

MARIA HELENA RABELO CAMPOS

NANCY MARIA MENDES

ORGANIZADORAS

14

# ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGUÍSTICA E TEORIA  
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA DA LITERATURA

CONSELHO EDITORIAL

Maria Helena Rabelo Campos

Maria Luiza Ramos (permanente)

Nancy Maria Mendes

Vera Lúcia Andrade (permanente)

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura

|                      |                |       |         |          |
|----------------------|----------------|-------|---------|----------|
| ENSAIOS DE SEMIÓTICA | Belo Horizonte | 7(14) | p.1-226 | Dez.1985 |
|----------------------|----------------|-------|---------|----------|

Endereço para correspondência

Deptº de Lingüística e Teoria da Literatura - Sala 447

Faculdade de Letras da UFMG

Campus da UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha

Belo Horizonte - MG

Cadernos de lingüística e teoria da literatura / Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. - Ano 1, nº 1 (1978) - Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978- . . . v.: il.; 22 cm.

Publicada duas vezes por ano.

Subtítulo - nºs ímpares: Ensaios de semiótica; nºs pares: Ensaios de semiótica.

ISSN 0101-3548

1. Lingüística - Periódicos. 2. Semiótica - Periódicos. 3. Teoria da literatura - Periódicos.

CDD 801  
418

CDU 82  
82

"Eu tô vivo aqui, eu contar muita de história. Assim eu faço pessoal meu, contar meu pessoal. E muita vez que eu falava que índio tem que lembrar como foi antigamente como que velho contava prá nós. Que velho contava muita história prá nós. Por isso que eu conta muita história assim."

(Texto em pré-publicação retirado da coletânea Histórias de maloca antigamente, narradas pelo cacique Cinta Larga, Pichuvy).

SUMÁRIO

Prefácio ..... 7

ALCMENO BASTOS

*O realismo oblíquo de Roberto Drummond* ..... 9

ENEIDA MAPIA DE SOUZA

*Do rito ao romance* ..... 25

IVETE LARA CAMARGOS WALTY

MARIA HELENA RABELO CAMPOS

*De quadrinhos e quadrados* ..... 57

IVETE LARA CAMARGOS WALTY

NANCY MARIA MENDES

*Espaço e espaços* ..... 83

MARCO ANTÔNIO GUTIERREZ

*Pelas veredas do sertão de "Logos"* ..... 107

MARIA DAS GRAÇAS RODRIGUES PAULINO

*A perfeição mortal* ..... 125

MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO

*A construção da tenda ficcional em Lêguas da promessa de Adonias Filho* ..... 133

MARIA LUIZA RAMOS

Maíra: leitura/escritura ..... 149

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA

*Henri Christophe: mito e História* ..... 179

REINALDO MARTINIANO MARQUES

*Procedimentos narrativos em Os sinos da agonia: vozes e mo-  
dos de enunciação* ..... 193

MARIA LUIZA RAMOS

*Um modelo poético* ..... 213

## PREFÁCIO

A determinação de um tema para os artigos tem continuação no presente número de Ensaaios de Semiótica. Desta vez, o eixo a ligar todos os textos é a ficção narrativa - eixo flexível em torno do qual gira tanto estudo de caráter eminentemente teórico, quanto análises de narrativas diversas, inclusive o texto de codificação mista, representado por histórias em quadrinho. A diversidade das abordagens abre espaço para o estudo das relações do romance com a História e a vida social e para leituras de cunho antropológico e psicanalítico. Em todos uma preocupação constante: a linguagem - seja em seus aspectos retóricos, ligados à sedução, seja em suas relações com o poder ou com o Logos, instaurador do poético.

M.H.R.C.

N.M.M.

ALCMENO BASTOS\*

## O REALISMO OBLÍQUO DO ROBERTO DRUMMOND\*\*

## RESUMO

A História, considerada como disciplina, formou-se no culto do excepcional. O "romance histórico", correspondente literário dessa concepção redutora da trajetória do homem, construiu um passado nacional heróico, por vezes francamente mítico, como no caso do indianismo brasileiro, por exemplo.

