclamatory end-stopped lines, he brilliantly ends up his musical elaboration, to return to the initial chords indicative of tonality, in stanza X, and from there to the close of his performance. The virtuosity found in this mixture of movements, of notes of equal length — the trochaic foot — is such that through the rhetorical elements before mentioned — (caesuras and exclamations) one has the sensation of different moods contained in one expressive chord. The juxtaposition of contradictory feelings is beautifully orchestrated. The sound stratum coincides with the level of meanings as the rhythm resulting from that mixture of equal notes, elevation, dwindling, and stops is juxtaposed to the meaning contained in the laudatory ejaculations about Galuppi's art together with the sense of sadness. This con-

tradiçtory meaning reaches its climax in "that was music! good alike at grave and gay!" The praise to Galuppi is in fact an applause of Browning himself. The virtuoso has managed to exhibit his talent to the utmost.

Now to the second part of the riddle: why did Browning choose Baldassare Galuppi as the title name? Like Browning, Galuppi was able to put together, in his works, mysticism, scenic and theatrical devices<sup>5</sup>. Besides, he was well known and, especially in England, much praised as a composer of sonatas, not of toccatas. Well, Browning's "Toccatà" has the structure of the "forma-sonata", which is the first movement of a Sonata proper; this "forma-sonata" is made up of three parts: the exposition of a theme, the development, and the re-exposition<sup>6</sup> - Browning structures his poem exactly like a "forma-sonata". His exposition of the theme is condensed in the first stanza: Galuppi's music, as the poet hears it, brings back to his mind some heavy self-awareness which, he has no doubt, "is very sad to find". He doesn't say clearly what his doubt or anguish is, but the reader is directly made certain of its existence. And the sad tone brought about by the nasal assonance is obvious enough to prepare the reader/listener for what is to come. In the second stanza the tonality is changed (from the third line onwards) and he starts picturing Venice, already analysed by us, as the symbolization of temporal values which are to be the opposing mode to his initial doubt. With this introduction, duality is created and the second tonal ambience seems to prevail over the first. The light touch of imagery, the rhythmical movement of the lines produced the necessary liveliness of Venice and the idea of temporality and finiteness that it embodies. The picture is so vivid that one has the feeling of seeing the city, as, perhaps, one might, in an opera by Galuppi. The development goes on with the dual forces fighting in his mind. The temporal values with all their limited happiness and excitement take hold of the show and leave the espiritual yearning lurking behind. But the quest continues - there come out "thirds so plaintive, sixths diminished, sigh on sigh", "those suspensions, those solutions" up to a point when the lovers, now turned into mouthpieces for the poet, ask the troubling question: "Must we die?" and again the "dominant persistence" of lechery springs up to be ambiguously counterpointed by the "I" (one lover or the poet?) which asks the question: "Did I stop them?", and the certainty of the final answer: "till it must be answered to". The first tonality comes back - it is the beginning of the re-exposition: the "octave struck the answer" - death will come and replace pleasure (stanza X). Now, with slight variations, - the poet's search for the best preparation for death - the "forma-sonata" reaches its third, climatic moment. In his virtuosity, Browning brings into his construction the allusion to Milton (in the same tonal ambience) in the latter's sonnet "ON HIS BLIND-



NESS"; in his doubt about how to serve God best and consequently be prepared for death, Milton says: "They also serve, who only stand and wait". Browning alludes to this idea and, with a touch of ironic subtlety, states: "But when I sit down to reason, think to take my stand nor swerve", this rich loan of intertextuality sets his first mood: to accept death and do nothing, not even worry ("While I triumph over a secret wrung from nature's close reserve"); but Galuppi's music brings back the main theme: his doubt about and his enquiry into the immortality of the soul. And he goes on with his musing: those who have deeper values, such as intellectuality, those won't die, they must be immortal (stanzas XII, XIII). This certainty he tries to apply to his own predicament; hasn't he displayed virtuosity in his "Tocatta"? But the doubt with which Galuppi's music is loaded keeps "creaking" in his mind and the initial tone is brought back: he is sad and "want (s) the heart to scold"; he opposes the two values once more: the rich sensual Venetian women, what will become of them when they are dead? And as an echo to his thought there comes the explanation for the obscure sense of sadness: he is old and afraid of death. The re-exposition is complete now with a turning to the initial statements: "this is very sad to find!" and "But although I take your meaning, 'tis with such a heavy mind!" This turning is here in order to place the author himself inside the oppressive situation — though he has applied to atemporal values, that's to say, art and culture, he is old and afraid: "I feel chilly and grown old".

The "dramatic principle" has been achieved in Browning's "forma-sonata"; modulation was perfect and enthralling; now, at this final chord, one feels the urge to stand up and applaud.

#### NOTES:

1. ABBIATI, Franco; *Historia de la música*, t. I, Imprenter Nuevo Mundo S.A., Mexico, 1958 (trad. Baltasar Semper) — p. 427.
2. PLUMB, J. H. et alii, *El Renacimiento, Cultura y Arte de una Epoca*, Barcelona, Ed Labor, S.A., 1961, pag. 257:  
 "El día de Ascension de 997, el dux Pietro Orseolo detuvo su galeón en la entrada de mar que une la laguna veneciana con el Adriatico, derramó su libación en las aguas y recibió la bendición de su patriarca antes de partir a aniquilar a los dalmatas. Durante ocho siglos fue repitiéndose la misma ceremonia año tras año, aumentando en complejidad y esplendor a medida que la propia Venecia iba haciendose más rica y poderosa, hasta que llegó a covertirse en una de las grandes procesiones rituales del mundo occidental. La gran nave oficial de los dux,

el "Bucentauro", resplandeciente de carmesi y oro, alejábese de la Piazzetta a los cantos de los coros. Detrás de ella seguían el Consejo de los Diez, la señoría, los patricios y los embajadores, en sus dorada góndolas. Al llegar al Porto de Lido, el Dux, puesto de pie en la popa del "Bucentauro", arrojada a las aguas una sotija de oro, con estas palabras: "Oh, mar, nos desposamos contigo en señal de nuestro fiel y eterno dominio!" Aquella mezcla de paganismo, cristianismo y fausto oriental, era algo tan simbólico para Venecia como sus bodas con el mar".

3. SPALDING, W. R., *Manuel D'Analyse Musicale*, Paris, Payot, 1950, (trad. M. Firmin Roz), pag. 62.

4. Idem, pag. 66:

"Les deux manières de terminer une phrase, appelées masculine et féminine, correspondent exactement aux effets semblables du mètre d'une strophe poétique. Quand le dernier accord de la cadence, quel qu'il soit, tombe sur un temps fort, c'est-à-dire sur le premier temps d'une mesure, la terminaison est dite masculine; quand l'accord tombe sur un temps faible de la mesure, la terminaison est dite féminine".

5. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Ed. Instituto G. Treccani, Milano, 1932, Vol. XVI, pag. 340:

6. CARPEAUX, Otto Maria, *Uma Nova História da Música*, Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1958, pags. 123/124:

"Chama-se assim o novo princípio de construção do primeiro movimento, do mais longo e mais importante, de uma sonata. O Andante ou Adágio pode ser uma meditação musical. O Allegro final pode contentar-se com repetição, pouco variada, de um tema; é a forma do Rondo. Mas o primeiro Allegro tem de ser mais elaborado. Carl Philip Emanuel Bach partiu de uma forma simples: um tema é sumariamente exposto (exposição); depois muda a tonalidade; no novo ambiente tonal, continua o desenvolvimento; enfim, a exposição é (com modificações mais ou menos ligeiras) repetida na tonalidade original (recapitulação ou reprise). O fato importante, nesse esquema, é a mudança de tonalidade, a modulação: é um princípio dramático. Mas depois C.P.E. Bach aperfeiçoou esse esquema pela introdução de um segundo tema, contrastante, que entra em espécie de luta dramática com o primeiro tema. Eis a sonata-forma completa".

## A TOCCATA OF GALUPPI'S

I  
Oh Galuppi, Baldassaro, this is very sad  
to find!  
I can hardly misconceive you; it would  
prove me deaf and blind;  
But although I take uour meaning, 'tis  
with such a heavy mind!

II  
Here you come with your old music, and  
here's all the good it brings.  
What, they lived once thus at Venice where  
the merchants were the kings,  
Where Saint Mark's is, where the Doges  
used to wed the sea with rings?

III  
Ay, because the sea's the street there; and  
'tis arched by . . . what you call  
. . . Shylock's bridge with houses on it,  
where they kept the carnival:  
I was never out of England — it's as if I saw  
it all.

IV  
Did young people take their pleasure when  
the sea was warm in May?  
Balls and masks begun at midnight, burn-  
ing ever to mid-day,  
When they made up fresh adventures for  
the morrow, do you say?

V  
Was a lady such a lady, cheeks so round  
and lips so red, —  
On her neck the small face buoyant, like  
a bell-flower on its bed,  
O'er the breast's superb abundance where  
a man might base his head?

VI  
Well, and it was graceful of them — they'd  
break talk off and afford

— She to bite her mask's black velvet —  
he, to finger on his sword,  
While you sat and played Toccatas, stately  
at the clavichord?

VII

What? Those lesser thirds so plaintive,  
sixths diminished, sigh on sigh,  
Told them something? Those suspensions,  
those solutions — 'Must we die?  
Those commiserating sevenths — 'Life  
might last! we can but try!'

VIII

Were you happy?' — 'Yes.' — 'And are  
you still as happy?' — 'Yes. And you?'  
— 'Then, more kisses!' — 'Did I stop them,  
when a million seemed so few?'  
Hark, the dominant's persistence till it  
must be answered to!

IX

So, an octave struck the answer. Oh, they  
praised you, I dare say!  
'Brave Galuppi! that was music! good  
alike at grave and gay!  
'I can always leave off talking when I hear  
a master play!'

X

Then they left you for their pleasure: till  
in due time, one by one,  
Some with lives that came to nothing,  
some with deeds as well undone,  
Death stepped tacitly and took them where  
they never see the sun.

XI

But when I sit down to reason, think to  
take my stand nor swerve,  
While I triumph o'er a secret wrung from  
nature's close reserve,  
In you come with your cold music till I  
creep thro' every nerve.

XII

Yes, you, like a ghostly cricket, creaking  
where a house was burned :  
'Dust and ashes, dead and done with,  
Venice spent what Venice earned.  
The soul, doubtless, is immortal — where  
a soul can be discerned.

XIII

'Yours for instance: you know physics,  
something of geology;  
'Mathematics are your pastime; souls  
shall rise in their degree,  
'Butterflies may dread extinction, — you'll  
not die, it cannot be!

XIV

'As for Venice and her people, merely born  
to bloom and drop,  
'Here on earth they bore their fruitage,  
mirth and folly were the crop:  
'What of soul was left, I wonder, when the  
kissing had to stop?.

XV

'Dust and ashes!' So you creak it, and I  
want the heart to scold.  
Dear dead women, with such hair, too —  
what's become of all the gold  
Used to hang and brush their bosoms? I  
feel chilly and grown old.

Robert Browning

Angela Senra

## PAIXÃO E FÉ

Para Antonio Joaquim Machado, desaparecido  
no Rio de Janeiro a 15 de fevereiro de 1971.

Estes fragmentos constituem parte da minha dissertação de mestrado — PAIXÃO E FÉ: *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, defendida em 23 de fevereiro de 1981, na Faculdade de Letras da UFMG, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Letícia Malard.

*Minas*

"Refaire du dedans ce que les archéologues  
du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait du dehors".

Marguerite YOURCENAR

"Curioso como a vida depende dessas pequeninas coisas, do fio de um pavio, do sutil fio de uma aranha tecedeira fazendo e desfazendo, criando e recriando o mundo para a gente ler, como uma teia para nos prender"<sup>1</sup> — longa foi a minha jornada com *Os Sinos da Agonia/alegria*<sup>2</sup>.

Primeiro passo: puxo o fio da história, prendo-me ao labirinto do texto — (sub) textos, tentando destecer-tecer o *bordado*.

Por muito tempo fico na margem direita do caminho (traçada, tranqüila): princípios teóricos mais ou menos bem conhecidos, método (s) definido (s), história inscrita, mito transcrito, escritas as análises da crítica, as entrevistas e *apontamentos* do Autor. Pesquisa, anoto, escrevo. Falo nas minhas aulas esse *Tempo de amar*, meu tempo de prazeres<sup>3</sup>.

Mas, aos poucos, vou descobrindo a outra borda: margem esquerda, móvel, vazia, que quero-preciso contornar, preencher. Criar. Aí começa minha *Novela de Aprendizado*: tempo e espaço incômodos, fragmentando o saber sedimentado, questionando gostos, valores, escolhas, lembranças. Hora de escrever minha *Vida em Segredo*, tempo do texto de gozo<sup>4</sup>.

Meu trabalho, terceira margem dúplice e contraditória, flutua entre o fio *dos instrumentos* conhecidos e o desafio *das falas mágicas*.

Fragmentos das minhas certezas, mandala das minhas dúvidas ("Idée (. . .) (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances: celles de la vie et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure")<sup>5</sup>.

Esse texto foi escrito também em voz alta, ouvindo quase sempre Milton Nascimento, magia, música, ruídos e barulhos da história de Minas, no tom da fala de Autran Dourado (dó maior?)<sup>6</sup>.

"Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine (. . .)?"<sup>7</sup>: "Acredita que eu teria obstinado, cabeça baixa, se eu não preparasse — com as mãos um pouco febris — o labirinto onde me aventurar, deslocar meu propósito, abrir-lhe subterrâneos, enterrá-lo longe dele mesmo, encontrar-lhe desvios que resumem e deformam seu percurso, onde me perder, e aparecer finalmente diante de olhos que (. . .)"<sup>8</sup>.

Meu texto, minha arqueologia.

### *Simples*

"Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie".

Marguerite YOURCENAR

Menina, em Bonfim do Paraopeba, eu recortava em jornais e revistas, imagens, trechos de história e geografia do Brasil, provérbios, curiosidades: você sabia que?, composições — as minhas inclusive; "ganhei prêmio" escrevendo Carta para minha mãe e Minha cidade natal. Com goma arábica, eu colava esses pedaços de papel em velhos livros pretos onde, há tanto tempo, meu avô tabelião tinha registrado os documentos da comarca.

Reproduzindo o mundo sobre a escritura da cidade, eu começava a fazer minha história.

"Recortar e colar são as experiências fundamentais do papel; a leitura e a escritura são formas derivadas, transitórias, efêmeras", leio em Compagnon<sup>9</sup>. No texto, *prática complexa do papel*, a citação continua o prazer do jogo da criança, repetindo o gesto arcaico de recortar-colar.

Quando leio, paro diante de uma frase, volto atrás: a frase reli-

da fica solta, isola-se no texto. Grifo: o risco acrescenta meu traço ao texto, impõe-lhe nova pontuação, a minha entonação, o meu ritmo. Mesmo se não grifo, se não copio um pedaço do texto, uma palavra, minha leitura parte do ato de citação que desagrega o texto, separando-o do contexto.

Quando cito, corto, mutilo. O desfilar das metáforas tece o processo: "cirurgia", "topografia", "estratégia", "costura". *Teia. Risco do bordado. Matéria de carpintaria.*

(Continuo lendo-escrevendo com Compagnon. E me aproprio do "je", primeira pessoa insólita; incômoda num trabalho acadêmico. Grifo. Corto. Colo. bricolo. E elimino as aspas, esses "pequenos diques contra a bobagem", essa fórmula (protetora) que sugere "não fui eu quem disse isso".<sup>10</sup> Pelejo no meu *labor intus*<sup>11</sup> levada por essa segunda mão que me ajuda a apropriar, reescrever, recriar. Minha mão borda, joga, arrisca — "Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane".<sup>12</sup>

### Olha

O grifo<sup>13</sup> na leitura é o ensaio da citação (e da escritura), a localização visual, material, criando o direito do meu olhar sobre o texto.

Ablação, grifo, acomodação e solicitação figuram, para Compagnon, as quatro fac(s)es da leitura. Existe entre elas uma graduação latente que parte da solicitação: amor à primeira vista por uma frase, um fragmento — objeto expulso do texto pelo meu desejo — resíduo, engodo, fetiche.

Parto dese objeto total, desse texto que me seduz, me solicita; chego à acomodação, lugar de reconhecimento, ponto de referência da leitura; marco, grifo; extraio.

A significação é a quinta *roda* desse *tempo*, o socorro que procuro se a minha leitura é pena perdida. É o meu último recurso; agarro-me a ela no vazio da paixão-solicitação, na ilusão de que a busca da significação me prenderá ao texto. A solicitação faz parte da significação, do valor investido no texto. Tem função iniciadora: sem ela, não há leitura, ou, pelo menos, não há prazer; sem ela, o que existe é uma leitura de significação e não de paixão.

Depois da solicitação, a acomodação, o grifo e a ablação condensam-se na excitação que cava(n)a solicitação, fazendo jorrar o sentido.

A citação já está contida na soli-citação e na ex-citação; ela está no princípio do Verbo ou, pelo menos, na gênese daquela leitura que, impotente, liga-se exclusivamente à significação.

Citação, eco da leitura na escritura, forma primeira de cortar-colar, origem de todas as práticas do papel — *brinquedo daquela criança*.



A citação, designando ao mesmo tempo duas operações, a de levantamento e a de enxerto e também o objeto dessas duas operações, o objeto levantando e o objeto enxertado, flutua entre estados diferentes: disjunção e conjunção, mutilação e enxerto, corte e colagem.

Os atos da escritura ou da linguagem autorizam a confusão dos contrários ou das contradições, dissolvendo as fronteiras pela transposição metonímica.

Porque a escritura tem pavor do vazio, da *ferida*: o vazio é o lugar do morto, da falta — colocam-se epígrafes nos monumentos funerários. A prática da escritura fornece a grande vantagem de poder conjurar o vazio, modificando o léxico. A transposição metonímica, afetando o vocabulário da arte de escrever e alterando o sentido das palavras que designam o vazio, apresenta-se como evolução natural. Assim, na citação, a condensação de duas manipulações e do objeto manipulado, torna natural um procedimento cultural.

No seu emprego habitual, a citação não é nem o ato do levantamento, nem o do enxerto, mas apenas a coisa, como se as manipulações não existissem, como se a citação não supusesse uma passagem ao ato. Com o ato, é a pessoa do citador que é ignorada, o sujeito da citação como transportador, negociante, cirurgião ou açougueiro. A coisa circula sozinha, curinga de texto para texto, órgão mutilado, mas corpo próprio, vivo e suficiente.

A citação é o corpo a corpo com o papel, a "fricção"<sup>14</sup>, gesto que *virou* a mão na massa — de papel.

A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. A *Biela* do trabalho não é uma paixão pelo sentido e sim pelo fenômeno, pelo trabalho ou pelo jogo, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escritura (reescritura) são manobras e manipulações, cortes e colagens. *Sombra e Exílio* do meu desejo.

Meu discurso se constrói numa corrente de citações, numa rede de excitações. Dilaceramento, laceração, corte — meu texto flutua entre a metáfora e a *ferida*, inscrito no meu próprio corpo<sup>15</sup>. Minha *Barca* veleja entre a terra firme (?) da crítica apre(è)endida, *mar do Senhor*, e a *volta do rio*, busca e redemoinho. O lido e o vívido se misturam nas minhas *Imaginações (Pecaminosas?)*. Antigos mitos, velhos livros de história nova, infundáveis dicionários, textos, discussões, aulas e sonhos. Qualquer semelhança é mais uma coincidência nessa *Opera dos vivos e mortos*.

*Água deu, água levou*. Redemoinho. Labirinto gideano, eu quero. Com plantas perfunadas, vapores semi-narcotizantes, embriaguez, devaneio, busca, charme-chamando. "Naufragamos sem praia; e na *Solidão (Solitude)* dos botos afundamos. É tentação e vertigem; e tam-

bém a pirueta dos ébrios".<sup>16</sup> Labirinto de onde posso / não quero sair.

(. . .) *via uma lua no céu, via outra lua no mar.  
Subir ao céu não podia, Minas nunca teve mar*<sup>17</sup>.

Benjamim se diz um náufrago que, num barco desmantelado, sobe o mastro para enviar sinais de aflição. Seus gestos não são compreendidos. As vezes nem mesmo recebidos. O náufrago agarra-se desesperadamente ao mais frágil destroço, ao menor graveto. A vida não pode ser salva; só os restos, a literatura — mensagem cifrada, enigma escondido na garrafa lançada ao mar.

*Velejar, velejei.* Os despojos do naufrágio (des) velam a glória do meu *ofício*: "prendre de vieux vêtements, de vieilles chemises dans une malle pour les mettre dans une autre malle, tout ça au grenier, vous savez, et beaucoup de poussière, beaucoup de saleté, un peu transpirant et sale, mal dans ma peau. Je vois la page blanche et je me dis: "Avec un peu d'attention, je peux, peut-être, écrire quelque chose de propre, de net". N'est-ce pas, c'est souvent la raison, peut-être une des principales raisons d'écrire. Pour faire quelque chose qui puisse être lu, relu, aussi bien par soi-même, et qui ne participe pas de ce hasard de la parole. (. . .) Très ambigu. Chaque lecture donnant une autre face".<sup>18</sup>

Mas mesma é a face que estendo no meu *fiar e porfiar* pária-literário<sup>19</sup>. "Très ambigu" (e).