Com a "democratização" do fato histórico, são também "históricos" os fatos e os homens comuns do cotidiano. Deste modo, a narrativa contemporânea tem-se ocupado menos do passado remoto que do fato político atual.

Na literatura brasileira, dentre os narradores que se têm interessado pela matéria de extração histórica, singulariza-se Roberto Drummond por submeter a História a uma semiotização oblíqua. Os elementos verídicos - fatos, personagens, instituições etc. - dos quais são aproveitadas apenas as "marcas registradas", são inseridos num universo marcado, simultaneamente, pela veracidade das "marcas" (donde o realismo) e pela inveridicidade / inverossimilhança das situações narradas, que estão a meio caminho do documentário e da ficção.

---

\* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.  
Doutorando (fase de tese) em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

\*\* Este trabalho corresponde, com pequenas alterações, a partes de nossa Dissertação de Mestrado (2.4 - A literatura e a História: contemporaneidade e cotidiano e 3.3.2 - História, política, documentalismo e alegoria) apresentada em 1983 à Universidade Federal do Rio de Janeiro com o título de A SEMIOTIZAÇÃO OBLÍQUA DO REFERENTE EM ROBERTO DRUMMOND.



## RÉSUMÉ

Considérée comme discipline, l'Histoire s'est formée dans le culte de l'exceptionnel. Le "roman historique", correspondant littéraire de cette conception réductrice de la trajectoire de l'homme, a construit un passé national héroïque, parfois franchement mythique, comme c'est le cas de l'indianisme brésilien, par exemple.

Avec la "démocratisation" du fait historique, sont aussi "historiques" les faits et les hommes simples du quotidien. De cette façon, le récit contemporain s'occupe moins du passé lointain que du fait politique de nos jours.

Dans la littérature brésilienne, parmi les narrateurs qui se sont intéressés à la matière de fond historique Roberto Drummond se singularise, car il soumet l'Histoire à une sémiotisation oblique. Les éléments véridiques - faits, personnages, institutions, etc. - dont on extrait, seulement, les "trades marks" - sont insérés dans l'univers marqué, simultanément, par la véridicité des "marques" (d'où le réalisme) et par l'invéridicté / invraisemblance des situations narrées, à mi-chemin du documentaire et de la fiction.

*A Literatura e a História*

A História, como disciplina, formou-se no culto do excepcional: "grandes" batalhas, "grandes" guerreiros e, mais modernamente, "grandes" movimentos de massa. Nela não havia espaço para o trivial, para a "batalha" anônima dos homens comuns. Daí as reduções a que nos acostumaram os manuais didáticos: a independência política do Brasil como resultado de momentânea irritação do Príncipe-Regente, que a expressou em fórmula admiravelmente concisa, como o faria um bom redator de publicidade de nossos dias - "Independência ou morte!" Não é de surpreender, portanto, o fascínio que o fato histórico, entendido como excepcionalidade, exerceu sobre os românticos. Aquele indivíduo notável, capaz de com três palavras e um simples gesto reverter o quadro político de um imenso país mergulhado na humilhante condição colonial, realizava com perfeição o ideal romântico da afirmação do singular sobre o coletivo. Na História oficial do Brasil, D. Pedro I cumpre papel inequivocamente "romântico", restando em sua biografia expurgada apenas os momentos de heroísmo e galanteria compatíveis com a legenda de "Defensor Perpétuo". Menos surpreendente é, então, que tenha cabido exatamente aos românticos a criação do "romance histórico", unificador do impulso de revalorização dos tempos idos, mais adequados à idealização, por serem idos, e de atração pela figura do "herói" elevado por méritos próprios sobre a mediocridade dos demais homens.

O "romance histórico", por definição, ficaria a meio caminho do inventado e do verídico. Enquanto "romance" seria o relato de fatos supostos, produzidos livremente pela imaginação do autor. Enquanto "histórico", tinha sua verossimilhança avaliada pelo registro documental: fatos e personagens de cuja existência atestavam os registros oficiais e mesmo a memória dos contemporâneos. Naturalmente a dosagem não era equânime. Fosse

pela precariedade dos registros, fosse pelo incipiente estágio da disciplina-História, fosse sobretudo pelo gosto romântico de magnificar incidentes desprovidos de grandiosidade, o romance histórico constituiu-se num modelo narrativo que isolava dos tempos passados apenas os elementos de fausto e heroísmo. Deste modo, seu possível valor documental era mínimo, funcionando como peça ideológica que extirpava do passado nacional tudo aquilo que não o engrandecia.

No Brasil, é sabido, à falta de távulas redondas em volta das quais se reunissem bravos e leais cavaleiros, à falta de presbíteros envolvidos em guerra contra mouros invasores, à falta, enfim, de uma Idade Média a ser nostálgicamente recuperada, nem por isso renunciaram nossos românticos à idealização do passado nacional. Com igual desembaraço, Alencar, por exemplo, medievalizou o índio brasileiro. Como lembrou M. Cavalcanti Proença, transplantou para a selva tropical o cavaleiro medieval europeu, fazendo-o trocar de indumentária e de instrumental: o taca-pe em lugar da lança, o cocar em lugar do elmo, a tanga substituindo a armadura.<sup>1</sup> O passado histórico tornou-se passado mítico, o índio localizado em cenário edênico anterior à queda, pleno de inocência e inteireza moral. Tudo serviu ao impulso patriótico de criação de um ancestral heróico para o brasileiro recém-liberto do jugo português, de modo que o romance indianista, contrafação do "romance histórico" europeu, foi muito mais "romance" e muito menos "histórico".

A concepção da História como discurso sobre a excepcionalidade é hoje insustentável. Ocorreu uma "democratização" do fato histórico, cujos agentes não são mais apenas as cabeças coroadas, os chefes guerreiros ou as inteligências diplomáticas. As massas tiveram por fim acesso ao palco histórico e ali passaram a desempenhar papel de protagonista. Ganhou a História em rigor científico, embora perdesse em fascínio: ao invés da grandiosida

de, dos rompantes arrebatadores, deparamo-nos com movimentos reivindicatórios nos quais é impossível isolar a figura de um "herói" nitidamente caracterizado como indivíduo. Esse alargamento do espectro semântico da palavra "história" promoveu, no século XX, a incorporação de fatias da realidade até então insuspeitadas de historicidade. Por outro lado, os mecanismos de registro do fato histórico diversificaram-se, as fontes de consulta tornaram-se não mais apenas o texto escrito, sobre o qual o historiador exercitava até então o seu mister de certo modo aproximado ao do filólogo, na tentativa de edificar a verdade. Agora esse material apresentava impressionante variedade: livros, jornais, revistas, filmes, discos, fitas, cartazes, etc. Esse material apresentava-se ainda marcado, simultaneamente, pela atualidade e pela precariedade. Ao lado da História oficial, de feição nitidamente retrospectiva, surge outra, que exige trabalho de interpretação crítica muitas vezes realizada quase às escuras, dado que a velocidade e a simultaneidade dos fatos impõe não apenas o seu registro no momento em que ele se dá, mas também exige a opinião de quem os registra no calor dos próprios acontecimentos.

A História, portanto, desobrigada do compromisso exaltatório, abre-se para a realidade indiferenciada no que diz respeito ao excepcional e ao vulgar. Não seria errado entendê-la aproximada do realismo artístico se o Realismo do século XIX não a houvesse desprezado. Lembremo-nos de que a palavra de ordem da escola realista era contemporaneidade. Não foram poucos os realistas (e/ou naturalistas) que anunciaram o propósito de virem a compor um "ciclo". De Balzac a Zola, na França, ou Eça de Queirós, em Portugal, ou ainda Aluísio Azevedo, no Brasil, cujo plano (não concretizado, aliás) era o de escrever "cinco romances sobre a vida na Corte, desde 1820"<sup>2</sup>, ou mesmo Machado de Assis, que não anunciou plano algum, mas que compôs obra rigorosamente adstrita à contemporaneidade. Compreende-se que os escrúpulos re