(Pensar-consolar minha perplexidade: "o crítico não é um explicador de ambigüidades, e sim um desenvolvedor de ambigüidades".<sup>20</sup>  
*Mais matéria para fabricar os meus sonhos*<sup>21</sup>.)

Com minhas poucas *Armas & o só coração*, eu me rendo.

### *Promessas do Sol*

"Le sorcier qui se taillade le pouce au moment d'évoquer les ombres sait qu'elles n'obéiront à son appel que parce qu'elles lapent son propre sang".

Marguerite YOURCENAR

O universo mítico de *Os Sinos da Agonia* é traçado pelas variações em torno de temas dos grandes trágicos do passado.

O mito-matriz dessa grande festa de dor é a história de Teseu — Fedra — Hipólito:

"Para encantar e seduzir Europa, raptá-la e possuí-la, Zeus transmuta a sua divindade em touro. Dessa união nasce Minos, rei de Creta. Minos se casa com Pasífae, "toda luz", filha de Hélios ou Sol, contra a qual Afrodite havia jurado vingar-se nos seus descendentes, inflamando-os com a loucura do amor. Minos e Pasífae geraram Fedra, Ariadne e Androgeo.

Poseidon presenteia Minos com um touro, na obrigação de sacrificá-lo. Minos se encanta pela beleza do animal e o poupa, substituindo-o por outro. Como ele, sua mulher também se encanta pelo fantástico touro, por ele se apaixona e trai Minos. Nasce dessa união bestial o Minotauro, monstro metade homem, metade touro.

Minos aprisiona o espúrio no labirinto construído por Dédalo. Por coincidência, Dédalo, o famoso arquiteto e artífice, foi quem preparou o artefato que enganou o touro, permitindo que Pasífae fosse por ele possuída.

Como castigo pela morte de seu filho Androgeo nas mãos dos atenienses, Minos impõe a Atenas o tributo anual de sete moços e sete moças à fúria do sanguinolento Minotauro. Para livrar os atenienses desse sacrifício brutal, o herói Teseu vai com os jovens, decidido a matar o monstro. Seduz Ariadne, que lhe fornece a meada cujo fio permitirá a Teseu, após a morte do irmão bastardo da jovem, escapar dos corredores do labirinto.

Alcançado o seu objetivo, Teseu abandona Ariadne, fugindo com sua irmã Fedra, a quem igualmente cativara. Mas Teseu já possui um filho natural com Hipólita ou Antíope, a estrangeira, rainha das Amazonas: Hipólito.

Hipólito, o casto, o mais puro dos homens, se recusa ao culto de Afrodite, reverenciando apenas Artémis, a deusa da caça.

Cumprindo o seu destino, Fedra se apaixona pelo belo adolescente. Tentado, Hipólito recusa o amor incestuoso com a mulher de seu pai e provoca a ira de Fedra. Ferida no seu orgulho, ela denuncia Hipólito a Teseu: o enteado é que tentara seduzí-la. Amaldiçoado e expulso da casa paterna, Hipólito, com os seus cavalos, morre no mar, reino de Poseidon, a quem Teseu, seu "filho", pede vingança e punição da culpa. Ao saber da morte de Hipólito, Fedra confessa a Teseu o seu crime e se mata<sup>22</sup>.

Uma primeira leitura mostra o quase paralelismo entre o mito grego e o romance.

Teseu, herói de muitas lutas, filho do mar, metamorfoseia-se em João Diogo, bandeirante, senhor de terras, prata e ouro. João Diogo, pela mão de Mariana — Ariadne, penetra na casa do pai, João Quebedo Dias, nobre de *prosápia e casta*, dono de terras, chão e mato estéreis, labirinto — esconderijo de Donguinho, *insano*, filho da traição da mulher Vicentina, *quando o marido andava pelo reino em busca da proteção*

*dos parentes com privança na casa real.*

Donguinho-Minotauro, bastardo, símbolo da decadência da família Vicentina, permanece *trancado a sete chaves*.

*Ninguém esconde por muito tempo um insano na família — o velho João Quebedo tresvariava, pensando no casamento da filha: e em sonho a roça e os campos reverdeciam.* Donguinho preso. Ou então, mais tarde, morto numa *emboscada ardilosa*.

João Diogo troca Mariana pela *ciência e malícia* de Malvina. Malvina apaixona-se pelo enteado, Gaspar-Hipólito, *puro e virgem*. Gaspar cala seu desejo, não pode trair o pai. Malvina-Fedra, *Donguinho redivivo*, conspira com a escrava Inácia, que a aconselha a arranjar *um homem só de mulher*, para provocar ciúmes em Gaspar: *um homem enfim capaz de matar e morrer*. Januário, o escolhido, fica preso na teia: apaixonado por Malvina, é levado por ela a matar João Diogo acreditando que, eliminando o "rival", fugiriam juntos. Acusado de *crime de lesa-majestade*, é morto em efígie.

João Diogo morto, Gaspar, fugindo de Malvina, fica noivo de Ana. Vê, em sonho, o braço que matou seu pai (*a mão não era mais preta, tão sua conhecida*) era o seu próprio braço.

Malvina, *na sua paixão desesperada*, escreve ao Capitão-General, acusando Gaspar e não Januário do assassinato "político" de João Diogo. Mata-se. Gaspar sobrevive. *Ao contrário do outro, não morreria em efígie, impossível e inútil fugir.*

Outras lendas e suas variantes, personagens "novas" vão se incorporar metonimicamente ao mito grego, ampliando e intensificando o trágico universo autraniano.

Jano, deus bifronte, é Januário, duplo de Gaspar.

Jano, guardião das portas, das entradas, das saídas e dos caminhos — Januário, abrindo e fechando a narrativa dos destinos das personagens da história. Jano, deus quadrifronte, regente das estações do ano — Januário, *morto em efígie* na primeira jornada e voltando, na quarta e última, para ser *relaxado em carne*; peça da *roda do tempo*, contando também o longo ano da história da traição de amor / *crime contra el-Rei*. Janus Agonius, "tutor" das ações dos homens — Januário assassino pelo amor e pela mão de Malvina: *impotente, custava a acreditar não ter sido ele o autor da traça maldita que agora procuravam lhe atriguir*. Jano, símbolo da união dos poderes sacerdotal e real — Januário, *morto em efígie*: *Louvido seja Nosso Senhor Jesus Cristo, alguns gritavam. Para sempre seja louvado, respondiam. Dos sobrados mais ricos chegavam a gritar vivas a el-Rei Nosso Senhor*. Jano, significando os pares de opostos, Jano — Gêmeos — Januário / Gaspar. Jano: o destino, o tempo e a guerra. Januário / Gaspar: *a farsa, o fim da raça, a derrama*.

Malvina/Diana-Afrodite: *Aquela mulher ruiva e de cabelos enso-larados, o chapéu preto bem no alto da cabeça, a casaquinha de veludo*

azul, justa e estofada pelo volume duro dos peitos apertados por baixo que subiam e desciam no balanço da respiração, a mão esquerda segura-va senhoril e graciosa as rédeas, a direita brincava com o chicote de pra-ta nas dobras da amazona, toda ela empinada, fazendo com o seu cava-lo um todo de estátua, na faceira provocações de quem se sabe bela, ad-mirada, cobiçada, a cabeça se voltava para um lado e para o outro, na graça que, de tanto estudada e medida, se incorpora na naturalidade e beleza dos gestos, era toda ela uma deusa da caça, ia ele (Januário) di-zendo na mitologia dos versos mal lembrados; Era uma deusa, uma deu-sa, uma deusa da caça, pensou Gaspar retórico e exagerado; Uma pasto-ra, uma daquelas lindas e soberanas pastoras de que falavam as líras e as odes que o Capitão-General gostava de ouvir declamar nas suas casas. Foi a comparação que ocorreu ao velho João Diogo fazer.

Malvína-Diana, "a brilhante", "a divina"<sup>23</sup>: deusa protetora, guardiã dos caminhos da castidade, contém Afrodite, deusa do desejo e do prazer dos sentidos. Diana, reinando no mundo dos homens, coman-da o nascimento e o desenvolvimento dos seres<sup>24</sup>. Malvína-Diana-Afro-dite: caça, ama e conquista os homens.

Malvína-Medéia: feiticeira maligna e encantadora, *sabia dosar muito bem as suas mezinhas e poções, flor carnívora*, assassina dos "fi-lhos": *Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria.*

Malvína: *Mal vinda. Má sina. Malina (maligna, o demo)<sup>25</sup>: o de-mo sabe que o mundo é redondo, que o homem indo sempre em frente acaba voltando pro mesmo lugar.* Os destinos de João Diogo, Januário e Gaspar nas mãos de Malvína. Malvína-Parcas: Cloto, *paciente tecedeira*, transforma João Diogo num *outro homem*, fazendo-o renascer; escolhe Januário como *homem capaz de matar e morrer*; define Gaspar como *homem de bons modos*; Láquesis, *bordadeira* dos dias e dos aconteci-mentos da vida de cada um: o casamento com João Diogo, o envolvi-mento com Januário e Gaspar, o assassinato de João Diogo, o "castigo" de Gaspar; Átropos, *cerzindo* o fio da vida de João Diogo e de Januário, *volteando* o destino de Gaspar, *arrematando* a sua própria vida.

Malvína: *filha da luz*, irmã do Sol. Quando Apolo aparece, Dia-na (Lua) brilha no céu e lança sua luz nas profundidades da noite. No mito, os dois deuses se alternam; no romance, Malvína *filha do sol* e o Capitão-General, *Sol Novo da América unem-se: como numa dança, o salão todo iluminado e a música lenta, os dois se dirigiram, em passos medidos, no minueto, para junto do corpo de João Diogo Galvão. Mu-dos e iluminados (. . .). O poderoso e implacável braço real estende a mão que traça todas as tramas.*

O Sol é o símbolo universal do rei, do coração do império. É o centro do céu, como o coração é o centro da terra. O raio do sol lembra o fio, a teia de aranha<sup>26</sup> (o labirinto).

O Labirinto é um entrecruzamento de caminhos, alguns sem saída, através dos quais é preciso descobrir a trilha que conduz ao centro dessa estranha teia de aranha. Chega-se ao centro, através de uma viagem iniciadora, proibida aos "não-qualificados". Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença do precioso, do sagrado: só os iniciados têm acesso a esse centro escondido<sup>27</sup>.

O Labirinto em *Os Sinos da Agonia* é o breve cruzamento dos caminhos: encontros e desencontros de amor, traça, devassa. É o espaço da *paixão e fé*: ruas tortuosas de Vila Rica, esconderijo de Januário amante-criminoso, palco do cortejo de Corpus Christi e da procissão da morte em effigie. É o sertão que esconde e seca ouro e homens, protege Gaspar, exila Januário. São as terras, as florestas e as faisqueiras de João Dógo Galvão, as pastagens verdejantes, sonho-dourado de João Ouebedo e de Donguinho. É a própria história desses *povos das Minas: Fiar e Porfiar é a nossa principal ocupação, ócio e negócio nestas Minas* — O labirinto é o centro perdido, o caminho nunca encontrado.

*O Tírsias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a entender (. . .) a achar o caminho.*

Os velhos cegos, diz o mito, vêm de países solares, nefastos aos olhos cansados pela luz forte e crua: o cego simboliza a sabedoria do velho. os adivinhos também são gerados cegos, porque é preciso se ter os olhos fechados à luz física para perceber-se a luz<sup>28</sup>.

Tírsias, profeta, decifrador de enigmas, é devorado pela esfinge.

O punhal — faca amolada na mão de Januário - braço de Gaspar, tem dois gumes: traça de amor, traço de força — *agora não pergunto mais pra onde vai a estrada*. Porque, lembrando Luckács, tragédia e mudanças históricas da sociedade andam de braços dados.

### *Fé Cega Faca Amolada*

"Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres: on se trompe *plus ou moins*".

Leonardo SCIASCIA

### *o chão o chão*

"E assim não andeis inquietos pelo dia de amanhã. Porque o dia de amanhã a si mesmo trará seu cuidado; ao dia basta sua própria aflição"<sup>29</sup>. — *Os Sinos da Agonia* contam a história do sertão bruto, de

quando o ouro da mina / virou veneno, desgraça fatal. E o recomeçar? se anuncia, máscara escorrida e marcada de caminhos de lágrimas, na cara do coronel Bento Pires: (. . .) o que antes eram catas e faisqueiras, lavras e grupiaras (ouro branco, ouro preto, ouro podre), rios, ribeirões, carrascals lavados e bateadores (seixos e matações, guias e seixões), se transformava na imaginação vadia e feliz do velho em pastos e matas, touros, vacas e bezerrinhos que só faltavam falar.

(Para Gaspar, mazombo ilustrado, mimado pela vida nas tetas do ouro, nos pingentes dos diamantes, o futuro se lê nos olhos de Tíreas, nas indagações dos adivinhos, dos mensageiros. Só um cego pode ver o final da história e o corpo mudo fala, através da linguagem (de) cifrada dos sinos, a agonia de cada um. Gaspar, pálido e de sangue aguçado, fim da raça, recebe terras, pastos e escravos por Testamento escrito com a pena das velhas culpas, dos crimes e injustiças, das torturas.)<sup>30</sup>

As jornadas se tecem num tempo de *fiar*: a decadência da economia aurífera aumenta os impostos, prepara a *derrama*; num tempo de *desconfiar*: Januário-mameluco é nomeado *cabeça de motim*. Morto em efigie por *decreto do Capitão-General*, volta, na *roda do tempo*, para ser *relaxado em carne, ao encontro da sua verdadeira morte, para sempre*. Tempo de *porfiar*? "Sentenciados à morte e a degredo perpétuo, houve entre eles um momento atrocíssimo e pavoroso, mas, logo no dia seguinte, sobre as angústias morais do oratório a nuvem rasgou-se e abriu para todos o clarão da vida, menos para ele. Nesse ponto solene, culminante da memorável tragédia, o Alferes não caiu desanimado, não se mostrou despeitado, alegrou-se e deu parabéns aos companheiros, declarando-se feliz por não arrastar na sua agonia os mesmos que tinha procurado salvar em seus depoimentos. O frade que nos deixou o relato de seus últimos momentos sobre este episódio, afirma que só ele ficou com certeza da morte sem mais recurso"<sup>31</sup>.

O processo real de Januário — sentença, morte em efigie, fuga inútil e volta inevitável para o assassinato (culpa de um, castigo por todos) — denuncia a existência da cadeia de processos simbólicos que trazem a cena política.

Para Hélène Cixous<sup>32</sup>, os processos simbólicos não "começam" nunca, porque seu teatro de morte, sua *grande festa de títere e pantomima*, representa suas peças, sem intervalo, desde que existe uma cena social. O "caso" começa com a história do indivíduo; a *Teia* é tecida com o fio da própria vida.

A história de Autran Dourado, o processo-condenação-morte de Januário é a metáfora de outros processos da cena política brasileira: escravo que não acredita mais em quilombo; nobreza de *bazófia e guisos*; intelectual "fora do lugar" (*filho pródigo arrependido*); Mameluco-bastardo; insano; mulher-Malvina, braço à direita do Capitão-General.

O decreto do Capitão-General é apenas a notificação oficial da sentença de condenação dessa *fedorenta humanidade: me cortaram o corpo a faca sem terminar/me deixando vivo, sem sangue, apodrecer.*

Preso, acusado, condenado, *prisioneiro del-Rei* são apenas os passos de uma *estrada*, as curvas das *ruas capistranas de toda cor*, os *degraus da força*, as *pancadas dos sinos da agonia*.

*A lei del-Rei, o braço del-Rei-absurdo (. . .) branco. Panopticon. O braço del-Rei é muito comprido e forte, ele vai sempre atrás de você:*

"Messieurs,

Si l'on trouvoit un moyen de se rendre maître de tout ce qui peut arriver à un certain nombre d'hommes, de disposer tout ce qui les environne, de manière à operer sur eux l'impression que l'on veut produire, de s'assurer de leurs actions, de leurs liaisons, de toutes les circonstances de leur vie, ensorte que rien ne pût échapper ni contrarier l'effet désiré, on ne peut pas douter qu'un moyen de cette espèce, ne fût un instrument très énergique et très utile que les gouvernements pourroient appliquer à différents objets de la plus haute importance (. . .) Une maison de pénitence sur le plan que l'on vous propose seroit un bâtiment circulaire; (. . .) mais dans le panoptique, l'oeil du maître est partout (. . .)"<sup>33</sup>

Em *Os Sinos da Agonia*, interminável processo. (Sciascia não diz que a história é o romance policial da política?)<sup>34</sup> há uma única sentença: prisão e morte.

Ou então, palavras que matam, qualificativos que, segundo Hélène Cixous<sup>35</sup>, têm a eficácia dos muros. Das cercas: *insano, puta!, bugre, mulato, bastardo, casto, mazombo, escravo, negro, bodum, casquilho, velhinha faceira, pés-raspados, roubo, conspiração, assassino* (esse inventário não registraria também que a nossa história se conta / se faz à margem — na exceção e na *chaga?*).

Ou ainda idéias de prisão, meditações, metáforas, *sonhos atropelados, uns saindo de dentro dos outros, como muitas caixas vazias, no labirinto — bruma das ruas de Vila Rica — espaço quadriculado, codificado, re-produzindo a inscrição sócio-política na carne de um, corpo de todos: quartos ensangüentados nos quatro cantos da cidade.*

#### *o sal da terra*

"Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há-de salgar?"<sup>36</sup> — Michel Foucault<sup>37</sup> define o suplício ritualizado no século XVIII como operador político, inscrito num sistema punitivo onde o soberano, direta ou indiretamente, pede, decide e faz executar os castigos na medida em que é ele quem é, através da lei, atingido pelo crime. Em qualquer infração, existe um crime de lesa-ma-



jestade, em qualquer criminoso, um regicida em potencial. O regicida é o criminoso total e absoluto, porque em vez de atacar uma decisão ou uma vontade particular do poder soberano, ataca o princípio na pessoa física do príncipe. A punição ideal do regicida deveria então abarcar todos os suplícios possíveis, formando uma vingança infinita.

Nas cerimônias de suplício, a personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é exigida para seu cumprimento. Um suplício que seja conhecido, mas cujo desenrolar permaneça secreto, não teria sentido. O exemplo é buscado não apenas para lembrar que a menor infração é punida, mas, principalmente, para provocar um efeito de terror, pelo espetáculo do poder atuando sobre o culpado. Foucault acrescenta que, nessa cena de terror, a função do povo é ambígua. Ele é chamado como espectador: convocam-no para assistir às confissões, aos enforcamentos; os pelourinhos e os cadafalsos são construídos em praça pública ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados ficam em evidência e durante muito tempo perto dos lugares de seus crimes: *Eu vi o corpo de Nhonhô balangando no ar*. É preciso que as pessoas saibam e que também vejam com os próprios olhos. É preciso que tenham medo. São testemunhas, "fiadores" da punição, e tomam parte nela até um certo ponto. Ser testemunha é um direito que têm e que reivindicam: *Todos queriam ver, ninguém podia perder o grande acontecimento que as Efemérides depois registrariam*; um suplício escondido é suplício de um privilegiado e é sempre motivo de dúvidas e desconfianças quanto à severidade da sua realização.

O rei, chamando a multidão para a manifestação de seu poder, tolera, por algum tempo, o *caldo de gente quente e espumante*, alívio transitório para os *ânimos (. . .) escancaradamente exaltados*. O suplício permite o carnaval, quando nada se proíbe e nada se condena: *Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões*.

Citando um juiz<sup>38</sup>, Foucault lembra que os pobres não têm a possibilidade de se fazerem ouvir na justiça e, no momento em que esta se manifesta publicamente, é que eles são chamados a participar como testemunhas e quase até como coadjutores, podendo interferir, entrar no mecanismo punitivo e redistribuir seus efeitos: retomar num outro sentido a violência dos rituais punitivos.

Na liturgia do sacrifício de Januário-mameluco — *Era mesmo uma procissão de Corpus Christi (. . .) Igual a esta, só mesmo vi menino o Triunfo Eucarístico (. . .)* — cabe ao povo das Minas, em missa de corpo presente, o ofertório de sua *paixão e fé: a provisão de cachaça e patifaria e os mais cabeludos palavrões*.

Quem a vítima?

*o brilho cego de paixão e fé faca amolada*

“Vós sois a luz do mundo. Não pode esconder-se uma cidade que está situada sobre um monte<sup>39</sup> — Foucault<sup>40</sup> observa que o suplício se incrusta na prática judiciária: é o revelador da verdade e o operador do poder. Garante a articulação entre o escrito e o oral, o secreto e o público, o inquérito e a confissão; permite que se reproduza e se desenvolva o crime sobre o corpo visível do criminoso; faz com que o crime se manifeste e se anule sob o mesmo clima de horror. Faz também do corpo do condenado o lugar de aplicação da vindita soberana, o ponto de ancoragem da manifestação do poder, a ocasião de se afirmar a dissimetria das forças.

Em *Os Sinos da Agonia*, o decreto da morte em efigie, inventado e graf(v)ado na língua dicionarizada por Moraes<sup>41</sup>, deixa o espaço do documento histórico, lugar do repouso e da certeza, incorporando ao texto — “tecido das nossas inventadas verdadeiras histórias, o subentendido risco”<sup>42</sup>.

Acompanhando a *jornada* de Januário, da morte em efigie até a morte pelos tiros de um soldado, Autran Dourado faz a arqueologia da re(o)pressão em nossa terra.

O romance inscreve-se assim como um palimpsesto que, raspado, escavado, devolve-nos ao texto primeiro da nossa *dor: a roda do tempo mói a cronologia*, diluindo os limites entre passado, presente e futuro, *névoa e luz, matéria sonhada ou vivida*. Caminhamos pela estrada do cerco, da prisão, do desaparecimento. (*Agora não pergunto mais*).

“O roteiro desenvolvido por Joaquim Maria de Souza Machado, 70 anos, proprietário de terras em Pompéu, oeste de Minas, em busca de esclarecimento sobre o paradeiro de seu filho, o advogado Antônio Joaquim Machado, é dos mais extensos. Até o final de 72, Joaquim fez 22 viagens ao Rio de Janeiro para procurar informações. Esteve cinco vezes em Brasília (. . .). Nada conseguiu.

O proprietário da fazenda São José da Vereda, Joaquim Maria, informou que a última notícia que teve do seu filho foi em setembro de 1972 — (. . .) — que ele estava preso (. . .).

Soube que o filho fora preso em Copacabana, pela Marinha, e entregue ao Exército. Ele tinha 32 anos e era solteiro. O pai nunca conseguiu visitá-lo na prisão e não obteve nem informações”<sup>43</sup>. *Não volte nunca mais, meu filho. Nunca mais vai poder me ver, disse o pai, e naqueles olhos duros e obstinados na teimosia ou na aceitação da sina, na cara crestada pelo sol das lavras, nos ribeiros e faisqueiras, Januário acreditou ver (quis, forcejava mesmo o coração) muito longe um brilho de lágrima, uma marca de dor.*

“Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas, ces notes ne cernent qu’une lacune. Il n’y est pas question de ce que e je faisais durant mes années difficiles, ni des

pensées, ni des travaux, ni des angoisses, ni des joies, ni de l'immense répercussion des événements extérieurs, ni de l'épreuve perpétuelle de soi à la pierre de touche des faits. Et je passe aussi sous silence les expériences de la maladie, et d'autres, plus secrètes, qu'elles entraînent avec elles et la perpétuelle présence ou recherche de l'amour."

Marguerite YOURCENAR

São Paulo/Belo Horizonte, novembro/81.

## NOTAS

1. DOURADO, Autran. *Novelário de donga Novais*. Rio de Janeiro, Difel, 197B, p. 14.
2. — *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1974. Observação: Todos os trechos, expressões, títulos e vocábulos extraídos da obra referida serão transcritos em tipo itálico, sem remissão às notas e sem localização de páginas.
3. BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973, p. 25.  
"Texte de plaisir: celui que contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture.
4. — Idem, *ibidem*.  
"Texte de jouissance: celui qui met en état de perte. celui qui déconforte (peut être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage".
5. — Idem, p. 95.
6. Observação: As letras das músicas cantadas por Milton Nascimento, reproduzidas integralmente na dissertação, no início de cada fragmento e segundo as regras da normalização técnica, foram omitidas nesta edição por motivo de espaço.
7. BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Op. cit., p. 75.
8. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, Vozes, Centro do Livro Brasileiro, 1972, p. 27.
9. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979, p. 12-4
10. — Idem, p. 41.

11. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Op. cit., p. 36.  
Compagnon adota a etimologia que Evrard l'Allemand propunha para o labirinto (citado por ZUMTHOR, P. *Le carrefour des rhétoriciens. Poétique*. Paris, p. 320, 1976).
12. BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 114.  
"Toutes les photographies du monde formaient un labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche: "Un homme labyrintique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane."
13. Traduzi *soulignement* por *grifo*, fazendo questão de manter a ambigüidade da palavra: 1. Grifo, s.m. enigma com palavras mutiladas. 2. grifo, adj., Letra grifa; a bastarda, que não é redonda; caráter itálico.  
MORAES SILVA, Antônio de. *DICCIONARIO DA LÍNGUA PORTUGUEZA. Recopilado dos vocábulos impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado*. Lisboa, Tipografia Lacerdina, 1813.
14. COMPAGNON, op. cit., p. 43.  
"Une coquille malencontreuse a modifié le titre au premier rang de la liste: *Frictions*, aux éditions Gallimard. Comment ne pas se réjouir d'un coup du sort qui vient attribuer à Borges un écrit apocryphe, un de plus dans son histoire? *Frictions* serait le livre des livres qui manque à la bibliothèque de Babel, la théorie générale du livre comme citation".
15. MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 41.  
Falando sobre Barthes, a autora observa: "Do *Degré zéro* ao *Plaisir du texte*, podemos perceber uma mudança na noção de escritura, numa evolução que se delinea não por contradição mas por contínuo deslocamento.  
A definição do *Degré zéro* tem amarras fundamentalmente sociológicas. Sem esquecer o compromisso da escritura com a leitura, Barthes estava então mais atento a seu compromisso com a história. A escritura é aí, antes de tudo, um engajamento consciente (. . .)  
Na fase atual (fase do *Plaisir du texte*), o que se ressalta é a travessia da escrita pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor".
16. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Eterno". IN: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1973, p. 2B5.  
"Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos afundamos. É

- tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios.”
17. DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Op. cit. p. 7B.
18. PONGE, Francis. *Méthodes*. Paris, Gallimard, 1961, p. 272-3.
19. MOISÉS, Leyla Perrone. Op. cit. p. 66.  
 “A crítica não é nem literatura, nem não literatura; é uma espécie de pária-literatura.”
20. MOISÉS, Leyla Perrone. Op. cit. p. 71.  
 “Na crítica-escritura, haverá realmente um diálogo entre obras, porque a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de pré-texto. O crítico não se porá diante dela como um explicador de ambigüidades, mas como um desenvolvedor de ambigüidades, isto é, como um escritor.”
21. DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1973, p. 73.
22. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo, Rio de Janeiro, Difel, 1976, p. 144-5.
23. MANSUR GUÉRIOS, Rosário Farâni. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo, Ave Maria, 1973, p. 91.
24. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Seghers, 1973. 4v. p. 214-23.
25. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. Op. cit., p. 143.
26. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 214-23.
27. — Idem, p. 99-102.
28. — Idem, p. 146.
- 29' Bíblia. N. T. Português. Figueiredo. 1965. Mateus, VI, 34.
30. MANSUR GUÉRIOS, Rosário Farâni. Op. cit., p. 114.  
 GASPAR, persa: *Kandswar*: “tesoureiro?”. Há quem o prenda ao sânscrito *Gathaspa*: “o que vai (gatha) para inspecionar (spic). Outros: do celt. Kaspar: “castelão, palaciano.”
31. VASCONCELOS, Diogo de. *História média de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1974, p. 335.
32. CIXOUS, Hélène. *Un K incompréhensible: Pierre Goldman*. Paris, Christian Bourgeois Ed., 1975, p. B.
33. BENTHAM, Jerémy. *Le Panoptique: précédé de l'Oeil du Pouvoir, entretien avec Michel Foucault*. Paris, Pierre Belfond, 1977, p. A<sub>1</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub>, respectivamente.
34. GAZZANEO, Luiz Mario. IN: SCIASCIA, Leonardo. *O Contexto*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 12.
35. CIXOUS, Hélène. Op. cit., p. 19.
36. Bíblia. N. T. Mateus, V, 13. op. cit.
37. FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1973, p. 36-72.

38. DUPATY, C. Mémoire pour trois hommes condamnés à la roue. 1786. p. 24 — citado por FOUCAULT, M. Op. cit., p. 65.
39. 8/bliã. N. T. Mateus, V, 14. Op. cit.
40. FOUCAULT, Michel. op. cit. p. 39.
41. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. p. 174.  
"Para tomar de empréstimo um achado de Drummond, mas mudando-lhe o sentido, as palavras no Moraes de 1813 não estão em "estado de dicionário" mas em estado de poesia. Muitos de seus verbetes pertencem àquele "reino das palavras onde estão os poemas que esperam ser escritos" (Procura da Poesia, C.D.A.) Estamos diante de autênticas "lições de coisas".
42. — *Novelário de Donga Novais*, p. cit. p. 16.
43. CABRAL, Reinaldo & LAPA, Ronaldo. *Desaparecidos Políticos: prisões, sequestros, assassinatos*. Rio de Janeiro, Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979, p. 166.

## CIRCE: O FEITIÇO E O ENIGMA

A "Circe"<sup>1</sup> de Cortazar pode ser lida como conto policial, na medida em que a matéria narrada, desde o início, liga-se aos "intermináveis falatórios" sobre Délia, "a moça que matara seus dois noivos". Mário, o novo pretendente, seria, nesse sentido, um detetive às avessas, pois não queria acreditar no crime, apesar de perseguido pelas pistas.

"Agora que os falatórios não são um estratagema único, o pior para Mário era que juntavam episódios sem relação para dar-lhes um sentido. Muita gente morre em Buenos Aires de ataques cardíacos ou asfixia por imersão. Muitos coelhos adoecem e morrem nas casas, nos pátios. Muitos cachorros recusam ou aceitam as carícias. As poucas linhas que Heitor deixou para sua mãe, os soluços que a da casa assobradada disse haver ouvido no sangue dos Mañara na noite em que morreu Rolo (mas antes da queda), o rosto de Délia nos primeiros dias. . . Aquela gente põe tanta inteligência nessas coisas, e como pela união de tantos nós nasce afinal o pedaço de tapete — Mário veria às vezes o tapete, com nojo, com horror, quando a insônia entrava em seu quartinho para ganhar sua noite" (B. p. 86/B7).

Afugentando o desenho do tapete, seu terror e sua fascinação, Mário nega-se a desvendar o enigma que ele contém.

Como a Circe mítica, Délia trabalha com filtros, balanças e pinças, prepara receitas e poções, o que a coloca na categoria das feiticeiras.

ras. Associando-se à Circe da Odisséia<sup>2</sup> e seus homens/animais domesticados, aumenta o halo de mistério que ronda os bichos do conto, criaturas impotentes, submissas a uma inexorável ordem de dominação. Se o coelho, o peixe e o gato relacionam-se metonimicamente, como partes do espaço casa/ilha; a relação metafórica deles com os noivos faz-se também, pois, como estes, sempre ligam-se à morte, de forma aparentemente inexplicável. A esses animais masculinos, domésticos ou domesticáveis, opõem-se as aranhas, a mariposa e a centopéia, animais femininos, e, curiosamente opostos aos primeiros, como não-domésticos, carregados tradicionalmente de uma carga semântica negativa, como seres repelentes e abomináveis. Assim são também os bombons, finalmente revelados, com seu estranho e horrível recheio: os bombons/barata de Délia matam como veneno, assim como os ratos e as baratas são mortos por veneno, como faz Mãe Celeste. Descobre-se, então, que os bombons são morte para os noivos, como são vida para Délia, que os cria através de sua atividade ambígua de destruição e construção, alquimicamente condensando vida e morte, Eros e Tânatos.

Vendo o conteúdo dos bombons, Mário desvenda o enigma, já entrevisto, já negado, mas sabido — esse saber oculto, perigoso para sua integridade e por isso mesmo temido: o poder de morte e castração da noiva, essa mulher fálica como Circe. Como novo Édipo, que decifra a Esfinge, matando-a junto com o segredo revelado, vindo à luz, Mário mata Délia, enquanto detentora de um poder, dupla na sua feminilidade animal. Se Édipo, decifrando o enigma de seu incesto, fica cego, a cegueira fulmina o gato, metáfora de Mário, que agora em contraposição vê com toda a clareza de sua consciência, ferida narcisicamente pela claridade lunar que incide sobre o prato de bombons. A cegueira, marca de Tirésias, é estigma dúbio, pois se se apagam os olhos, instaura-se a visão interior dos sábios e profetas, também perigosa e amedrontadora, como o são todos aqueles que detêm um saber oculto, desejado e odiado ao mesmo tempo.

Um jogo de claro/escuro irradia-se do pratinho de alpaca<sup>3</sup> depositário das ofertas/veneno da moça Délia, e esse prato é metonímia dela própria, que vem a ser também Diana<sup>4</sup>, caçadora, a que faz armadilhas, tal como Délia, aprisionadora de seus noivos e seus bichos. Diana/Délia<sup>5</sup> é uma deusa, sempre relacionada com a lua, cujo metal correspondente é justamente a prata (Ag)<sup>6</sup>, semelhante à alpaca do pratinho que agora, então, remete-se a Argentina. Compreende-se que o enigma tem camadas, vai dos bombons a Délia — lado negativo, degradado (como a alpaca) da Argentina, castrador, lunar — duplo minimizado do Sol, masculino, racional, irradiante, presente na bandeira nacional, também azul e branca, como o vestido de Délia.

Esse lado lunar de Délia é signo de sua duplicidade: visibilidade e ocultamento, conhecimento e desconhecimento, saber e enigma, e são



justamente os falatórios que vão preencher sua face oculta, tal como a face oculta de um Poder que mata os homens ou os faz exilar, como o próprio Cortazar da Argentina de 1951.

Délia/Circe<sup>7</sup> é a provocadora do esquecimento da terra natal, enquanto responsável pela desaculturação, pela perda de identidade dos cidadãos do paraíso argentino de Perón e Eva. Ora, Mário, esse novo Adão, não se deixando seduzir por Délia/Eva, mantém seu Éden natal, fica do lado dos falatórios, de Mãe Celeste, essa boa mãe que se opõe a Délia/Diana Hécate<sup>8</sup>, a mãe terrível e castradora. Mãe Celeste, como Nossa Senhora<sup>9</sup>, pisa sobre a lua, símbolo da relatividade, e mantém o absoluto, ameaçado pela serpente, também animal abominável, como as aranhas e as centopéias.

Assim, Mário/Cortazar restaura o lado saudável de Artemis<sup>10</sup>, vinga a morte de Rolo *Médis* (médico) e de Heitor, o conservador da vitória<sup>11</sup>, liberta-se do poder sempre dúbio e terrível da feiticeira, mulher sempre posta sob suspeita, já que preservadora oculta da magia, esse lado avesso da legítima Medicina.

Entretanto, Délia, dúbio e dupla, é também Pharmakeia<sup>12</sup>, administradora de drogas: veneno e remédio — Pharmakon — maléfico e benéfico. Doceira de falsos bombons, é maléfica, se propiciadora da morte; mas é benéfica, como doadora de novos sentidos, com seu bom-bom/barata, nova carga semântica, inédita violência introduzida no doce, na função adocicante da retórica; ruptura do papel edulcorador da mulher, enquanto pilar dos fundamentos sociais, coisa e signo, signo e coisa, reserva de ouro, condição fundamental da troca de mercadorias. Ora, todo saber novo é violência e transgressão da ordem, do tradicional. Essa invasão, que é a barata, pode ser exorcizada, punindo-se Délia, apertando-se sua garganta para fazê-la calar, mas de qualquer forma abre-se uma brecha no instituído, provocam-se e disseminam-se novas questões. Délia, mulher castradora ou desejante? Délia/Circe está na linha das feiticeiras e históricas, sempre excluídas e punidas, de tão ameaçadas e ameaçadoras que são.

Entretanto, Mário, esse novo Ulysses, não entra no jogo da nova Circe, usufruindo de seu deleite como o Ulysses homérico que acaba jogando com Circe, e não mais contra ela, como inicialmente foi-lhe necessário. Mário acaba jogando contra Délia, pois se torna antídoto dessa presença venenosa.

O círculo, o jogo, a trama dinâmica continua girando, se pensamos que, se Délia morre enquanto feiticeira, ela revive no discurso do narrador que a torna matéria narrada e o conto/falatório volta a falar dela e a ressuscitá-la como feiticeira ou alquimista, doadora de novos, revolucionários e perigosos sentidos, numa transgressão contínua dos velhos significados e aí instala-se o leitor, como um novo conviva, preso novamente do poder encantatório e do feitiço da escritura.

## NOTAS

1. CORTAZAR, Júlio. "Circe" IN: *Bestiário*. RJ, Expressão e Cultura, 1971.
2. HOMERO. *Odisséia*. Introdução e notas de Médéria Dufour e Jean Raison; tradução de Antônio Pinto de Carvalho, SP., Abril Cultural, 1978.
3. Na edição argentina de *Relatos* de Cortazar, há a expressão "platito de alpaca" ou "plato de alpaca" traduzido erroneamente por pratinho de prata ou prato de prata. Para a nossa análise, é importante trabalhar com o significante alpaca, justamente por ser a alpaca uma liga inferior à prata.
4. Diana, em grego Ártemis, é uma deusa caçadora, filha de Júpiter e Latona, irmã gêmea de Apolo.  
SPALDING, T. O. *Dicionário de mitologia greco-latina*. BH., Itatiaia, 1965.
5. Délia: alcunha de Diana, por ter nascido na ilha de Delos.  
GUÉRIOS, Rosário Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. SP., Ave Maria, 1973.
6. René Guénon confirma que em "la esfera de la luna" se disuelven las formas, determinando le escisión entre los estados superiores y los inferiores; de ahí el doble papel de la luna como Diana e Hécate, celestial e infernal. Diana e Jana es la forma feminina de Jano. En la ordenación cósmica, la luna es considerada em cierto modo como una duplicación del sol, minimizada, pues, se éste vitaliza a todo el sistema planetário, la luna só interviene en nuestro planeta. (. . .) El metal correspondiente a la luna es la plata.  
CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Barbacena, Labor, 1969, p. 296.
7. Em seu estudo sobre a *Odisséia*, referindo-se a Circe e à sedução do prazer através da comida, Maria Luíza Ramos afirma: "A função dessas drogas é provocar o esquecimento da terra natal, ou seja, a desaculturação, a perda de identidade".  
RAMOS, Maria Luíza. "A teia da *Odisséia*" In: *Ensaio de Semiótica*, Faculdade de Letras da UFMG, Nº 4, Dez. de 1980, p. 80.
8. Hécate é também Diana e "símbolo de la madre terrible, que aparece como deidad tutelar de Medea e como lamia devoradora de hombres. Es una personificación de la luna o del principio femenino en su aspecto maléfico, enviando la locura, las obsesiones, el lunatismo".  
CIRLOT, J.E. *Dicionário de símbolos*. Op. cit.
9. "Nuestra Señora se representa sobre la luna, para expresar la eterni-

dad sobre lo mudable y transitório”.

CIRLOT, J. E. Op. cit.

10. Ver nota 4.

11. Heitor significa o conservador da vitória.

GUÉRIOS, R. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, op. cit.

12. “No *Fedro*, primeira malha do texto, segundo Derrida, que comporta alusão a veneno e/ou remédio, a administração da droga. *Phamakeia* compõe com *pharmakon*, *pharmakeus*, *pharmakos*, a cadeia de significantes que Derrida vai chamar de a *pharmacie* de Platão”.

SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. RJ., Francisco Alves, 1976, p. 63.

## VARIAÇÕES SOBRE A TRAVESSIA \*

### Introdução

Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo<sup>1</sup>, pela sua natureza de personagens, são existencialmente condicionados por um texto. Vivem no discurso, sendo o seu universo caracterizado por um determinado enunciado.

Como personagens, são, portanto, resultantes de uma enunciação, produção de um autor que, por sua vez, é um produto social, o que não subentende uma concepção determinista.

O texto ficcional implica um código particular com relação ao sistema lingüístico em que se funda, e as personagens resultam também de uma determinada descodificação, de uma determinada articulação dos elementos da cadeia significativa, de modo a evidenciar na linearidade dessa cadeia os círculos do discurso<sup>2</sup>.

De modo amplo, afinal, o conhecimento de uma personagem, como sucede a outros processos de conhecimento, se dá através da contradição entre a sucessividade e a simultaneidade da percepção, ou seja, de modo fragmentário<sup>3</sup>.

Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo são personagens centralizadoras dos textos em que vivem, chegando os dois primeiros a confun-

\* Com o título "Estudo comparativo das personagens Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo", este texto foi apresentado em seminário à Comissão Julgadora do concurso para provimento de uma vaga de Professor Titular de Teoria da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em junho de 1981. Provas: Títulos, Apresentação de Seminário e Defesa de Memorial. A Comissão Julgadora foi constituída pelos Professores Doutores Antônio Cândido, Gilberto Mendonça Teles, Guilhermino César, João Alexandre Barbosa e Pedro Parafita de Bessa.

di-los com o seu próprio nome através do título. Essas personagens atraem à sua volta muitas outras, que com elas estabelecem relações de semelhança e diferença, de tal forma que a intersubjetividade social do enunciado favorece a representação da intersubjetividade do sujeito, no âmbito da enunciação. E uma das principais funções dessas personagens é possibilitar a elaboração da identidade, no universo da representação literária.

A intersubjetividade, seja social, seja psicológica, é regida pela contradição. E, em se tratando da busca da identidade, os termos da contradição serão aqui considerados como o imaginário e o simbólico, registros de estruturação do real, segundo a formulação lacaniana, os quais a arte consegue delimitar através de representação dos caracteres que constituem o mundo ficcional<sup>4</sup>.