alistas impedissem os romancistas de então de mergulharem no passado remoto. Como depor sobre uma época por eles não vivida, da qual não restariam testemunhas vivas, fazendo-os depender do testemunho talvez pouco sério dos contemporâneos do fato? Na sua formalização mais estreita, a dicotomia real x ideal (entendido como sinônimo de irreal) estabelecida pelo Realismo teria como correspondente esta outra: presente x passado. Portanto, para os realistas do século XIX, real só o presente. A História, entidade diacrônica, foi assim colocada sob suspeição em face do rigorosismo sincrônico da escola realista.

Entretanto, nenhuma incompatibilidade necessária existia entre a reconstituição do passado distante e o postulado realista de fidelidade na representação da realidade. Pelo contrário, sob muitos aspectos, dar-se-ia exatamente o contrário. A pesquisa estafante e criteriosa executada sobretudo pelos naturalistas poderia ser igualmente aplicada ao levantamento de elementos históricos para fins de construção ficcional. A objetividade tão prezada pela escola sairia mesmo favorecida; pois lidando com matéria passada em julgado o romancista estaria imune às distorções da paixão contemporânea. Como um arqueólogo, debruçar-se-ia então sobre o documental, dele expurgando tudo que lhe parecesse falso. No entanto, a igualdade a que nos referimos no parágrafo anterior associou, aos pares, presente e realidade, passado e idealidade (ou irrealidade). Esse apego à contemporaneidade não foi, aliás, comportamento exclusivo dos realistas do século XIX, mas é traço característico de todos os realismos. É paradoxal, entretanto, que tamanho apego à verossimilhança externa tenha levado os realistas do século passado à opção técnica da onisciência, que mascara com a "impassibilidade", com a "objetividade", o ponto de vista autoritário, exclusivista (fortemente autoritário, portanto), que impõe ao leitor a completa sujeição à "verdade" do narrador, isto é, à sua individualidade demiúrgica. No fundo, o

narrador realista identificava-se com o modelo da historiografia tradicional, inveno à voz da diferença.

A valorização do contemporâneo arrasta consigo a valorização do cotidiano. O fato presente, ainda não recamado de historicidade, está distante da excepcionalidade do fato passado . As figuras históricas que surgem diariamente no vídeo, nas páginas dos jornais e das revistas, com quem o homem comum pode até esbarrar nas ruas, com quem alguns chegam até a privar na intimidade, essa figura histórica contemporânea não tem seus contornos definidos, não é integralmente "histórica". Daí certa tendência à familiaridade excessiva no seu trato. O passar do tempo, no entanto, desbasta esses excessos. A redução de estatura do fato e da personagem histórica aponta para a valorização do cotidiano . A preferência pelo prosaico, elemento por excelência do cotidiano, foi erigida pelos realistas do século XIX em substância definidora da realidade. Compraviam-se em flagrar suas personagens vivendo situações corriqueiras, cinzentas, incapazes por si mesmas de prenderem a atenção do leitor. Em vista desse apego radical ao momento presente, a História só penetrou o Realismo como elemento de apoio, pano de fundo à fixação do dia-a-dia. Como fato, que também era, não podia estar de todo ausente, sob pena de fazer rebaixar a taxa de verossimilhança externa dos fatos narrados. Nunca, porém, a História ocupou, no Realismo, o lugar proeminente que lhe haviam dado os românticos. A reabilitação da História como matéria de elaboração ficcional viria a dar-se com a narrativa do século XX. Não que houvesse acontecido um retorno do "romance histórico" nos moldes românticos, mas sim uma espécie de "atualização" da História, tornada contemporânea. Ao invés de o narrador voltar-se para o passado remoto, para as origens de uma determinada nacionalidade, aproxima-se a narrativa do fato político, presente, na pretensão de captar o fazer-se da História. Em certos casos (na literatura "engajada") pretendeu-se mesmo agir

sobre a História, modificar-lhe o desenvolvimento. Paralelamente a esse impulso de redescoberta da História, acontecerá na literatura dos povos ex-colonizados da América a sujeição da História oficial a uma revisão crítica que não recuará ante o inverossímil, para dar a "dimensão histórica do homem latino-americano"<sup>3</sup>. Tal revisão é, obviamente, parte de um impulso mais amplo de reconhecimento de uma identidade nacional, e não se coloca, é claro, para a literatura européia. E se é verdade que