### A ausência da travessia

Reporto-me ao ensaio "A teia da *Odisséia*"<sup>5</sup>, em que procurei demonstrar algumas das características de Odisseu.

O ponto de partida é a observação de que Odisseu forma com Talêmaco uma estrutura serial<sup>6</sup>. Poder-se-ia argumentar que Odisseu não constitui, então, a personagem centralizadora, pois ocupa apenas uma das séries da estrutura, que tem em Penélope a sua síntese disjuntiva.

Sucedem, porém, que essa síntese disjuntiva é assinalada por um significante vazio, o "objeto = x", ou instância paradoxal, o lugar do sujeito. Não o lugar do sujeito Penélope, mas de Penélope como lugar do sujeito relativamente a Odisseu.

Penélope é o objeto especular que permite a Odisseu comprar-se na sua imagem como se fosse a imagem de outro, o que se verifica também com relação a Palas Atena, no plano de uma exacerbada identificação narcísica<sup>7</sup>.

*Odisséia* e aventura são termos que acabaram por se confundir. E a aventura constitui também o universo existencial de Dom Quixote e Riobaldo.

Aventura: "coisas que estão por vir" — *adventura*. O termo conota o desconhecido, sendo mais complexo do que a simples viagem, que pressupõe um itinerário determinado. Na aventura estão implícitos a sorte, o acaso, a dúvida, o que pode ser ou não ser, bem como uma certa ansiedade diante do desconhecido.

Odisseu aspira a retornar à sua ilha, à sua mulher, ao seu reino — o lugar em que ele é senhor absoluto, o lugar da primeira onipotência.

Entretanto, Odisseu não se impõe imediatamente como rei ao regressar. Ao invés de fazer-se reconhecido como rei pelas suas próprias características pessoais, ele vai reconquistar a mulher através da compe-

tição pela prova do arco. E só depois de vencer os concorrentes é que ele se torna de fato o rei. Assim, sendo Penélope a rainha, é através dela que se afirma a condição real de Odisseu. Essa glória é assegurada por Palas Atena, que interfere diretamente na luta contra os pretendentes, irrompendo no alto do teto, armada de suas lanças e de sua égide, com que enche de pavor os rivais do rei.

A assunção da identidade acarreta a morte da imagem especular, ou seja, do "outro". Mas Penélope não morre. Odisseu não assimila a imagem especular, não a reconhece como sendo a sua própria imagem, porque o herói não realiza a sua travessia para o simbólico, permanecendo no âmbito do imaginário.

Só assim ele pode conviver com os deuses, em franco comércio; pode sobreviver a gigantes e outros monstros; pode gozar do canto das sereias sem ser por elas vitimado; e pode, sobretudo, conviver com o espelho, dentro da relação dual, tendo garantida a sua onipotência.

É na série de Telêmaco que se soluciona a crise da identidade: através do filho, que obedece à ordem do pai no momento de desferir a flecha para com ele competir na disputa da mãe. Telêmaco experimenta aí o cerceamento do poder.

Por deslocamento, Telêmaco canaliza a sua agressividade contra os pretendentes à mão de sua mãe — portanto pais em potencial — e ainda contra as escravas que partilharam os seus leitos, e que constituem uma perfeita condensação da figura materna.

Na qualidade de filho, dentro das suas limitações existenciais, é que o autor do texto<sup>8</sup> se realiza como sujeito. Entretanto, é também na precariedade dessa condição, que ele participa da onipotência de Odisseu, conferindo-lhe vida e sentido através do texto literário.

O imaginário precede o simbólico, mas é apenas pela mediação deste que se torna conhecido, pois a série do simbólico é que é a série significante, enquanto a do imaginário é a significada.

Há, porém, uma diferença a assinalar entre o simbólico da personagem e o simbólico do autor.

Telêmaco reduplica a ideologia dominante, estritamente dentro do modelo paterno. Quanto a Homero, é claro que também tece inúmeros louvores à aristocracia, espelhando com brilhos a classe dominante — única maneira, aliás, de fazer-se ouvir. Entretanto, a enunciação subverte freqüentemente o enunciado, a intersubjetividade do sujeito condiciona a intersubjetividade social por ele recriada, tanto assim que chega a operar a subversão das classes sociais, na medida em que não apenas identifica o grande rei consigo próprio, mas faz com que o aedo, que o representa, se torne naquele momento o ego ideal do herói. O mundo é assim reposicionado através do humor, do *shifter* e de outros ardís, que fazem com que o narrador se mostre tão engenhoso quanto o engenhoso Odisseu, e, desse modo, com ele se identifique numa onipo-

tência que só a arte tem condições de propiciar.

No trabalho literário, o simbólico é a condição fundamental. Af estão os instrumentos da língua, não só do código lingüístico propriamente dito, mas dos códigos culturais — os sistemas modalizadores secundários, onde se situa a tradição artística: formas-modelo, técnica, aprendizado, imitação, ideologia. O mais é produção do imaginário — o universo da dinâmica pulsional, da diferença especular, vetor do próprio princípio de diferença, essencial à singularidade da obra de arte.

Se o simbólico é o ponto de partida do escritor — a base concreta, conhecida, fechada sobre si mesma, passível de controle e disciplina — o imaginário é abertura para o desconhecido, o incontrolável, as coisas por vir: a aventura.

### A radicalização da travessia

A aventura é igualmente o propulsor existencial de *Don Quijote de la Mancha*, essa obra singular que nos apresenta também um "engenheiro" fidalgo.

O gênio e a fama se completam, e assim como Odisseu empreende viagens para grangear renome e glória, Dom Quixote sai em busca do desconhecido para tornar-se famoso, tendo entretanto a preocupação de estender essa fama à pátria, a exemplo do que fizeram os seus ídolos literários.

Não é meu propósito deter-me a cada instante em digressões teóricas nesta exposição. Entretanto, creio ser necessária, neste ponto, uma observação de natureza metalingüística, em função da ambigüidade do código.

De modo geral, usa-se a palavra imaginário como equivalente das expressões "maravilhoso pagão" ou "maravilhoso cristão", para designar o livre trânsito entre a realidade e a ficção. Gigantes, duendes e dragões, além de deuses diversos, todos esses habitantes dos textos antigos e medievais pertencem, por certo, ao universo imaginário daqueles que os manipulam através da criação literária. Mas não se pode dizer que constituam o seu imaginário.

Primeiramente, trata-se de *clichês* codificados pela tradição literária, o que é o bastante para inseri-los no registro simbólico, como manifestações culturais.

Assim, o imaginário em *Don Quijote de la Mancha* não se confunde, neste caso, com a matéria do grande número de novelas de cavalaria e obras congêneres que o pacato Alonso Quijano sofregamente lia. Esses são dados culturais de que Cervantes se utiliza para com eles equacionar o real, no espaço do simbólico e do imaginário, que, diferentemente do que ocorre na *Odisséia*, são séries que se confrontam numa

é por conseguinte.

Como vimos, no poema de Homero Telêmaco representa a ordem cultural, enquanto Odisseu caracteriza o universo imaginário, de tal forma que o conflito no âmbito da intersubjetividade da enunciação projeta-se na intersubjetividade social do enunciado de uma maneira dissolvida, ou seja, as personagens não apresentam, em si mesmas, um conflito maior.

Na *Odisséia*, a projeção da enunciação na figura da Musa é puramente formal, um requisito do modelo épico que, só assim, permite a um homem do povo dirigir-se aos nobres, demandando-lhes a atenção.

Quanto à projeção da enunciação em *Don Quixote*, ela é determinada pelo próprio autor da obra, sem contudo poder-se afirmar que não tenha sido, de certa forma, condicionada, não pelos modelos literários do passado, mas pelo presente, ou seja, pelo contexto sócio-político, acentuadamente repressor.

O autor atribui a obra a um historiador árabe, dizendo ter o texto sofrido ainda uma tradução, feita por um mouro encontrado ao acaso na rua, filtrando-se, portanto, por mais essa enunciação. Ao reafirmar constantemente que se trata de uma história verdadeira, e que o autor, como bom historiador, nada omite ou acrescenta aos fatos, Cervantes distancia-se de seu texto. E no contexto do romance verifica-se também uma mudança de nome. É certo que essa mudança é programada pelo modelo das novelas de cavalaria, mas esse é também um índice de rejeição do simbólico, de ruptura com a série paterna e, por extensão metonímica, de ruptura com a ideologia dominante.

Alonso Quijano quer instaurar uma outra ordem social, em que a justiça e a liberdade sejam os valores predominantes. O dado contraditório dessa "rebelião" é que a nova ordem social é também a afirmação da aristocracia, com a diferença de os fidalgos serem verdadeiramente nobres e virtuosos.

Ao sair Dom Quixote à procura de um escudeiro, diz o narrador que ele mandou buscar um lavrador seu vizinho, um "homem de bem", o que dá oportunidade a um parêntese para um juízo de valor: "se é que se pode dar tal título ao que é pobre" (47). E a crítica explícita à propriedade surge logo depois, ao comparar os tempos passados com os dias difíceis do presente, cujo mal provinha do uso das palavras "teu" e "meu" (62). Essa crítica estende-se a instituições sociais como a justiça, enxovalhada pelo favor e pelo interesse. (id.).

Já se observou que "uma regra quase sempre infalível para se avaliar o grau de avanço ideológico, tanto de uma sociedade quanto de um indivíduo, é a sua atitude ante o *status* social da mulher"<sup>9</sup>. O direito das mulheres à independência afetiva foi então apontado no romance, juntamente com a independência de Tereza Pança com relação ao marido:



"Cascalho se chamou meu pai; e a mim, por ser vossa mulher, me chamam Tereza Pança (que melhor me haviam de chamar Teresa Cascalho, mas lá se vão leis por onde querem os reis)" (377).

É preciso observar, entretanto, que nos limites da "consciência possível"<sup>10</sup>, essa passagem, ao mesmo tempo em que atesta a independência de Tereza Pança, a contradiz logo depois, quando a mulher se opõe à idéia de trocar a aldeia por supostos palácios:

"a mulher honrada, a perna quebrada, e em casa; e à donzela honesta, o fazer algo é sua festa. Ide com o vosso Dom Quixote às vossas aventuras e deixai-nos a nós outras com nossas más venturas; que Deus não as melhorará senão na medida em que formos boas;" (377).

A constatação de que a aventura é própria dos homens, cabendo às mulheres a má ventura reitera a contradição, na medida em que a mulher registra a diferença, mas a aceita como uma situação de fato.

Nesse sentido, o avanço ideológico circunscreve-se, no romance, ao respeito pelas preferências afetivas da mulher, se bem que o ponto de vista de Dom Quixote, como o de Tereza Pança, seja também ambíguo.

Em certo momento, diz o fidalgo que se coubesse às filhas escolher marido, haveria a que escolhesse o criado de seu pai, outra que preferiria a um qualquer que visse passar pela rua, bizarro e emproado, ainda que fosse um espadachim, pois o amor cega os olhos do entendimento, tão necessários para escolher estado. E, falando claramente da perspectiva masculina, lembra que a mulher não é mercadoria que, uma vez comprada, se possa devolver e trocar (445).

Mas em outros momentos reconhece o direito da mulher a escolher o parceiro que lhe convenha. Lembro o argumento de Dom Quixote no sentido de convencer a Sancho Pança de que a má aparência de Aldonça Lourenço não era obstáculo ao amor singular que ele lhe dedicava. Conta então que uma matrona, viúva, de muitas posses, enamorou-se de um jovem e atraente camponês. Preocupado, seu irmão a repriminou, lembrando-lhe que, sendo tão importante, formosa e rica, ela podia escolher entre mestres e teólogos, como quem escolhe peras, dizendo 'quero este, não quero aquele'. E a mulher criticou o irmão, por "pensar à moda antiga". O rapaz podia parecer idiota, mas a mulher acrescentou:

"para o que eu o quero, sabe ele tanta ou mais filosofia que Aristóteles." (157)

Essa passagem nos remete a Dulcinéia, nome que Dom Quixote atribui à grosseira aldeã, dizendo a Sancho que, para o que ele a quer, ela é mais bonita do que Helena e Lucrecia.

Isso se deve ao fato de que, como Penélope, Dulcinéia é objeto especular, cuja função é refletir o herói — garantia de sua imagem idealizada. Se Dom Quixote quer enviar os inimigos vencidos à sua presença, é que só por mediação dela os seus atos ganharão realidade. É claro que há toda uma tradição literária proporcionando os modelos do amor cavaleiresco. Isso, porém, não invalida a observação de que a bravura invencível do cavaleiro vem da sua imagem especular, narcísica, onipotente. Se não fosse o valor que Dulcinéia infunde em seu braço, diz Dom Quixote, ele não o teria nem para matar uma pulga (199). Do mesmo modo, é para servi-la que ele é capaz de enfrentar todos os perigos, como cativo cavaleiro (296). E a sua fidelidade à "sem par Dulcinéia" é insistentemente reafirmada. Até o nome que criou para ela, criou-o à imagem do que inventara para si próprio, não só na correspondência de *del Toboso* com *de la Mancha*, mas no ritmo e na feição articulatória, que fazem de *Dulcinea* uma combinatória suavizada, palatalizada, do agressivo e gutural *Don Quijote*.

Como Odisseu, Dom Quixote proclama também sua própria fama e glória. O herói grego diz no palácio de Alcínoo que o mundo todo o conhece e sua fama chega aos céus, situando-se, portanto, no presente do enunciado, e num espaço a que o céu pertence como ponto máximo da consagração.

Dom Quixote remete as suas "célebres façanhas" para o plano da enunciação da obra, passando da fábula à sua produção, e do presente ao futuro:

"Ditosa idade e século ditoso aquele em que sairão à luz as célebres façanhas minhas, dignas de talhar-se em bronzes, esculpir-se em mármore e pintar-se em quadros, para serem lembradas no futuro. Ó TU, SÁBIO ENCANTADOR, QUEM QUER QUE SEJAS, A QUEM HÁ DE TOCAR SER CRONISTA DESTA PEREGRINA HISTÓRIA! rogo-te que não te esqueças do meu bom Rocinante" (25). Ênfase adicionada).

O narcisismo de Dom Quixote rivaliza, pois, com o de Odisseu. Este, porém, é personagem monolítica — representação do imaginário — série que, como vimos, apresenta características que a distinguem da série de Telêmaco, em que se observa a preponderância dos valores simbólicos.

E este é o grande avanço do romance de Cervantes: a criação de personagens em que coexistem de forma extrema esses dois registros, ainda que de modo intermitente.

Numa longa fala de Dom Quixote ao poeta Dom Lourenço, discorre ele sobre a ciência da cavalaria andante, que encerra em si todas as ciências do mundo: a jurisprudência, a teologia, a medicina, a farmácia, a astrologia, as matemáticas, etc., etc. E Dom Lourenço comenta com o pai que o cavaleiro é "um entreverado louco, cheio de lúcidos intervalos".

Quanto a Sancho Pança, não se opõe a Dom Quixote como, por exemplo, dois temas numa forma sonata. Mais próximo da fuga, que trabalha um só tema, o romance nos apresenta o escudeiro como contraponto do seu senhor. A loucura e a simplicidade, ou pobreza de espírito, se completam, não como divisão, mas como uma subdivisão serial, e manifestam ambas a intermitência do não-senso e do bom-senso, ou do não-senso e do senso-comum. O próprio cura chega a exclamar:

"Deus te tenha em suas mãos, pobre Dom Quixote, que me parece que te despenhas do alto cume de tua loucura ao profundo abismo de tua simplicidade!" (356).

Poder-se-ia pensar, então, que as séries do imaginário e do simbólico compreendem, de um lado, a relação cavaleiro/escudeiro, e, de outro lado, os que constituem a sociedade em que vivem.

Isso, porém, não ocorre. É certo que há personagens nitidamente marcadas pelo predomínio do simbólico, sobretudo os amigos de Dom Quixote, que formam a sua vizinhança: o cura e o barbeiro, os vendedores, as mulheres.

Dom Quixote não busca uma ilha determinada, como Odisseu, mas promete uma ilha a Sancho Pança. E é curioso que as invetivas contra a fantasiosa busca da ilha e riquezas parte sobretudo das mulheres, com seu agudo senso prático.

Sancho se perde em sonhos diurnos, chegando a ter como certo que, ao ser premiado com a ilha, casar-se-á com uma donzela da Imperatriz — pois então já será viúvo, o que não deixa por menos (164) — ao passo que Tereza Pança, com os pés bem firmes na terra, os recrimina por vagarem por longínguas paragens, em busca de renome e de governo.

A crise econômica espanhola, gerada por uma situação de não-senso, em que o ouro do mundo passava pelas mãos do rei, enquanto o reino passava fome, era assim denunciada pelas mulheres, as mais antigas governantes, em suas próprias casas:

"Más ilhas te afoguem — exclama a sobrinha de Dom Quixote — maldito Sancho! Que são ilhas? É alguma coisa de comer?"

"Ide governar vossa casa e lavrar vosso sítio, e deixai de pretender insulas e insulos!" (363).

Consta que Felipe II acreditava em tudo que lhe contavam e "delirou de satisfação quando se lhe levou a notícia de que um capitão havia descoberto nas ilhas Molucas uma ilha, cujo solo e sub-solo, e tudo nela, era ouro".<sup>11</sup>

Não é grande, portanto, a distância entre Sancho Pança e o monarca, nem entre Dom Quixote e Cervantes, no seu desejo de reformar o mundo.

O final melancólico do romance constitui também um contraponto ao chamado "século da melancolia renascentista".

Este final é precedido do episódio em que o Cavaleiro do Bosque desafia a Dom Quixote, surgindo-lhe acompanhado de um escudeiro. No momento da luta ele se torna o Cavaleiro dos Espelhos, e um jogo especular desenrola-se de fato entre as quatro personagens. Levantando o elmo ao adversário vencido, Dom Quixote descobre que este é o próprio Sansão Carrasco, ao mesmo tempo em que o escudeiro é identificado como vizinho de Sancho Pança.

Esse seria o momento do reconhecimento da identidade de cada um, se não fosse o fato de senhor e amo recusarem a verdade, em nome de um encantamento sofrido pelo Cavaleiro do Bosque. Como o bacharel Carrasco nada tinha a ver com imagens especulares, o jogo fracassa.

Intensifica-se então a permuta do senso e do não-senso, de que esse episódio é um expressivo exemplo, mas o caos vem a estabelecer-se no longo episódio dos duques.

Enquanto os nobres se alienam a divertir-se com a ingenuidade de Sancho, este realiza na pseudo ilha um governo que faria inveja a estadistas da época.

É sob o disfarce de O Cavaleiro da Branca Lua — símbolo do declínio — que o bacharel consegue um ardil para obrigar Dom Quixote a retornar a casa.

Vencido, no momento em que regressa à aldeia é que se dá o sacrifício do imaginário, através de deslocamentos sucessivos.

Ao passarem eles por uns rapazes que brigam, um exclama:

"não hás de vê-la em todos os dias de tua vida" (707).

e essa frase, ouvida ao acaso, é o bastante para que Dom Quixote a tome como uma sentença destinada a si próprio.

Nesse momento, cruza com eles uma lebre, perseguida por caçadores. E Sancho se aproveita para incutir no amo que a lebre é Dulcineia, que mais uma vez fora encantada. Os sucessos da chegada se precipitam, e logo os aventureiros se encontram em casa.

Como já foi lembrado, a entrada no simbólico acarreta a morte da imagem especular, identificada pelo sujeito como sendo a sua própria imagem.

Essa passagem, essa travessia, implica a perda da onipotência, pelo reconhecimento de que não se é o falo, mas que esse é um atributo que configura o ter, e não o ser.

Muito já se falou sobre a estrutura cênica da narrativa ficcional de Cervantes. Não me lembro, porém, de ter visto referência à feição trágica do final do romance, no que diz respeito à metamorfose sofrida pela vítima na hora do holocausto.

Dulcinéia encantada sob a forma de uma lebre me lembra o final de *Ifigênia em Aulis*, de Eurípedes, quando a donzela se aproxima do altar para o sacrifício e é magicamente substituída por uma corça. Os gregos não aceitavam cenas violentas no teatro, e esse era um recurso estratégico para se evitar o trauma.

Pois o mesmo me parece ocorrer no final de *Don Quixote*. É imperioso sacrificar a imagem especular, mas o autor não o tolera.

"Tenho juízo já, livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância". (711).

A rendição ao simbólico reúne à cabeceira de Dom Quixote, a seu chamado, o bacharel, o cura, o barbeiro, os parentes, comovidos todos por ver que Dom Quixote definha de melancolia, repudiando os "detestáveis livros de cavalaria", preocupado com o reconhecimento social de seus atos, fazendo testamento e doações.

A ordem simbólica pressupõe a submissão aos valores paternos, e, ao fazer a inversão de seus ideais, é significativo que Dom Quixote retome o nome de família:

"Já não sou Dom Quixote de la Mancha, mas Alonso Quijano, a quem meus costumes deram renome de Bom. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda infinita caterva de sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas da cavalaria andante; já conheço a minha nescidade e o perigo em que me puseram, por havê-las lido; já, por vontade de Deus, escarmentado na própria cabeça, as abomina." (711/12).

O proferir palavras "tão bem ditas e tão cristãs" era o sinal evidente de que morria. E essa era uma morte sem causa aparente, um "deixar-se morrer" que Sancho não entendia, mas que julgava ser a maior loucura que um homem podia fazer nesta vida.

O cura, tendo ouvido a confissão de Dom Quixote, vem anunciar de público:

"Em verdade morre, e em verdade está ajuizado Alonso Quijano, o Bom." (712).

Dessa maneira simples, o cura anuncia a verdade com exatidão. Se Dom Quixote morre ao sacrificar o imaginário, é que Cervantes deve ter intuído, radicalizando, o que só nos dias de hoje viria a ser cientificamente postulado: a assunção da identidade, ou a travessia para o simbólico, não só representa a perda da onipotência, mas resulta na alienação do sujeito, cujo desejo se reduz ao desejo do Outro.

O melancólico fim do Cavaleiro da Triste Figura me lembra Galileu Galilei.

Imagino que, com a mesma amargura, deve ter ele abjurado diante do Santo Ofício, poucos anos mais tarde.

### A iteração da travessia

"Todo mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas" (17).

Essas são palavras de Riobaldo, logo às primeiras páginas de *Grande Sertão: Veredas*.

Ao contrário da confissão tradicional de Dom Quixote ao cura, apenas referida por este aos amigos e parentes no final do romance, a longa confissão de Riobaldo confunde-se com o próprio texto da obra.

Não se trata de confissão, no sentido litúrgico, pois é feita a um leigo, cuja companhia lhe dá "altos prazeres", e a quem o narrador testemunha insistentemente a sua admiração e a sua inveja.

Como vimos, na *Odisséia* o narrador é obrigado a invocar a Musa para que narre através dele os feitos do herói, com quem se identifica por meio de ardis, roubando-lhe os louros da fama.

No *Don Quijote*, o narrador não assume a paternidade do texto, dizendo-se apenas o seu "padrasto". Essa atitude, à primeira vista espontânea, parece ser, entretanto, ideologicamente condicionada. Não de maneira ostensiva, em função da barreira de classe como no caso do poema de Homero, mas de forma indireta, em consequência da repressão religiosa e política, que a essa época se identificavam. De qualquer forma, vimos como se projeta o narcisismo do narrador nas referências feitas pela personagem à própria enunciação gloriosa da obra.

Inverte-se, portanto, o processo homérico: no poema épico, o narrador invoca a Musa para efeito da narrativa das façanhas do herói; no romance, o herói invoca o futuro cronista de seus feitos, remetendo diretamente para o potencial autor da obra os louvores pela sua concretização. Em ambos os casos, o narrador não participa diretamente do texto como personagem.

Já em *Grande Sertão: Veredas*, enunciado e enunciação se confundem.

O narrador não narra outra coisa senão a sua própria vida, procurando alcançar a sua verdade interior por meio da verbalização que,

por efetivar-se no registro simbólico, é o lugar do pré-consciente, mediador das séries mestras do sujeito.

Esse enunciado é marcado pela função conativa e pela função fática, uma vez que o objetivo do narrador é alcançar por meio de outrem a "sobrecóisa", juntamente com a adesão do interlocutor à sua causa:

"Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba" (227).

Para esse fim, vale-se com insistência da metalinguagem, não desperdiçando palavras, apesar das inúmeras voltas que dá o seu discurso, repetindo um conceito em uma infinidade de variantes, a fim de perseguir o sentido nas dobras e nos avessos da palavra. A função poética chega a ser objetivada, na medida em que o narrador chama a atenção para o seu próprio discurso e acentua a sua preocupação de figurar, exigindo do forasteiro que o acompanhe nesse trabalho.

Entretanto, por mais que se mostre consciente das suas aptidões literárias e até mesmo vaidoso delas, Riobaldo sabe que lhe cabe contar, competindo ao outro o escrever.

Se a estória desperta interesse em *Grande Sertão: Veredas*, o verdadeiro fascínio da obra é, entretanto, a linguagem, donde o autor se sobrepõe à personagem.

O longo monólogo de Riobaldo tem como principal objetivo o equacionamento do real, perseguido desde as primeiras palavras:

"Será não? Será?" (11).

A preocupação central de Riobaldo é narrar para que o interlocutor ponha ordem nas suas palavras.

Como as coisas narradas têm o poder de fazer balanço, como diz o narrador, assim também as palavras do texto se remexem nos seus lugares, levando o leitor a arrumá-las, de modo a operar a produção do sentido. E por ser o monólogo um fluxo verbal, uma liberação do eu mediante a associação de idéias, é com os instrumentos de descodificação do discurso, que levam em conta o registro inconsciente, que se tem de acompanhar a personagem.

A narrativa de Riobaldo é assinalada por cortes, como por exemplo no início, quando ele se sente ainda inibido na presença do visitante, o Outro, que é, entretanto, condição da afirmação da sua própria realidade. O tu propicia a existência do eu.

Veja-se como se dá a introdução de Diadorim na narrativa:

"Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários. . . Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele. . . Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor, me fio? Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda. . . Mas conforme eu vinha: depois se soube." (22).

Além do corte, determinado pela censura, há nessa passagem dois indícios de interesse, resultantes de uma censura mais sutil: a alusão ao João-de-barro e ao anjo-da-guarda.

Pouco depois, retorna Diadorim, numa evocação também entrecortada:

"Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina. . ." (26).

O narrador se compraz na descrição do lugar — os animais, a lua — e observa:

"Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. . ." (28).

É uma longa descrição, e ao mencionar os pássaros — o papa-banana, a garrincha-do-brejo, o sabiá-ponga, etc., etc., novamente se impõe a presença do amigo: "Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios" (30).

Imediatamente observa que ninguém maldava dessa amizade — "podia morrer" — e enaltece os méritos guerreiros do jagunço. Mas, ao mencionar o "segredo dele", que "era de pedra", corta de novo a narrativa: "Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem. . ." (32).

Esses cortes são sempre seguidos de reticências e as palavras vão e voltam, tecendo o discurso. Assim é que o narrador se detém outra vez nos pássaros — tiriri, graúna, juriti-do-peito-branco, outros nomes complicados, até mencionar o bem-te-vi: „Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só" (34).

E fixa-se o sentido, ao concluir o narrador:

"era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim. . ." (34).



Fundem-se, portanto, com o bem-te-vi, o joão-de-barro e o anjo-da-guarda da primeira referência, metonimicamente feita em função da censura.

Daf em diante, pode o narrador condensar, simplesmente, a expressão:

“E de manhã, os pássaros que BEM-ME-VIAM todo tal tempo. Gos-tava de Diadorim de um jeito condenado” (94). (Ênfase adicionada)

Ou então: “Ele BEM-ME-QUIS” (152) — (Ênfase adicionada), expressão que remete à alusão anterior e dessa forma antecipa a feição feminina da amizade do companheiro.

O tema da culpa, lançado desde o início na preocupação pela existência, ou não, do diabo, torna-se mais complexo no decorrer da narrativa pelo motivo do pacto, que interioriza o mal no próprio sujeito.

A CULPA e o VER formam um contraponto no texto, em variantes que afirmam ou negam qualquer responsabilidade:

“Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (140);

“Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter” (284);

“Mas quando foi que minha culpa começou?” (305);

“Ele tinha a culpa? eu tinha a culpa?” (485);

Oscilando quanto à modalidade, o VER é insistentemente repetido:

“Ave, vi de tudo, neste mundo!” (15).

Mas do diabo, Riobaldo tinha dito pouco antes:

“Nunca vi” (12).

Consideremos a passagem crucial do romance - o episódio da luta entre Diadorim e o Hermógenes, pactário.

Riobaldo não participa da batalha. Está num posto que lhe permite ver, e dali assiste a tudo, impotente para qualquer participação:

“O que VENDO, VI Diadorim — movimentos dele (. . .) Atirar eu

pude? (. . .) Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? (. . .) O fuzil caiu de minhas mãos (. . .) EU VI minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco (. . .) Diadorim a vir — do topo da rua. . ." (580) (Ênfase adicionada)

Riobaldo quer rezar, mas só lhe acode o provérbio tantas vezes repetido ao longo da narrativa:

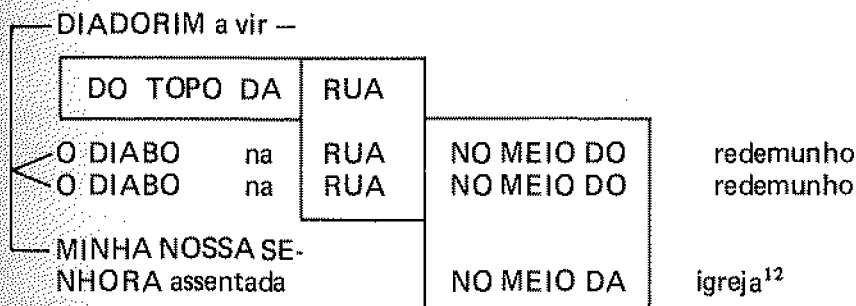
"O diabo na rua, no meio do redemunho. . . (. . .) EU QUERIA VER — SEGURAR COM OS OLHOS. . . (. . .) O diabo na rua, no meio do redemunho. . . Assim, ah — MIREI e VI" (581). (Ênfase adicionada).

Essa expressão — mire e veja — é usada inúmeras vezes na narrativa, mas na primeira pessoa ganha uma força diversa do *clichê* coloquial, pontuando o clímax do drama da castração.

Riobaldo insiste ainda em rezar, mas observa:

"Só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa Senhora assentada no meio da igreja. . . (. . .) Como, de repente, NÃO VI MAIS Diadorim! (582) (Ênfase adicionada).

Creio que só por ter destacado essas passagens, já se evidencia a recorrência do sentido na cadeia do significante:



Morrendo Diadorim, morre também o Hermógenes, o pactário. Morre, pois, o diabo, e Diadorim se revela como mulher.

Nesse momento, diz o narrador:

“No que narrei, o senhor talvez ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.” (586).

Quando repete para o interlocutor o nome completo de Diadorim, Riobaldo a ele se refere, então, de maneira ambígua:

“Reze o senhor POR ESSA MINHA ALMA.” (591). (Ênfase adicionada).

A travessia do imaginário para o simbólico é traumatizante, se não corresponde ao momento próprio em que deve ocorrer e se projeta pela existência afora, até ser simbolizada.

Como sucede a Dom Quixote, nesse momento Riobaldo adoece. Tem febre. Delira. E então,

“SARANDO E CONFERINDO JUÍZO” (588). (Ênfase adicionada),

como Quijano, o Bom, satisfaz-se em saber que é prezado como “talentoso homem-de-bem”, cujos feitos se louvam.

A travessia exige a morte da imagem especular, que o sujeito assimila, reconhecendo-a como sua própria imagem. Relacionando-se com a fase dual própria do estado de dependência, daquela apontada prematuração do ser humano, é compreensível que essa imagem se confunda com a imagem da mãe, representando-se através de uma figura feminina. Vimos como assim ocorreu na *Odisséia* e no *Don Quijote*. Entretanto, a sociedade contemporânea favorece ao artista o projetar-se sem reservas na obra, o que permite ao narcisismo do autor a criação da imagem especular à sua semelhança.

De qualquer forma, Diadorim é ambíguo: jagunço/mulher, como, aliás, são ambíguas Palas Atena — mulher/guerreira — e a própria Dulcinéia. Na opinião de Sancho Pança, Aldonça Lourenço é capaz de atirar tão longe uma barra como qualquer zagal do povoado:

“é moça desempenada, de cabelo na venta, capaz de tirar os pés do lodo a qualquer cavaleiro andante, ou por andar, que a tivesse por sua dama. Ó filha da puta, que rija que é e que vozerão tem!”

Riobaldo associa Diadorim com Nossa Senhora — ele no topo da rua, ela no meio da igreja — e essa associação é precedida de outras. Assim descreve ele a beleza do amigo, “fora de todo comum”:

"na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa. . ." (485).

Para incutir coragem em Riobaldo, recomenda Diadorim que em hora de perigo, pense na sua mãe, que ele pensa no seu pai. É significativo que a mãe de Riobaldo desapareça da narrativa logo após o surgimento de Diadorim. A sua morte se dá logo depois do encontro de Riobaldo com o Menino, na barca.

A morte da mãe provoca mudanças na vida de Riobaldo.

O encontro com o Menino gera uma radical transformação.

Antes de associar Diadorim com Nossa Senhora, Riobaldo já o havia associado à sua mãe:

"Doçura do olhar dele me transportou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante" (148).

O aparecimento de Diadorim na forma do Menino verifica-se na barca, durante a travessia do rio Janeiro. E aí estão outros mitemas inaugurais: o novo, através do menino e do janeiro, e a barca para a travessia.

Diadorim é personificação da coragem, e durante toda a estória é dele que vem a força que experimenta Riobaldo, do mesmo modo que é em função dele que o jagunço passa a viver, inteiramente sujeito ao seu desejo, nesse caso, o desejo do outro, especular. Até no nome, Diadorim é o REI.

Vários indícios mostram no texto a natureza especular de Diadorim. É ele que comenta com tristeza:

"Riobaldo. . . Reinaldo. . . (. . .) Dão par, os nomes de nós dois!" (144)

Do nome à fisionomia, a mesma correspondência é apontada por Riobaldo:

"Quando virei o rosto, vi meu sorriso nos lábios dele!" (551).

Mas Diadorim é também confundido com o Diabo, mesmo no nome, em que se repetem as sílabas iniciais, que no final da narrativa surgem transformadas pela DEA, de DEAdorina, passando de diabo a deusa. De qualquer para Diadorim conota o sagrado:

"É danado jagunço. . . Falei mais alto — DANADO. . . repeti!" (555)  
(Ênfase adicionada)

Insistindo em que o diabo não existe, Riobaldo está, portanto, se convencendo de que Diadorim não existe:

“Assim se desencantava, num encanto tão terrível”(585).

Vimos que, ao ingressar no simbólico, Dom Quixote assume o nome paterno e reparte os seus bens em testamento.

Também Riobaldo, abandonando o jagunço, reparte o dinheiro que leva consigo e identifica-se com a série paterna, não por assumir o nome do pai, mas por receber herança do padrinho, que morre abençoando-o, orgulhoso dos seus atos. Riobaldo casa-se com Otacília — o amor de prata — e envelhece, “com ordem e trabalho”.

Eu disse de início que em *Grande Sertão: Veredas* enunciado e enunciação se confundem. Creio que já se pode acrescentar que nas *veredas* que constituem o *grande ser* da enunciação, se Diadorim é a imagem especular, o interlocutor de Riobaldo é o seu *ego ideal*, motivo de sua admiração nunca suficientemente reiterada e de sua inveja. E esse “visitante” que a princípio ouve, mas logo passa a escrever — uma página, vinte páginas, ou uma caderneta inteira — não tem outra função na narrativa senão representar o próprio romancista, de quem se sabe que safa pelo sertão a colher dados para as suas estórias; que era homem viajado; que tinha “altos saberes”, e que, por sua vez, tinha uma recíproca admiração por homens como Riobaldo.

Odisseu, Dom Quixote e Riobaldo propalam narcisicamente os seus feitos e a sua glória, conquistados em aventuras.

Homero, Cervantes e Guimarães Rosa se valem das suas personagens para lhes louvar, a eles, o próprio engenho e a fama.

Homero e Cervantes, levados por diferentes razões ao distanciamento da narrativa, realizam obras de grande significação social.

Quanto a Guimarães Rosa, é o eixo do mundo<sup>13</sup>.

Mas tornemos às personagens. Lembro que a existência de Odisseu se circunscreve ao universo imaginário. Penélope não morre. Odisseu pode conviver com a imagem especular, porque não a assimila como sendo a sua própria imagem.

Com relação a Dom Quixote, vimos como se trata de personagem conflituosa, que não resiste à entrada no simbólico. No trauma da travessia, ele se recusa a prosseguir. E o sacrifício de Dulcinéia é feito através de uma metáfora.

Quanto a Riobaldo, submete-se à ideologia dominante. O final da estória, que, depois de “acabada”, conforme a tríplice afirmação da página 586, passa a ser “história”, quando confessada ao compadre Quelemén — o final, dizia, não deixa de ser melancólico, pois é por si melancólica a alienação do sujeito.

Ao morrer Diadorim, confessa Riobaldo:

"Desapoderei. (. . .)  
Chapadão. Morreu o mar, que foi" (587).

Finda-se, pois, a onipotência. Riobaldo não mais se confunde com o falo, passando a reconhecê-lo como atributo, metaforizando-o.

Assim, no último parágrafo da narrativa, o simbólico é representado pelo Rio de São Francisco — "acidente físico e realidade mágica"<sup>14</sup> — o qual, diz o narrador que

"de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme. . ." (594).

Quando tudo parece ter sido ultimado, insiste ainda o narrador, nesse mesmo parágrafo, em reafirmar obsessivamente que o diabo não existe, que o diabo não há. E conclui:

"É o que digo. SE FOR. . ." (Ênfase adicionada).

A necessidade de repetir, e as reticências, testemunham a dúvida e lançam uma centelha para novas incursões no imaginário. Novas travessias.

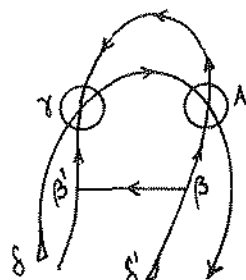
## NOTAS

1. HOMERO, *Odisséia*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1968, e ainda BÉRAR, Victor, organizador e tradutor, *L'Odysée*, Paris, Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1947.  
CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1956;  
GUIMARÃES ROSA, João, *Grande Sertão: Veredas*, Rio, Livraria José Olympio Editora, 1956.  
As citações serão feitas a partir dessas edições, indicando-se apenas a numeração da página.
2. Cf. LACAN, Jacques, *Las formaciones del inconsciente*, seleção de Oscar Masotta, tradução de José Sazbón, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 69 e segs. O tema é retomado ao longo dos *Écrits*.
3. Cf. CÂNDIDO, Antônio, "A personagem do romance", in *A personagem de ficção*, São paulo, Perspectiva, 1972, p. 53 e segs.  
Em sentido amplo, consulte-se: INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*, Capítulo B, § 40: "A coisa percebida e os aspectos concretos da percepção", p. 280 e segs., e HUSSERL, Edmund, *Idées, I*, Capítulo IV: "Problématique des structures noético-noémiques", Paris, Gallimard, 1950, p. 335 e segs.

4. ESSE é o ponto-chave da contribuição lacaniana a leitura de Freud, conceito que se desenvolve ao longo de toda a obra. Em "Le séminaire sur "La Lettre volée" já se coloca a supremacia do simbólico em nossa experiência, em que o imaginário se projeta de modo incidental. Cf. LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 11 e segs. Veja-se ainda em "La Topique de l'imaginaire", in *Le séminaire, Livre I*, Paris, Seuil, 1975, a passagem em que se faz referência a um tipo de sujeito que "dispondo de todos os elementos da linguagem, e tendo possibilidade de fazer um certo número de deslocamentos imaginários que lhe permitem estruturar seu mundo, não se situa no real. Por que aí não se situa? unicamente porque as coisas não vieram numa certa ordem." p. 102.
5. RAMOS, Maria Luiza, "A teia da *Odisséia*", in *Ensaio de Semiótica*, 4, Maria das Graças Rodrigues Paulino e Vera Lúcia Casanova, organizadoras, Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, FALÉ – Universidade Federal de Minas Gerais, 1980, p. 76 e segs.
6. Cf. DELEUZE, Gilles, *A lógica do sentido*, tradução de Luís Roberto Salina Fontes, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 42 e segs.
7. Sobre o conceito de "imagem especular", consulte-se "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", in LACAN, *Écrits*, op. cit. p. 93 e segs. Esse conceito é desenvolvido ao longo da obra.  
E sobre o "narcisismo", consulte-se ainda os capítulos IX e X – "Sur le narcissisme" e "Les deux narcissismes" – in *Le Séminaire, Livre I*, op. cit., p. 125 e segs.
8. O autor, através do nome convencional de Homero, é aqui considerado na pressuposição de que um autor certamente houve, responsável pela estrutura da obra a partir do aproveitamento do material propiciado pela tradição.  
Cf. CÂNDIDO, Antônio, "A literatura e a vida social", in *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 5ª edição, 1976, p. 25.  
Considere-se também que, interessando-me o autor de uma obra enquanto autor de um determinado texto, o que hoje costumamos chamar-se "autor implícito", não faz diferença, nesse caso, que o nome seja este ou aquele. A historicidade da obra está garantida pelos elementos fornecidos pelo texto.
9. Cf. GARCÍA PUERTAS, Manuel, *Cervantes y la crisis del Renacimiento español*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962, p. 75.
10. Esse conceito de Lucien Goldmann, in *Las ciencias humanas y la filosofía*, tradução de J. Martínez Alinari, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, Cap. III, cuja operacionalidade tem sido demons-

trada na análise de obras literárias, foi talvez introduzido em nossa crítica por João Alexandre Barbosa. Cf. *A tradição do impasse*, S. Paulo, Ática, 1974, p. 162, nota nº 9.