"Não encontramos na reflexão norte-americana, nem na brasileira, a veemência, e até obsessão, com que os hispano-americanos têm sentido a necessidade de definir a sua cultura no contexto ocidental, de identificar-se diante das várias formas de colonização, de criar um sentido e um método de conhecimento para a sua realidade histórica."<sup>4</sup>

nem por isso na literatura brasileira deixou de ocorrer, a partir do Modernismo, uma incorporação da matéria de extração histórica ao universo da ficção, não mais de modo eufórico, como no Romantismo, é claro, e sim de modo essencialmente crítico.

#### *História, política, documentalismo e alegoria em "Sangue de Coca-Cola"*

Uma leitura ingenua revela, ainda assim, a natureza "política", portanto "histórica", de grande parte dos fatos narrados em Sangue de Coca-Cola, de Roberto Drummond.<sup>5</sup> Eventos como a "Revolução da Alegria" apregoada por Joãozinho Trinta, as greves no ABC paulista, as mortes de Carlos Lamarca, Mariçhela, Rubem Paiva, Frei Tito, a atuação da "sociedade civil" através de entidades como a OAB, a CNBB etc., as atividades de órgãos de representação política (DOL-CODI, Cenimar) e seus agentes policiais (como

o delegado Fleury), os choques de rua entre manifestantes e a polícia; tudo isso pertence de fato à história contemporânea do Brasil. Seus registros estarão disponíveis para os estudiosos que no futuro desejarem recompor o período coberto pela Revolução de 64, de seu início até o final da década de 70. O relato faz menção ainda a um período anterior, situado entre os anos 40 e 50, resgatado pela memória de algumas personagens, mas a ação principal desenvolve-se realmente no quadro dos acontecimentos históricos que marcaram os anos 60/70.

Contudo, Sangue de Coca-Cola não é um "romance histórico". A matéria de extração histórica, já o dissemos, é parte da história contemporânea do Brasil. Para mencioná-la, o narrador adota o truque característico da ficção antecipatória, colocando-se em tempo futuro em relação àquele vivido pelo leitor da primeira edição. Assim é que a personagem Tyrone Power é enterrada viva em 1991 ou 1992, por exemplo, uma década depois da primeira edição do livro (1980). Mesmo que aceitemos a convenção literária de um narrador para quem os fatos que relata são já definitivamente passados, caso encaremos a questão pelo lado do leitor potencial (idealmente, o da primeira edição), não há como pensar-se em Sangue de Coca-Cola como legítimo "romance histórico". Obviamente, é impossível estabelecer-se com rigorosa exatidão quantos anos devem distar entre os fatos relatados e a data de publicação de um livro (em sua primeira edição, é claro). No caso de Sangue de Coca-Cola, tomando-se por referência o já mencionado a no de 1980, é indubitável estarem ainda muito frescos na memória de seus eventuais leitores os fatos ali mencionados, para não falarmos ainda daqueles que ainda estão por vir (os de 1991, por exemplo). São fatos ainda não submetidos ao distanciamento temporal capaz de solenizar mesmo a banalidade do cotidiano. É, aliás, obsessiva a preocupação de Roberto Drummond com a contemporaneidade, ao ponto de mencionar fatos recentíssimos (em relação à pu



blicação do romance em primeira edição) como a Anistia política decretada em 1979. O narrador de Sangue de Coca-Cola assemelha-se mais a um repórter que a um historiador. A ilimitada liberdade que se concede de manipular os elementos de extração histórica inutiliza o relato como possível fonte de consulta sobre o período. Exemplificando ainda com a personagem Tyrone Power, personagem de livre invenção, cujo nome é tomado de empréstimo ao ator de cinema (recurso tipicamente drummondiano, a utilização de "marcas registradas"), é ele quem executa o "subversivo" Mari ghela, personagem verídica. Há na situação franca discordância quanto ao registro oficial, embaralhando-se os domínios do ficcional e do histórico: uma nota de pé de página será indispensável no futuro para desfazer a possível confusão estabelecida com a exótica mistura.