11. OLIVEIRA MARTINS, J. P. de, *História de la Civilización Ibérica*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 419, apud Manuel García Puertas, op. cit., p. 28.
12. Remeto à nota 3, reproduzindo o gráfico em que Lacan demonstra o percurso do sentido — os círculos do discurso — na cadeia do significante:



cadeia do significante:  $\delta, \gamma, A, \beta$

círculo do discurso:  $A \beta \beta' \gamma$

$\delta$  - vetor inicial (o significante no código)

$\delta'$  - vetor inicial (o significante no sujeito)

A — Outro (l'Autre), lugar do código

$\beta$  — eu do discurso, enquanto detentor da fala.

$\beta'$  — objeto metonímico

$\gamma$  — lugar da metáfora, mensagem.

13. Guilhermino César diz ser Guimarães Rosa "a um só tempo filho, pai e mãe e o maior admirador de si mesmo. Nas ambigüidades dilacerantes de Diadorim, na sua complexa natureza de criatura de ficção, viu-se refletido o próprio escritor, que o confessou a amigos; e deve ter sido sincero, tanto quanto Flaubert parece ter sido (se o foi) ao gritar: — "Madame Bovary sou eu!"

Cf. CÉSAR, Guilhermino e outros, *João Guimarães Rosa*, Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969, p. 21.

14. CÂNDIDO, Antônio, "O homem dos avessos", in *Tese e Antítese*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 3ª edição, 1978, p. 124. É interessante observar que, seguindo um raciocínio diverso, o autor chega a semelhante conclusão: "O São Francisco partiu minha vida em duas partes." Atentando para a sua função no livro, percebemos com efeito que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados do sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é fasto; nefasto o esquerdo. (...) Na margem esquerda a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem."



ARTE E CRIAÇÃO EM MACUNAÍMA

Este artigo foi originalmente apresentado como trabalho final do curso sobre Mário de Andrade ministrado sob a orientação da prof<sup>a</sup> e Telé P. Ancona Lopes (doutoramento em Literatura Brasileira — 1<sup>o</sup> semestre de 1981). As aulas e discussões em sala muito contribuíram para sua elaboração.

Partindo da contraposição existente no *Macunaíma*<sup>1</sup>, entre espaço primitivo e espaço urbano, pretendo apreender a visão que tem Mário de Andrade do artista e de sua função, no interior da rapsódia.

Decorrem do tema vários outros, importantes para a compreensão da visão de mundo do Autor e de seu posicionamento enquanto artista consciente das possibilidades e limites de seu fazer.

A contraposição entre o espaço urbano e o espaço rural é elemento presente em quase todas as correntes ideológicas nacionalistas da década de vinte, marcadas por "ressentimentos contra o colonialismo predatório" e por um "temor face as grandes potências e seu expansionismo"<sup>2</sup>.

A corrente liderada pela Igreja Católica, por exemplo, ainda que a nível moral, faz críticas violentas à civilização material do mundo moderno, denunciando o caráter dispersivo e materialista do mundo<sup>3</sup>.

Presentes também nos programas das "ligas nacionalistas" da década a preocupação com a língua e passado pátrios, a busca de afirmação de um caráter nacional, o anti-cosmopolitismo como meio de afirmação dos costumes nacionais. Além disso, a preocupação com os

valores e potencialidades daquilo que é tipicamente brasileiro, tentativa de codificação de uma "língua brasileira" (português + tupi-guarani + brasileirismos + neologismos) e afirmação da vocação eminentemente agrícola do Brasil, salientando o papel corruptor das grandes metrópoles. Como se vê, muitos desses pontos também constam dos projetos que marcaram as correntes literárias do período e a obra de Mário.

As ideologias nacionalistas da época serviam basicamente para fortalecer e legitimar o papel tutelar do Estado, mediador das classes dominantes. Um Estado forte e centralizado é proposto como solução para "caracterizar" uma sociedade considerada amorfa. O alvo mais importante do nacionalismo da época é, em última instância, a classe operária que se organiza e pode colocar em cheque a dominação das oligarquias.

Muitos pontos presentes em *Macunaíma* têm uma homologia, uma relação estreita com as idéias nacionalistas que marcaram a intelectualidade brasileira da Primeira República. Entre eles a oposição cidade/campo.

Não poderia ser diferente, uma vez que Mário de Andrade — ainda que na seara específica do fazer literário, com toda a força profética presente no poético — é um homem de seu tempo, portanto permeável a influências e configurações ideológicas de seu momento histórico.

Falando sobre *Os Sertões*, Walnice Nogueira Galvão faz a seguinte observação sobre o livro, também pertinente, no meu ponto de vista, no caso de *Macunaíma*:

"Como todo grande livro, este também organiza, estrutura e dá forma a tendências profundas do meio social, expressando-as de maneira simbólica."<sup>4</sup>

Nessa linha, a visão nacionalista que embasa a composição de *Macunaíma* está, de algum modo, ligada ao solo comum das ideologias nacionalistas e de "caráter nacional" que marcaram o panorama intelectual e político da década. No entanto, esta visão, na rapsódia, é resgatada por um posicionamento crítico diante de um nacionalismo estreito e por uma proposta de aproveitamento do arte-fazer popular e de instauração do pensamento selvagem.

Segundo Alfredo Bosí, a mediação entre o material tirado do folclore e a expressão moderna em *Macunaíma* se dá através de Freud, através de uma aproximação psicanalítica dos mitos e costumes primitivos<sup>5</sup>.

Salienta o autor, em nota de rodapé<sup>6</sup>, a constância da presença de Freud na obra de Mário de Andrade (em *Amar, Verbo Intransitivo*, nos contos). O crítico ressalta que em *Macunaíma* o aproveitamento de Freud coincide com o primitivismo encarado criticamente como poten-

cialidade estética.

Sobre o "pensamento selvagem" em *Macunaíma* assim nos fala Bosi:

"Em *Macunaíma*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo. (. . .) Lévi-Strauss definiu o 'pensamento selvagem', numa linha estruturalista, como pensamento capaz de compor e recompor configurações a partir de conteúdos díspares esvaziados de suas primitivas funções. Aceitando a hipótese, dir-se-á que Mário de Andrade fez bricolage em *Macunaíma*: não só de lendas indígenas que usou livremente na sua rapsódia, mas de modos de contá-las, isto é, de estilos narrativos!"<sup>7</sup>

Rejeitando o termo bricolage, Gilda de Mello e Souza aproxima o processo compositivo de *Macunaíma* ao processo criador da música popular<sup>8</sup>.

Neste solo de composição tão rico apontado pela crítica, cresce em importância a temática do artista e de sua função, temática construída e conscientemente buscada no interior da obra.

Seja como fator de ruptura (na cidade), seja como elemento de unificação (no espaço primitivo), a arte é apresentada na rapsódia como resistência, como possibilidade, ainda que utópica, de assumir a perspectiva popular no espaço da literatura.

Aberto à modernidade, Mário de Andrade é suficientemente sensível para assimilar criticamente as influências das vanguardas européias (Verhaeren, unanimistas, Expressionismo) e norte-americanas (Whitman), reaproveitando-as na leitura e reflexão que faz sobre seu povo e sua gente.

Em *Macunaíma*, há muito da influência da experimentação, da arte de circunstância, do grotesco, do insólito, da paródia, que tanto marcaram a literatura expressionista. Mário assimila do Expressionismo, também, a possibilidade de instauração de um novo modo de pensar a realidade, sob o domínio de uma outra lógica, que ele transforma em aproveitamento e valorização do pensamento selvagem. Finalmente, talvez ainda influenciado por essa corrente estética, aproveita as soluções contidas na criação popular nessa sua produção erudita (veja-se, a respeito, a captação da produção dos desenhistas góticos, nas feiras, elaborada pelos expressionistas alemães).

Dois grandes eixos — cidade e espaço primitivo — compõem o espaço de movimentação do herói que será um incarácterístico dos dois, um híbrido cultural. Os dois espaços se definem por contraposição.

O espaço primitivo é configurado como um paraíso tropical. No primitivo reside a possibilidade do caráterístico, da identidade, do nacional. É o espaço pleno, do gozo, mediação para o espaço cósmico. É

o lugar privilegiado onde se originam os mitos, onde se encontram os totens, onde há a possibilidade do "nacional":

"A classificação do brasileiro como primitivo, que exprime em Macunaíma, é além de resultado da síntese da criação popular que é seu romance, uma decorrência da compreensão do comportamento de povos ligados a totens como o mutum, o sapo, a lontra e outros, das lendas colhidas por Koch-Grünberg."<sup>9</sup>

No Uraricoera, é apresentada a possibilidade de afirmação da origem mítica do brasileiro. Na fala de Paul-Pódole, no capítulo XVII, por exemplo, há o reconhecimento de Macunaíma como "característico":

"— Ah, herói, tarde piastel Era uma honra grande para mim receber no meu mosqueiro um descendente de jaboti, raça primeira de todas. . . No princípio era só o jaboti Grande que existia na vida. . . Foi ele que no silêncio da noite tirou da barriga um indivíduo e sua cunhã. Estes foram os primeiros fulanos vivos e as primeiras gentes da nossa tribo. . . Depois, que os outros vieram". (p. 132)

Aí a afirmação de que o "jaboti", sendo o totem de Macunaíma, também o é do brasileiro<sup>10</sup>, uma vez que Macunaíma é o "herói de nossa gente".

A expressão a caracterizar reiteradamente o espaço primitivo é "era bom", síntese da plenitude mas também — marcada pelo tempo verbal — da nostalgia do utópico. No entanto, o retomo nostálgico é amenizado pelo caráter paródico, contraditório do "herói":

"Na alegoria solar andradiana — que não é exaustiva, mas apenas uma das alegorias imbricadas num livro cheio de intenções e símbolos. . . — há, claramente, esse elemento de fidelidade ou retorno às origens, traduzido numa 'saude' (neo-romântica e neo-indianista, nesse sentido) da raça mítica original e de seu herói tribal, legatário da 'civilização superior', a recuperar. Essa face 'nostálgica' da utopia é cercada, porém, pela própria configuração contraditória do herói/anti-herói. Macunaíma é o representante de uma raça caldeada, herói compósito, in progress, em busca de seu perfil étnico (um de cujos elementos fundamentais é exatamente o elemento europeu, tanto assim que, na metamorfose do poço de Sumé, o herói ameríndio adquire traços raciais europeizantes: pele branca, olhos azuis, cabelo louro). Insubmisso a padrões rígidos ("Não vim no mundo para ser pedra"), insusceptível de ser 'legitimado' (mesmo que seja por um

'mito de retorno às origens'), Macunaíma, herói antinormativo, 'sativizante e infeliz', será talvez por isso (exatamente por sua dimensão crítica) mais capaz de inserir-se num mundo futuro 'eventualmente aberto.'<sup>11</sup>

Ao apontar a utopia do espaço primitivo como saída para a contradição de um Brasil incanaracterístico, não deixa Mário, na rapsódia, de apontar também para o elemento que na estrutura social brasileira significaria um retrocesso civilizatório. Mas, o caráter de "abertura" futura presente no utópico e na própria antinormatividade do herói resgata o "romântico" que existe na proposta, redimensionando-o. Não se trata, tão-somente, de um lugar a que romântica e regressivamente se volta em busca das origens, mas também de um lugar, de uma "u-topia" profética daquilo que "poderia ser".

Nesse espaço, há condições de uma "unidade do ser", através de uma inteireza, de uma ligação íntima com o meio, que, conseqüentemente, propicia a possibilidade de caracterização do brasileiro cujo "ethos" tende mais para uma interpretação sensível do mundo. Keyserling e sua valorização do ser ligado à sensibilidade em detrimento da lógica são a base da visão que tem Mário de Andrade do primitivo, da "poiesis" primitiva. Sobre essa influência nos fala Telê:

"O escritor está preso, contudo, à ecologia e procura fazer do homem e da sociedade de um país o espelho de sua geografia. (...) Keyserling é sua real influência no enfoque do primitivo por volta de 1927, pois em Lemonde qui nait encontra o problema das nações jovens americanas. O filósofo, chamado 'o metafísico da nostalgia da ação' mostra-lhe que a cultura do futuro não deverá se apoiar em 'können' (capacidades, fatos), mas no 'Sein' o ser.

O homem americano tem o comportamento mais ligado aos valores da sensibilidade e deve ser aproveitado nesse sentido, isto é, imitado em seu modus vivendi, próximo da civilização e distante do progresso alienador, porque conduzido além das possibilidades do ser."<sup>12</sup>

A Amazônia catalisa as características desse espaço mítico, sensível. É a "sede" da preguiça, do ócio criativo que dá as condições para o aparecimento da Arte. Não é aleatório que um dos refrãos a marcar o herói da rapsódia seja justamente o "ai! que preguiça! . . ." que, se em alguns exemplos adquire conotação negativa<sup>13</sup>, em muitos é expressão da resistência de Macunaíma ao assédio do urbano descaracterizador. A Amazônia, então, como esse espaço privilegiado, é sempre afirmada le-

vando-se em conta o espaço urbano que se lhe opõe radicalmente.

Mário de Andrade captou uma dinâmica interessante do capitalismo da época, ou seja, o processo reificador da sociedade capitalista.

A grande metrópole do "Igarapé Tietê" é introduzida na narrativa (capítulo V) através do dinheiro, nas suas mais diferentes denominações, até ser sintetizado no símbolo máximo do capitalismo que é a mercadoria, o valor de troca:

"... adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por mil caucas" p. 30

Extrapolando a enumeração um caráter descritivo, para funcionar como elemento qualificador do espaço urbano. É o primeiro signo coercitivo desse espaço.

Há um outro símbolo síntese — "o burbom" — só que antecedendo a enumeração. Através do emprego desse elemento (que designa uma variedade de café) o narrador deixa assinalado que essa metrópole e seus símbolos existem sob o signo da aristocracia cafeeira.

A enumeração do dinheiro" adquire um caráter sufocante a indiciar o momento divisório que se segue:

"Macunafma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado..." p. 30

Aliás, esse momento já começava a ser marcado pela adversativa que introduz a caracterização da cidade ("Porém entrando nas terras do Igarapé Tietê..." p. 30).

Outro elemento a caracterizar a apresentação de São Paulo no capítulo referido (e que é, sem dúvida, seu elemento caracterizador por excelência até hoje) é o trabalho. Como resistência a esse "ethos" da metrópole emite Macunafma seu já famoso "Ai, que preguiça...", como uma forma de o primitivo resguardar-se da coisificação imposta pela cidade grande, como um protesto. Macunafma, o incarakterístico, apresenta aqui uma pré-consciência de sua condição de primitivo, da sua identidade esboçando o desejo de voltar ao lugar de origem:

"Resolveu abandonar a empresa, voltando pros pagos de que era imperador" p. 31

Já é um índice bastante forte da inadequação do herói no espaço da metrópole, mostrada através do confronto entre sua lógica de primitivo e o cunho radicalmente diferente que marca o urbano. Essa inadequação é explicitamente colocada na fala do estudante (capítulo XI), que, através de um discurso marcado pela retórica, afirma nitidamente

os limites do urbano. Esses limites não comportam a lógica criadora e obediente a um ritmo natural do primitivo. Ao contrário, reiteram o trabalho e o tempo por ele rigidamente marcado:

“— Meus senhores, a vida dum grande centro urbano como São Paulo já obriga a uma intensidade tal de trabalho que não permite-se mais dentro da magnífica entrosagem do seu progresso siquer a passagem momentânea de seres inócuos!” p. 78

A cidade é o espaço do anonimato, da ausência do nome que individualiza. É evidente que um tal espaço não admite e nem reconhece a possibilidade do épico. Af, Macunaíma não é “o herói de nossa gente”, mas antes simples desconhecido.

É interessante notar, apesar da inadequação de Macunaíma já salientada, que é ele que abre um espaço para que o homem urbano coloque sua fala: “Pois então a gente vive trabucando pra ganhar o pão nosso . . .” p. 78 Fala que entra em oposição à retórica do estudante: “— . . . e quando trabalho honesto do povo é perturbado . . .” p. 78

No primeiro exemplo o acento é colocado no *trabalhador* (“a gente”). No segundo no *trabalho* (“o trabalho honesto”). É interessante essa distinção uma vez que ela é a marca da retórica capitalista burguesa que veicula uma valorização do “trabalho” (de cuja exploração advém o lucro) em detrimento da valorização do “trabalhador” que não pode ser valorizado, antes, deve ser mantido explorado. No discurso do estudante, a crítica feita ao governo se utiliza da mesma retórica da classe dominante reproduzindo, assim, seus valores.

Outro lado a marcar o urbano é a presença explícita da repressão. O espaço da metrópole é o espaço policial por excelência<sup>14</sup>.

No entanto, é no relacionamento com a máquina que se afirma de modo mais sensível a dicotomia entre as visões do primitivo e do homem urbano.

Macunaíma tenta se “apropriar” da máquina, “conhecê-la — no sentido forte do termo — através do processo religioso do primitivo e através do domínio pela sensibilidade e ludicidade:

“Então resolveu ir brincar com a máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca!” p. 32

Através da superposição com a figura de Cí, Macunaíma explicita que o domínio, dentro da sua visão de mundo, se dá via princípio de prazer, via poiesis.

O narrador, através da síntese do discurso das mulheres da cidade, abre espaço para a expressão direta do personagem a respeito

da máquina: “. . . porque ela mata” p. 32

A forma de conhecimento do urbano contrapõe-se a do primitivo, ambas dentro do limite da palavra, de nomear. Macunaíma percebeu que, diferentemente do primitivo, os “civilizados” eram “donos sem mistérios” e conseqüentemente “sem força”, da máquina. A máquina é “incapaz de explicar as infelicidades por si” (p. 32), necessita sempre de um logos explicador, exterior, que a legitime. Segundo o seu pensamento de primitivo só se é dono daquilo que se explica, com “patos”, com sensibilidade, com mistério:

“. . . a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma *lara explicável* mas apenas *uma realidade do mundo*”. p.33 (grifos meus)

A cidade tentacular, que seduz mas não realiza (“. . . mais cantadeira que a mãe d’água” . . . p. 32), apresenta na fala de Macunaíma a expressão de seu dilaceramento máximo, de sua contradição:

“Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez.” p. 33

Através da visão do primitivo, a crítica à alienação citadina e conseqüente libertação da questão que o perturbava, justamente por ter, para si (e sempre ao nível do verbal), deslindado o impasse tormentoso em que se encontra o homem urbano.

Resolvido esse impasse, nada o impede de, para dar continuidade à sua trajetória de incaracterístico, assumir para si o poder de domínio do outro através da coisificação do humano, tão marcantemente característica do sistema que, como primitivo, criticou:

“Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagostas e francesas.” p. 33 (grifos meus)

Transforma o irmão na máquina que tão criticamente definiu. Pede a presença de “francesas” como uma “coisa”, equiparando-as às lagostas. Enfim, transforma-os em mercadorias.

Da situação de “criança” dentro da civilização (“Estava com a boca cheia de sapinhos . . .” p. 32) passa a assumir as características negativas do civilizado. Esse render-se, neste episódio, à civilização já havia sido antecipado no verbo usado pelo narrador ao descrever o esforço de Macunaíma para entender a Máquina e sua civilização:

“Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só



No entanto, sua crítica já definiu o espaço da cidade e seu habitante como alienados e incaracterísticos num grau muito mais intenso que o seu próprio.

Um tal espaço é propício para o gigante Piaimã, capitalista comedor de gente e reificador por excelência (coleccionador de pedras). Se, como já disse, Mário captou a dinâmica da sociedade cosmopolita e burguesa no seu aspecto alienador, sua crítica presa ao urbano ficou devedora com relação a uma crítica mais estrutural à organização capitalista, crítica essa já existente na época.

Se de um lado, ter valorizado o popular, ainda que de forma sincrética, já indicia a percepção de uma visão totalizante *no* popular, de outro, ao não perceber as diferentes partes do todo social — que se relacionam sempre de forma contraditória — homogeneiza, universaliza *um* determinado tipo de relação social.

Onde se materializa o popular? De que *povo* concreto fala Mário de Andrade? Não estaria encarando o popular sem o elemento da contradição, como amalgamento de contrários? Mesmo quando isso é feito em nome de um nacionalismo cultural, não significaria um diminuir das diferenças sociais decisivas?

Sobre a concepção de cultura como amalramento nos diz Flávio Aguiar:

“A concepção de cultura como sinfonia onde se harmonizam contrários é necessário opor permanentemente uma outra concepção que veja a cultura e sua produção como aquilo que ela é: entrecroço de diferentes ângulos, apresenta-se em permanente contato e desencontro.”<sup>15</sup>

Outro ponto é a fusão que se estabelece no texto entre Índio/popular, Índio/caboclo. Essa união é possível, hoje, porque o Índio já se encontra reduzido, proletarizado. Uma solução que una o pensamento selvagem e o popular é temerária, uma vez que os grupos populares, mesmo os caboclos, respiram uma mesma atmosfera ideológica que os outros grupos sociais (classes dominantes). O fato de, por especificidade de classe, apresentarem a possibilidade de uma inversão dessa atmosfera, de uma contra-ideologia, é outro caso. Os grupos indígenas representam outra civilização, compreendendo outro tipo de solução.

Vejamos, então, como se apresentam o artista e sua função dentro desses espaços conflitantes e contraditórios e, principalmente, dentro desse mar de interrogações que o texto de Mário de Andrade nos suscita.

Na análise bastante sensível que faz *Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza<sup>16</sup> refere-se à oscilação presente no personagem Macunaíma expressa na ambigüidade física, psicológica e cultural de nosso herói. Aproxima Gilda essa ambigüidade à simbologia marcusiana que opõe Prometeu a Narciso e a Orfeu.

Recuperando uma dicotomia freudiana fundamental, a da constante oposição presente no homem civilizado entre o Princípio de Realidade e o Princípio de Prazer, Marcuse caracteriza Prometeu como o herói cultural ligado à repressão, ao esforço laborioso, aos feitos sobre-humanos que fortalecem e promovem a *realidade*, sem nunca destruí-la ou ameaçá-la. Ao contrário, a simbologia presente em Orfeu e Narciso aponta para um outro princípio. São a imagem da plena alegria, da fruição. Expressam o canto em detrimento do comando, a resistência ao esforço laborioso que organiza a realidade. Ao contrário, *destróem a realidade*, expressam imagens poéticas — ligadas ao coração — que unem homem e deus, homem e natureza:

"As imagens de Orfeu e Narciso reconciliam Eros e Thanatos. Relembrem a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas liberado — uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. . . a redenção de prazer, a paralização do tempo, a absorção da morte. . ." <sup>17</sup>

Desse modo, explicitamente ligando-se à figura do artista, Marcuse simboliza Orfeu e Narciso como opositores à lógica da dominação, ao reino da razão, à realidade estruturada; "heróis" que instauram uma "outra" ordem, uma outra lógica:

"O impressionante paradoxo de que o narcisismo, usualmente entendido como uma retirada egoísta ante a realidade, está aqui ligado à unicidade com o universo, revela a nova profundidade da concepção: para além de todo auto-erotismo imaturo, o narcisismo denuncia uma relação fundamental com a realidade, que poderá gerar uma ordem existencial compreensiva e global. . . Por outras palavras, o narcisismo pode conter o germe de um diferente princípio de realidade. . ." <sup>18</sup>

São muitas as passagens no *Macunaíma* que podem ser aproximadas ao mito órfico. Como se sabe, Orfeu, com sua arte, impunha o silêncio à natureza, aos animais e à própria morte, parando o tempo, encantando a tudo e a todos com seu canto.

Simbolizando o encanto e o poder da arte, aponta para um convívio que remete à relação íntima do primitivo com seu espaço vital. Essa relação contrasta com a clivagem e ruptura presentes no

espaço urbano.

Assim, na rapsódia, a recuperação do mito de Orfeu simbolizaria simultaneamente o artista e o primitivo, fundindo no seu canto o poder de ruptura próprio ao pensamento selvagem e ao fazer do artista, fundidos num mesmo campo de significação.

Na Uraricoera, depois de saudado como o imperador do Mato-Virgem, Macunaíma tem assim narrado o seu viver:

*"O herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede matando formigas taiocas, chupitando golinhos estalados de pajuari e quando agarraava cantando acompanhado pelos sons gotejantes do cotcho, os matos reboavam com doçura adormecendo as cobras e os carrapatos os mosquitos e as formigas e os deuses ruins". p. 20 (grifos meus)*

A palavra „marupiara” no trecho citado tem o poder de síntese do estado de felicidade completa, de unidade e coesão do herói com o meio, unidade que se desdobra e se reitera através das palavras seguintes que sinestesticamente explicam o estado. “Chupitar” e “estalar” remetem à idéia de prazer curtido aos poucos, de domínio de um tempo só marcado pela continuidade do prazer (“chupitando”, “agarraava cantando”, “adormecendo”). Essa idéia de continuidade também é marcada pela sinestesia em “sons gotejantes”. O gotejar, próprio de líquidos, remete a heterogeneidade da imagem à homogeneidade do poder catalisador de marupiara, criando um mesmo campo semântico com “chupitando golinhos estalados de pajuari”. Vale dizer: o todo homogêneo que atinge o leitor no sentido da palavra “marupiara” é propiciado também pela imagem escolhida (“sons gotejantes”) já contaminada pelo “chupitar” a bebida. “Os matos reboavam” reitera a homogeneidade da imagem. A idéia de intermitência e continuidade presente em “agarraava cantando” e “reboavam” (já não o som, mas os matos contaminados por ele) atinge os animais e, no seu poder de expansão crescente, até mesmo atinge outro espaço adormecendo os deuses ruins. A idéia é de criação de uma realidade outra, onde há um domínio completo do tempo e espaço, fundidos através da sedução dos elementos nocivos da realidade (“cobras”, “carrapatos”, “mosquitos” e principalmente “formigas”), de sua incorporação num todo sensível e de neutralização de elementos com poder de intervenção nesse espaço (deuses ruins).

No exemplo citado, o cantar exerce o papel de domínio sobre a natureza, mas, principalmente, de indicação de possibilidade de um outro “aquí e agora” através da arte. O cantador, o rapsodo são, então, colocados como capazes de deflagar o processo de instauração dessa realidade. Não um “cantador” qualquer, mas sim aquele que orficamente assume a condição de primitivo.

A ligação artista/primitivo em unidade plena com o espaço natural explicitamente aparece em outro trecho da rapsódia.

Macunaíma, na jangada de Veí, ao som do urucungo africano, canta "parando pra gozar de estrofe em estrofe". (p. 55)

O gozo pleno do espaço de luz e calor evidencia-se na expressão síntese "era bom", duas vezes repetida no episódio em questão (p. 54-55) e, de resto, trabalhada com o mesmo sentido englobante de plenitude existencial no decorrer de toda a narrativa.

O efeito sinestésico de "quebreira azul" (p. 54) reforça o sentido de plenitude, uma vez que permite a conotação ampla de espaço. O silêncio, no episódio, alarga tudo. Funciona como elemento propiciador da arte, por ser um silêncio pleno, com poderes sobre "tudo", portanto também sobre o tempo e o espaço, indefinidamente (Note-se o uso das reticências e do gerúndio: "E o silêncio alargando tudo . . ." p. 54). O prazer sensual propiciado pelas filhas de Veí soma-se à eliminação dos elementos nocivos da natureza, afastados para que o gozo seja ainda mais pleno ("a filha-da-luz mais velha afastava os mosquitos borrachudos em quantidade" p. 55).

O gozo pleno expresso na arte (toada cantada por Macunaíma), o silêncio cheio de plenitude crescente (Note-se a passagem de "o silêncio alargando tudo" para "era vasto o paranã e não tinha uma nuvem na gupiara elevada do céu". p. 55), a união com o espaço, inclusive com a fauna ("Macunaíma deitado na jangada largateava (. . .)" p. 54), metonimicamente apontam para Orfeu e seu domínio sobre a natureza e para o primitivo no seu deixar-se levar pelo ritmo natural.

Outra passagem que exemplifica o encantamento através da arte, através da música é a do tatu-canastra que com sua violinha encantada tem o domínio sobre os animais. Ainda que, no caso, esse encantamento preencha função de subsistência, é através da música que ela é alcançada.

O episódio, valorizando o uso popular da rima anterior até à melodia propriamente dita ("Caiçãe que nunca teve mãe" p. 120), aponta para um ritmo vivencial, para a obediência a um ritmo ditado pela natureza. Essa obediência propicia não só o domínio sobre os animais (domínio ligado a Orfeu) mas a própria sobrevivência (ligada ao mito prometéico). O episódio marca uma visão crítica do autor em relação à economia primitiva, presa ao momento, sem o cuidado com o armazenamento. É o primitivo vivendo o momento<sup>19</sup>.

No início do capítulo IV, com saudades de Ci, Macunaíma invoca, através de cânticos, os deuses bons para que interfiram e diminuam seu sofrimento. A função de "amansar" a natureza (no caso os rios) atribuída comumente a Orfeu (símbolo do artista e do primitivo) é deslocada para Rudã, deus do amor (tupi). O pedido objetiva a possibilidade de voltar a "brincar" com Ci. Assim, o cântico exerce dupla

função. De um lado é fruto do sofrimento, inclusive antecipado na estreita ligação com a natureza ("nas noites de amargura ele trepava num açazeiro de frutas roxas como alma dele . . ." p. 23). De outro exerce a função de presentificar uma realidade lúdica já vivenciada, porém recuperável através da arte (cântico). Há a consciência de que se trata de um outro nível de realidade. Tanto que a invocação é para brindar com a imagem de Ci ("Pra que eu me banhando neles/Possa brincar com a marvada/Refletida no espelho das águas! . . ." p. 23)

Essa possibilidade de recuperação do lúdico caracteriza, segundo Freud<sup>20</sup>, uma das funções da arte. Segundo ele, a arte reafirmaria a não capitulação do homem frente o princípio de realidade toda vez que artisticamente reinstaura o lúdico, o princípio do prazer.

O canto exerce também a função de invocar os deuses, ligando intimamente o espaço primitivo ao espaço cósmico, ou melhor, exercendo a função mediadora de inserção íntima do sagrado no profano. Esta inserção se dá através mesmo de elementos do mundo primitivo que incorporam os deuses (Murucututu, coruja mãe so sono; Acutipuru, divindade do sono que aparece sob a forma animal, etc).

O acalanto entoado por Maanape exerce a função "restauradora" e "recuperadora" do princípio de prazer presente na arte.

Vejamos:

Ao invocar a divindade propiciadora do sono Maanape diz:

*"Acutipuru*

*Empresta vosso sono*

*Pra Macunaíma*

*Que é muito manhoso!..." (p.24) (grifos meus)*

Segundo consta no glossário elaborado por M. Cavalcanti Proença no *Roteiro de Macunaíma*, o acutipuru é uma divindade propiciadora do sono, e sob sua forma animal "a alma sobe o céu, logo que o corpo acaba de apodrecer<sup>21</sup>".

Desse modo, metonimicamente, o canto, através da divindade que invoca, tem o poder de propiciar (no espaço inconsciente do sono, ao menos) a subida aos céus do herói e conseqüentemente o seu encontro com a amada. O acalando, a coruja Murucututu ("... invocada para trazer o sono às crianças que custam a dormir<sup>22</sup>"), o "que é muito manhoso" (p. 24) para qualificar Macunaíma corroboram na associação de uma atmosfera infantil. A relação entre arte e "infância" também está presente na leitura da arte como restauração do princípio de prazer.

A arte, nesse contexto, representa o "brincar pelo brincar" próprio da infância.

"Freud também afirma a correlação entre arte e infantilidade; contudo, a infantilidade não é uma censura, mas o ideal do reino do prazer

que a arte sabe restaurar. . . A função da arte, — Freud diz 'chiste' — é ajudar-nos a encontrar o caminho de volta às fontes do prazer que se tornaram inacessíveis pela capitulação ante o princípio da realidade a que chamamos educação ou maturidade — em outras palavras, reconquistar o riso perdido da infância."<sup>23</sup>

A alusão à infância, nesse episódio, através também da expressão "que é muito manhoso" (p. 24), exerce a importante função de quebra da continuidade do tom sentimental e emotivo do narrador. Como veremos a seguir, há a intenção explícita dessa ruptura para que não prevaleça com exclusividade um estilo definido.

O poder sobre os elementos da natureza presente no espaço do Uraricoera possibilita uma elevação do estilo. É a possibilidade do épico, sempre ligada ao mundo primitivo, que é valorizado através dessa possibilidade.

Por exemplo, a apresentação "visual" dos três irmãos (capítulo V, p. 30), mediada pela visão solidária do narrador, assombra a natureza exercendo a função órfica e construindo o efeito épico:

*"É estava lindíssimo no Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espíavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das maoramas das embaúbas dos catavaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o quariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espíavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro e o sabiá-laranjeira o sabiá-gute todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloqüência".* (p. 30) (grifos meus)

Além da valorização do espaço através da enumeração da fauna e flora brasileiras, há a alusão clara à configuração de uma "raça brasileira" como mistura de raças, de resto configuração presente nos diversos nacionalismos da época<sup>24</sup>.

A fusão racial do brasileiro, no âmbito da ideologia nacionalista da época, foi devedora de uma visão organicista do todo social. Segundo essa visão a sociedade brasileira é amebóide e amorfa, carente de um elemento coordenador, que imprima a ela caráter e forma definidos. No quadro ideológico nacionalista este elemento seria o Estado centralizador.

No entanto, no exemplo citado, a valorização do espaço primitivo se faz através de soluções tiradas do popular (ritmo de embolada da enumeração), povoando onomatopaicamente o espaço com o vozear dos pássaros. Já significa, fora de dúvida, uma diferença fundamental com relação ao nacionalismo elitista da época.

Para Mário, o elemento catalisador que possibilita "o caráter" está no aproveitamento do popular e na possibilidade de instauração do pensamento selvagem significando, portanto, uma forte inversão ideológica com relação ao nacionalismo "de Estado". A diferença é marcada na ruptura do épico que se dá no trecho que se segue a esse espaço tão dignificado:

"Macunaíma teve ódio. Botou a mão nas ancas e gritou pra natureza:

— Nunca viu não!" (p. 30)

Essa quebra desmitifica o equilíbrio e a homogeneidade espaciais tão defendidos pelos nacionalismos de eloquência. A desmitificação se dá através do cômico que desmonta simultaneamente a figura do "herói" e do nacionalismo retórico que aparece aqui como interlocutor oculto. Assim, cumpre o episódio função crítica. Mesmo que permeado pela consciência de que se trata de possibilidade logo rompida, afirma-se o espaço primitivo como o derradeiro reduto do épico, do característico, do espaço brasileiro. Indiretamente leva-se em conta, por contraposição, a crítica ao espaço urbano da sociedade capitalista que anula completamente a possibilidade do herói épico.

Outro interlocutor oculto também é alvo do nacionalismo crítico pretendido pelo autor. A intenção confessada de "desregionalizar" através da presença, nas enumerações, de animais e plantas de diferentes regiões do Brasil, criticamente dialoga com certa literatura regionalista permeável ao nacionalismo acético e a um artificialismo no tratamento do regional e do popular, colocados como o "folclórico" morto e petrificado.

Por outro lado, os espaços percorridos pelo herói, nas suas "fugas de carreira", não são espaços onde Macunaíma se fixe e atue. Neles deixa sua marca, mas sem ocasionar grandes modificações ou salientar as contradições certamente existentes nas diferenças regionais. Sobre esse aspecto contraditório (presente no espaço da sociedade brasileira) nos fala Lefebvre<sup>25</sup>. Ele nos mostra como o capitalismo uma vez instalado, redefine *todo* o espaço. Mesmo regiões que não comportam ainda uma estrutura capitalista em pleno desenvolvimento ressentem-se das contradições do capitalismo sempre tentacular e ameaçador. Em resumo, salienta como o capitalismo se insinua e redefine o espaço em sua totalidade, não permitindo mais sua colocação e análise em termos abstratos.

Assim nos fala Lefebvre:

"(. . .) é impossível falar do espaço como continente vazio que foi ocupado por um conteúdo a ele indiferente. O modo de produção capitalista produz um espaço como todo modo de produção. As coisas se complicam, porque a produção do espaço já não tem nada de inocente. Supondo-se que nenhuma produção de coisas no capitalismo seja inocente, estas coisas se produzirão exclusivamente se a mais valia for permitida."<sup>26</sup>

O cerne do problema, então, não se encontra na oposição entre espaço urbano e um outro espaço, mas nas relações sociais de produção que, em última instância, constituem e *redefinem* ambos.

O mais importante, porém, é a crítica que se faz na estruturação mesma da rapsódia, toda ela solucionada com base na criação popular, o que em grande parte, resgata o tratamento do regional sem o elemento de contradição.

No exemplo que estamos analisando, além da presença já anotada do ritmo popular nas enumerações, a ruptura *mesma* se dá através da utilização de recurso da linguagem popular, expresso no "nunca viu não!" (p. 30). Sobre o emprego da negativa dupla nos fala Proença:

"... é freqüente na literatura quinhentista e largamente preferida pela linguagem brasileira falada, até hoje. (. . .) O uso da dupla negativa foi sistematizado e sobre ele existe mesmo uma certa insistência da parte de Mário de Andrade, e surgem as mais variadas combinações, algumas reunindo três negativas. É corrente na linguagem popular de São Paulo e do Nordeste (. . .)"<sup>27</sup>

A ruptura, além de afirmar a impossibilidade do épico, propõe a solução popular como oposição, implicitamente construída, a um nacionalismo retórico.

Esse nacionalismo assim é denominado justamente por tentar camuflar, a nível do discurso, as contradições presentes no todo social. O diálogo (construído através da contradição) se estabelece entre uma forma intuitiva de expressão brasileira (elevada) e a frase feita do cotidiano.

Não estaria aqui, implícita, como de resto na rapsódia como um todo, uma concepção da função social da literatura (via popular) como desmitificação, como revelação de contradições?

Parece-me que, através da coexistência de estilos, vai sendo minada a diferença (ideologicamente marcada) entre erudito e popular. O caminho proposto é a quebra através do humor que recoloca o sentido humano de crítica.



É importante nos detemos um pouco na problemática dessa quebra do épico.

O épico, na rapsódia, acaba se transformando na sua própria impossibilidade.

Macunafma, o "herói" de nossa gente, acaba por afirmar-se como um anti-herói grotesco, percorrendo uma trajetória às avessas, o caminho do incaracterístico.

A consciência angustiada de país incaracterístico (o que não quer absolutamente significar angústia do personagem) revela-se através da sátira, do humor, da paródia.

A impossibilidade de um herói inteiriço, que epicamente constitui e seja constituído de forma intimamente ligada a um espaço nacional equilibrado e íntegro, é afirmada reiteradamente na rapsódia. A afirmação reiterada decorre inclusive da impossibilidade de um tal espaço, a não ser no âmbito do utópico, do cósmico. O espaço urbano dividido, clivado, prepondera chegando a contaminar o espaço primitivo e inclusive, o próprio espaço cósmico<sup>28</sup>. E o herói da sociedade industrial é inapelavelmente degradado.

No seu livro *A Teoria do Romance*<sup>29</sup>, Lukács traça um paralelo entre a estrutura romanesca moderna e a estrutura social instaurada pela burguesia. Segundo o ponto de vista do crítico, há uma homologia entre a criação literária clássica (em cujo espaço é concebível o épico) e o herói, de um lado, e uma sociedade baseada no valor de uso característico da economia liberal de outro. Inversamente, numa sociedade individualista, com uma produção para o mercado, o épico e o personagem-herói só podem florescer sob a marca da contradição. No romance — composição, nessa linha de raciocínio, caracteristicamente burguesa — só há espaço para o que o autor denomina "herói problemático" que empreende uma "busca demoníaca" de valores autênticos numa sociedade degradada pela coisificação. O romance, então, se estruturaria em torno de uma ruptura sem restauração entre herói e mundo<sup>30</sup>.

A impossibilidade de um épico sem rupturas, a construção de um anti-herói, ou melhor, de um herói às avessas, seriam prova do senso crítico de Mário de Andrade. Em primeiro lugar, por perceber que a tentativa de construção de um "herói brasileiro" só se poderia perfazer na linha da contradição, do anti-épico. Em segundo lugar, por fugir à falsidade ideológica e ao mitificado "herói brasileiro" presentes no nacionalismo da época.

Talvez o primeiro exemplo do "herói problemático", e por isso mesmo considerado como introdutor do romance moderno, seja Dom Quixote. Assume Dom Quixote, dentro ainda dos termos cunhados por Lukács, um apostura "bizarra" diante da impossibilidade de adequação entre seus valores e os da sociedade que o rodeia.

Outro exemplo, agora já dentro da literatura brasileira, é o

Major Policarpo Quaresma de Lima Barreto.

A deformação bizarra de Policarpo — tão bem apontada por Carlos Nelson Coutinho<sup>31</sup> — acaba por desmitificar as ideologias dominantes e seus preconceitos. Se Policarpo não representa uma alternativa concreta ao universo de poder que sua "bizarrice" põe em cheque, essa é configurada no popular (Ricardo Coração-dos-Outros) e numa mulher (Olga). A especificidade potencial de um espaço e de um homem brasileiros também é acenada:

"Saiu e andou [Olga]. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fôra há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas: viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar no campo. . . Tinha havido grandes e inúmeras modificações. Que fôra aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima. . . Esperemos mais, pensou ela. . ."<sup>32</sup>

Se, por um lado, através do humor e da paródia, Macunaíma se aparenta a Dom Quixote e a Policarpo, por outro se inscreve numa linha contrária ao representar duplamente o processo de carnavalização que ocorre nos dois outros personagens. Gilda de Mello e Souza formula muito bem a diferença:

"( . . . ) Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identificá-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnavalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo da personagem continua sendo a coragem, que só se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que se estabelece entre o heroísmo dispendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da atrofia do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização"<sup>33</sup>.

Segundo a crítica, configuraria assim a personagem uma dimensão bem mais ambígua e contraditória, inscrevendo-se como parente do pícaro e, principalmente, como um herói de Terceiro Mundo.

Mas, em que medida poderia Macunaíma representar uma alternativa, inclusive como "herói problemático", nos termos lukacsianos? Não se inscreve ele, enquanto personagem, na mesma linha de contestação do anti-herói da literatura européia, notadamente do romance? Em que sua "resistência às avessas" constitui uma resposta de Terceiro Mundo?

Brasil e Europa recobrem modos de produção semelhantes, gerando, portanto, no âmbito da configuração de seus "heróis literários" o anti-épico, o personagem problemático<sup>354</sup>. Sem contar a presença forte do colonialismo cultural que "cola" a produção artística não só brasileira, mas latino-americana em geral à série literária universal (ocidental-européia).

No entanto, a *resposta* latino americana pode ser diferente.

A busca de uma identidade dentro da literatura (e da manifestação cultural como um todo), identidade que criticamente leve em conta o dado irreversível da formação colonial, indica uma perspectiva que tinge de especificidade um anti-herói de Terceiro Mundo.

Alusões claras a uma realidade do Terceiro Mundo podem ser encontradas na rapsódia: a civilização da luz e do calor e o urucungo africano no episódio de Vei, a Sol; a troca de consciência com um latino-americano; a não aceitação de um limite que circunscreva Macunaíma numa fronteira só brasileira, etc. O espaço como um todo também aponta para uma realidade que se afirma em contraposição à européia. É um espaço que admite o maravilhoso, o insólito, o mágico como elementos componentes estruturais. Um espaço que ainda precisa ser "lido" para que a história possa ser contada novamente, mas só que de um outro ponto de vista.

Mário desenvolve e aponta alternativas nas inscrições indígenas que necessitam decifração e que potencialmente guardam a possibilidade de uma interpretação histórica "diferente" da oficialmente estabelecida. Não parece aleatório o voo do Aruaí, depositário dos feitos do herói, "rumo de Lisboa" (Epílogo, p. 135). Encarna o pássaro a possibilidade da fala do dominado cultural.

Se, no espaço primitivo do Uraricoera, as referências explícitas à arte revelam-na como elemento de unificação, de harmonia entre homem e natureza, no espaço urbano a expressão poética é irrupção, é ruptura.

No espaço urbano — fundamentalmente marcado pela reificação e "racionalidade" — a função do poético, mais uma vez ligado à figura mitológica de Orfeu, é de ruptura, de desorganização, de proposta utópica de instauração de uma outra ordem no real.

Norman Brown, na leitura que faz dos escritos de Freud, assim se expressa sobre essa função da arte:

"(. . .) a arte representa uma irrupção do inconsciente no consciente. A arte tem de afirmar-se contra a hostilidade do princípio da realidade e da razão, que é escravizada ao princípio da realidade."<sup>35</sup>

O episódio de Paul-Pódole, no capítulo X, é bastante significativo dessa possibilidade de um outro princípio de realidade.

Macunaíma, subvertendo a fala veiculadora da "versão oficial" expressa no discurso do "mulato da maior mulataria", instaura a possibilidade de uma outra visão.

Sobre o papel "subversivo" da arte e do artista, assim fala Brown, ainda numa perspectiva freudiana:

"Se o papel da arte é desfazer repressões, e se a civilização é fundamentalmente repressiva, nesse sentido é subversiva. Algumas formulações de Freud sobre o papel da indispensável terceira pessoa sugere que a função da arte é constituir um grupo subversivo, o oposto do grupo autoritário (. . .)."<sup>36</sup>

Na nova versão, prevalece a visão do primitivo, ou seja, prevalecem a sensibilidade, a criação, a escatologia.

A explicitação da função social do poético é feita em três níveis.

Em primeiro lugar pela afirmação de uma realidade (ainda que escatológica, que utópica) que se presentifica e é compartilhada, inclusive pelo narrador: "A gente enxergava . . ." (p. 71)

O sujeito "a gente" indica, por um lado, um número indeterminado de pessoas, e, de outro, um "eu" narrador que se irmana a essas pessoas na percepção dessa realidade sensível que se "enxerga". O uso de "a gente" apresenta aqui, mais uma vez, uma ligação estreita com a linguagem popular.

Estabelece-se, como antecipação libertadora, essa parceria sensível entre artista (Macunaíma e narrador)/grupo contra a perspectiva repressora do estabelecido oficialmente. É importante salientar que a instância libertadora é dirigida ao povo ("povoréu", "paulistanada", "povo" p. 73), numa afirmação clara do artista e de seu fazer a serviço do popular.

Num segundo nível, a função social do poético evidencia-se na explicitação de que essa nova realidade, ou possibilidade de uma outra ordem, se dá por contradição, em contraposição ao princípio que define a realidade:

"(. . .) todas essas estrelas piscapiscando bem felizes *nessa terra sem*

*mal, adonde havia muita saúde e pouca saúde, o firmamento lá" (p. 71) (grifos meus)*

A aproximação sensível deste "espaço", em contraposição ao espaço "outro", sem mal, sem saúde (símbolo negativo caracterizador da realidade terrena), resgata uma possível utopia maniqueísta uma vez que aponta para a valorização de uma potencialidade do Brasil, utilizando-se do mito para salientar a idéia de origem e de possibilidade do brasileiro se definir enquanto povo. É a reiteração de um "ainda não" que fecundamente abriga e revela em si a possibilidade de uma afirmação.

E, finalmente, o privilegiamento do "contar" como brecha, como possibilidade de atuação desse novo princípio de realidade.

É o contar que propicia a plenitude, que re-une, que torna presente no real a brecha do utópico, que inclusive interfere ("fazendo relumear mais ainda", p. 73) nesse utópico:

*"Macunaíma parou fatigado. Então se ergueu do povoréu um murmurejo longo de felicidade fazendo relumear mais ainda as gentes, os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos esses conhecidos que param no campo do céu. E era imenso o contentamento daquela paulistanada mandando olhos de assombro pras gentes, pra todos esses pais dos vivos brilhando morando no céu. E todos esses assombros de primeiro foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos. E agora são as estrelinhas do céu." (73) (grifos meus)*

Essa integração no cosmos se dá pela via da sensibilidade em contraposição às soluções urbanas sempre ligadas ao racional e ao artificial:

*"O povo se retirou comovido; feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas. Ninguém não se amolava mais nem com dia do cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica". (p. 73) (grifos meus)*

As explicações ligam-se à sensibilidade (estão no "coração") e promovem a união harmônica homem/espaço ("cheio das estrelas vivas"). Não mais o espaço da máquina, reificado, mas um espaço onde o homem se reconhece e reconhece a vida.

Mais uma vez a possibilidade de integração se dá de forma relacionada ao infantil:

*"Foram pra casa botar pelego por debaixo do lençol porque por terem brincado com fogo aquela noite, na certa que iam mijar na cama". (p.73) (grifos meus)*

Conforme a crença popular, a criança que brinca com fogo urina na cama à noite.

Mas, além do aspecto de recuperação de uma realidade "infantil", ligada à busca do prazer pelo prazer, há também qui a conotação de sanção. Através dessa conotação, evidencia-se o espírito crítico do autor quanto à função da arte. Se, por um lado, a fala de Macunaíma representa, através do lúdico e da "poiesis" primitiva, a quebra do urbano, de sua estrutura racional reificada e retórica; de outro, porém, representa uma solução ao nível do verbal, do cultural, da recuperação mítica. Uma "solução" até certo ponto ingênua, não fosse ela amenizada pela sanção. A consciência dos limites do fazer poético se evidencia, então, na afirmação de que o poético apresenta uma dimensão específica de atuação, que não se confunde com uma solução totalizante das relações concretas.

Esta consciência é reiterada no início do capítulo seguinte (A Velha Ceíuci).

Macunaíma está decidido a "contar mais casos pro povo" (p. 75), porém "quem conta história de dia cria rabo de cotia" (p. 75).

Nesta colocação da noite como período propício para o "contar" é afirmada uma das funções da arte, ou seja, enquanto libertadora do inconsciente (para o civilizado) e dos heróis míticos (ligados à arte primitiva) e de uma possível sanção quando foge a esse espaço delimitado ("cria rabo de cotia"). Portanto, através da inserção do mito dentro da atividade do narrar, de uma "história" que se conta para o civilizado, despe-se o mito de seus aspectos propriamente míticos para caracterizá-lo na esfera do literário, esfera essa com uma atuação possível dentro do espaço urbano. De resto, Macunaíma também submete sua expressão a uma sanção de ordem ética da cultura popular.

No entanto, e contraditoriamente, através da delimitação de um tempo adequado para o "contar história" reveste-se o narrado igualmente do caráter de mito "vivo", ou seja, daquela estrutura narrativa que dá valor e sentido à vida.

Sobre isso nos fala Mircea Eliade:

"Enquanto as 'histórias falsas' podem ser contadas em qualquer parte e a qualquer momento, os mitos não devem ser recitados senão durante um lapso de tempo sagrado (geralmente durante o outono ou inverno, e *soamente à noite* (. . .) A recitação, portanto, provocava a presença real do herói."<sup>37</sup> (grifos meus)

Através, então, de um campo de significação comum, narrativa e mito integram-se, desempenhando função semelhante.

Outro dado a reiterar a consciência do limite do âmbito de atuação da arte é o fato de Macunaíma ficar sozinho depois da saída do "povoréu" que o escutou emocionado:

"Macunaíma parado em *riba da estátua ficara sozinho ali*. Também estava comovido. Olhou pra altura. Que Cruzeiro nadal Era Pauí-Pódole se percebia bem daqui. . . E Pauí-Pódole *estava rindo pra ele, agradecendo*. De repente piou comprido parecendo trem de ferro. *Não era trem era piado e o sopro apagou todas as luzes do parque*. Então o *Pai do Mutum mexeu uma asa mansamente se despedindo do herói*". (p. 73, grifos meus).

Só depois que todos saem é que Pauí-Pódole se mostra de forma mais explícita. Mais uma vez é dignificada a figura do co(a)ntador, para quem o dado cósmico, a utopia se dá a conhecer de forma privilegiada, como realidade palpável, ainda que solitária. Esta dignidade é aqui, como ocorre muitas vezes na narrativa, contraposta àquilo que se costuma valorizar no espaço urbano. Não parece casual o fato de Macunaíma estar "em *riba da estátua*" e de neutralizar pela negação elementos do urbano ("não era trem", "o sopro apagou todas as luzes do parque"), contando para isso com a visão imanada do narrador.

O privilegiamento da figura do "contador" como elemento de mediação de uma visão sensível, de uma integração do popular no cosmos, não é exclusiva desse episódio, uma vez que aparece reiteradamente na construção da rapsódia.

No episódio de Naipi (capítulo IV), por exemplo, a jovem Índia inicia do seguinte modo sua fala:

" — *Não vê que chamo Naipi. . .*" (p. 24, grifo meu)

O apelo feito ao interlocutor se processa por intermédio de um dado sensível — a visão — colocado de imediato como necessário à apreensão da lenda.

O próprio espaço vai ser mediado na sua constituição pelo sentimento amoroso do narrador (Naipi) que aponta para a possibilidade de um espaço brasileiro construído sensivelmente pelo lirismo e pela emoção.

Assim, o canto da suinara (p. 24) serve como elemento antecipador<sup>38</sup> da vinda da Boiúna. Há coincidência entre o amarelecimento e queda das flores do ipê e os soluços do guerreiro Titçatê (p. 24). A tristeza causada pela escolha da Boiúna é comparada a uma "correição de sacassaia" (p. 24). O rio por onde fogem os dois amantes recebe o nome de rio Zangado (p. 25) e tem suas águas agitadas por causa do corpo da boiúna (p. 25). A ira de Capei figura o rio, cria o espaço.

Através da repetição "vinha vindo, vinha vindo. . ." e "perto, mais pertinho. . ." (p. 25), ainda dentro de uma perspectiva de narrador-com, há uma intensificação do sentimento de medo do narrador-personagem, tornado sensível (até mesmo visualmente) para o leitor-ouvinte.

A metamorfose sofrida por Naipi e por Titçatê aponta para um elemento tangível, claramente referencial, de um espaço já constituído pelo episódio. A concretização espacial é tão forte que Naipi-narradora chega a "apontar", reiteradamente, o seu amado metamorfoseado em flor para o leitor-ouvinte (vedor):

"É aquela uma que está lá, lá em baixo, lá!" (p. 25, grifos meus).

O leitor acaba por participar da possibilidade concreta e "geral" (já que se trata de um espaço tangível) de enxergar a flor:

"É aquele mururé tão lindo que se enxerga. . ." (p. 25, grifo meu)

O espaço — definido como universo do primitivo — é valorizado como apreensão da natureza enquanto particularidade, enquanto Brasil objeto de um nacionalismo introjetado.

Os elementos do enredo, emocionalmente organizados pelo narrador, vão atribuir as características do espaço, atingindo assim nível épico uma vez que objetiva a constituição de um espaço "nacional".

O desejo de alcançar a amada transforma Titçatê em muruê que é uma planta florida flutuante; o choro de Naipi é cascata e enregela os pingos de sangue do amado, constituindo a coloração roxa da flor.

Há no episódio, no entanto, a predominância do estilo lírico expresso na visão romântica da natureza, no ritmo poético (início do trecho em redondilha) e através da narrativa-com.

Outro dado importante para a construção do clima lírico é a atuação de elementos antecipadores:

As saudades de Ci que atormentam o herói, no início do capítulo; os "matos misteriosos" designando o espaço percorrido pelos irmãos, e que comportam "o mágico" do episódio que vai ser narrado, a riqueza de possibilidades da plenitude tropical; a expressão lírica "a araiada principiava enxotando a escuridão da noite" (p. 24), etc. A invocação a Rudá também pode ser configurada como elemento antecipador. Segundo consta no *Roteiro de Macunaíma*<sup>39</sup>, Rudá, o deus do amor, tem uma cobra com poder de reconhecer a virgindade das moças. A cobra, além disso, é interpretada comumente como o símbolo fálico.

Também com apoio no que vem no *Roteiro*, a superposição Capi/cobra-grande funciona como elemento antecipador. Assim nos fala Proença:

"Os motivos que compõem a narrativa são, entretanto, dos mais frequentes em nosso folclore. Já Luiz da Câmara Cascudo havia acen-



tuado bem nas leis do Jurupari, a proibição de seduzir donzelas antes que a lua as deflorasse. Capei é a lua da mitologia taulipangue.<sup>40</sup>

O fato de a cobra grande se chamar Capei já antecipa a sua posterior transformação em lua.

Assim como ocorre nos episódios de cunho mais marcadamente épico, o episódio de Naipi, predominantemente lírico, comporta quebras. O objetivo parece ser conservar um certo distanciamento crítico do leitor, através da mistura de estilos.

Alguns exemplos.

O diálogo inicial entre o herói e Naipi ("— Que é isso!/chouriço!", p. 24), que além da quebra do lírico nele introduzindo esta rima de peça infantil<sup>41</sup>, faz a ligação tão freqüente na rapsódia entre o poético e a criança; o "*chorando sem parada*" (p. 24, grifo meu) em vez de *sem parar* que também rompe o ritmo lírico anterior; o nome do pai de Naipi, numa referência claramente infantil (Engatinha-Engatinha); o uso da palavra "*munheca*" (p. 24), expressão mais coloquial, etc.

No episódio de Palauá (capítulo XIV), é mais uma vez a lógica do primitivo que prevalece na explicação de elemento pertencente ao urbano. Presentes, mais uma vez, o clima lúdico, os elementos ligados à infância ("a crilada das ondas" p. 100), a incorporação do ritmo do primitivo ("Ele ia escorregando sem perceber de tanta graça que achava na vida, p. 101). A emoção própria ao comportamento amoroso narrado é privilegiada em função do afastamento do ponto de vista da moral civilizada, em detrimento da valorização da ausência de culpa da moral primitiva ("la escorregando e afinal a canoa virou. *Pois deixai ela virar*" p. 101). É interessante observar que essa ausência de culpa mantém ligação estreita com a infância, sendo expressa através da cantiga popular de roda. Aqui nesse episódio também a valorização do contar e da figura do contador, sempre com o recurso à produção popular. Há um privilegiamento da "poiesis" popular na construção mesma do episódio.

Enfim, parece-me, depois de todos esses aspectos que levantei no *Macunaíma* que a impressão de modernidade que ainda nos atinge na leitura do livro, advém justamente da sua proposta com base na criação popular. A "modernidade" de Mário de Andrade nos atinge através da incerteza inquieta de sua busca de identidade enquanto brasileiro, de sua interrogação permeada de reflexão crítica. Atinge através de sua rapsódia a radicalidade (possível para a época) daquilo que Lefebvre chama de modernidade em contraposição ao modernismo:

"Por Modernidade nós compreendemos, ao contrário, uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento. Nós a alcançamos numa

série de textos e documentos, que trazem a marca de sua época e entretanto ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade."<sup>42</sup>

Esta radicalidade via popular encontra-se estruturada na rapsódia, numa tentativa de rompimento da oposição cultura popular e cultura erudita. A separação rígida entre as duas leva, sem dúvida, a conceituação de cultura para o terreno do reificado, do arquivo morto. Optando conscientemente pela solução popular da estrutura rapsódica que "arebanha" refrãos, motivos, frases feitas, ritmos populares, eleva o autor popular a nível de erudito, no sentido de torná-lo um interlocutor válido num espaço circunscrito à fala dominante. Percebeu Mário de Andrade, sensível que foi às "nossas coisas", à nossa realidade, aquilo que Gramsci<sup>43</sup> conceituou tão bem como a função do verdadeiro intelectual preocupado com o nacional-popular: a cultura popular, para servir verdadeiramente àqueles que a produzem necessita superar suas limitações e ser expressa em termos eruditos.

Essa "volta por cima" é feita como *conto* popular que leva *em conta* o rapsodo, o *contador* e seu papel social. Na rapsódia a idéia do anônimo, do conto/fala que repete tradições que variam. É aí que o autor, num todo conscientemente aberto, propõe e elabora com o leitor suas soluções narrativas.

O oral marca presença a valorizar a fala do escritor, com todo o seu poder mágico de sedução: "A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores"<sup>44</sup>.

E tudo isso "numa fala mansa mas muito nova, muito!"

## NOTAS

1. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem caráter*, São Paulo, Martins Editora S.A., 17ª ed. — Edição especial para Editora Itatiaia de Belo Horizonte, 1980.

A partir dessa citação, os exemplos transcritos do livro somente terão referidas suas páginas no corpo do trabalho.

2. LAMOUNIER, Bolivar. "Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República. Uma interpretação". IN: Boris Fausto (org.) *História geral da Civilização Brasileira*. t. III, v. 2, o Brasil Republicano, São Paulo, Difel, 1978. 2ª ed.
3. Cf. CURY, Carlos Roberto Jamil. *Ideologia e educação brasileira: católicos e liberais*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.
4. GALVÃO, Nogueira Walnice. "O sertão para estrangeiros" IN: *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo, Editora Brasiliense S.A., 1981, p. 79.

5. BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1975, 2ª edição.
6. Idem, ibidem, nota 288, p. 396.
7. idem, ibidem, p. 397.
8. SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
9. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, p. 107.
10. CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.
11. idem, ibidem, p. 240-241.
12. LOPEZ, Telê Porto Ancona. Op. cit. p. 111-112.
13. Por exemplo, no I capítulo, p. 9 quando o refrão expressa a não participação de Macunaíma na economia tribal.
14. LEFEBVRE, Henri. *Tiempos equívocos*, Barcelona, Editorial Kairos, 1976.
15. AGUIAR, Flávio. "O Nacionalismo na máquina de moer" IN: *Cadernos de Pesquisa* — Tudo é História nº 3, São Paulo, 29ª Reunião SBPC, 1976.
16. SOUZA, Gilda de Melo e. Op Cit.
17. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968, 3ª edição, p. 150.
18. Idem, ibidem, p. 153-154.
19. LOPES, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974, p. 61.
20. FREUD, Sigmund. *Os Chistes e sua relação com o inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago, volume VIII, 1977.
21. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978, 5ª ed. p. 240.
22. Idem, ibidem, p. 283.
23. BROWN, Norman. *Vida contra a morte: o sentido psicanalítico da história*, Petrópolis, Editora Vozes, 1972, p. 80-81.
24. Cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Op. cit. p. 152.
25. Cf. LEFEBVRE, Henri. Op. cit.
26. Idem, ibidem, p. 229 (tradução minha).
27. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Op. cit. p. 95.
28. Macunaíma vai para o céu com a fauna alienígena (logomes) e os símbolos máximos da civilização moderna: o revólver (violência) e o relógio (tempo medido).
29. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, Lisboa, Ed. Presença, 1966.
30. A restauração é possível, por exemplo, no espaço da epopéia, na sua forma pura, através de uma valorização estrutural do espaço.

31. COUTINHO, Carlos Nelson. "O significado de Lima Barreto na literatura Brasileira" IN: Carlos Nelson Coutinho e outros. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
32. BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1978, 20ª edição, p. 215 (grifos meus).
33. SOUZA, Gilda de Melo e. Op. cit. p. 89.
34. Cf. Lucien Goldmann. *Sociologia do Romance*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 2ª edição. Nessa obra o Autor desenvolve o conceito de "homologia" entre o modo de produção e a forma romanesca.
35. BROWN, Norman. Op. cit., p. 83.
36. Idem, ibidem, p. 84.
37. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 15.
38. Ainda que, no caso, haja mescla com uma realidade européia, uma vez que a coruja não é animal mal-agourento para o índio.
39. Cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Op. cit., p. 144.
40. Idem, ibidem, p. 144.
41. Idem, ibidem, p. 145.
42. LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 4.
43. GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
44. BENJAMIN, Walter. O narrador, IN *Os pensadores*, v. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 64.