Sangue de Coca-Cola não é, portanto, "romance histórico" porque não pretende "reconstituir em termos fictícios, os costumes, a fala, as instituições vigentes no período focalizado."<sup>6</sup> Apesar da pletórica alusão a fatos, personagens, locais, instituições, obras etc. do mundo real, o romance não se apresenta documental. Afinal, já na abertura é o narrador mesmo quem sugere quão imprecisa e não mimética (no sentido degradado de mimese = cópia) é sua visão da realidade histórica, dado que se trata, segundo ele, de uma "visão carnavalizada e lisérgica" da História do Brasil.

Nem por ser uma visão fragmentária, imprecisa e provisória da realidade contemporânea brasileira, o trato da matéria de extração histórica, em Sangue de Coca-Cola, deixa de ser intencional. A escolha da data em que se passam os fatos narrados no romance, 1º de abril, é parodística. A data, que no calendário "revolucionário" é merecedora de reverência, pois assinala a consolidação do movimento militar que depôs o presidente João Goulart, movimento iniciado na véspera (31 de março de 1964), é ago

ra destinada a marcar o início de uma outra "revolução", a Revolução da Alegria, revolução farsesca, pregada e conduzida por um líder nada ortodoxo, não um chefe político ou militar, mas o carnavalesco Joãozinho Trinta... Se levarmos em conta ainda como deveria dar-se o início da Revolução da Alegria, com uma festa no 158º andar do Edifício Palácio de Cristal ("o mais alto da América Latina") para 30 mil convidados e vips de 96 países, festa em que seriam consumidos "seis mil quilos de carnes, peixes, saladas, doces, queijos e frutas", além de "60 diferentes pratos frios" (p. 34-6), fica fácil perceber, pelo acúmulo de alusões numéricas ao empenho tão acentuadamente brasileiro (e mais especialmente "revolucionário") para o espetacular, a implícita condenação da megalomania característica de período recente da história contemporânea do Brasil - o período do "Brasil grande", quando nos recomendavam (ou ordenavam): "ame-o ou deixe-o!", e nos asseguravam: "ninguém segura este país!". É ainda possível outra leitura para o 1º de abril em que deveria iniciar-se a tão esperada Revolução da Alegria: na tradição popular brasileira, o "1º de abril" é o dia da mentira, do engodo. No romance, a tal revolução, abortada, aliás, em conseqüência de golpe desfechado pelo Cavalo Albany de Oliveira Andrews (?), até então devotado conselheiro do General Presidente, mas a quem demite e exila (paradigmático procedimento na crônica dos regimes militares latino-americanos), é também um engodo, "um carnaval brasileiro temporão" (p. 11), que, a exemplo do carnaval verdadeiro, subverte o quadro da realidade, suspende-lhe a vigência por tempo determinado para, ao final de tudo, reverter ao estado anterior. Tão esperada festa, trombetada há quarenta dias pelo rádio e pela televisão com o jingle "Alegria! Deus é brasileiro" (p. 11), confunde-se, no final com a guerra civil, indiciando a pouca legitimidade dos limites entre seriedade e farsa na realidade brasileira: "Havia luta em todo o Brasil, o samba na rua se confundia com a guerra(...)"

(p. 293).

Portanto, o fracasso da experiência "revolucionária" é ironicamente nivelado ao "1º de abril", revelado como alguma coisa em que não se pode confiar, engodo, enfim. A extrema concentração temporal do relato - o relato cobre fatos acontecidos no espaço de apenas um dia - compensada pela técnica do contraponto, que procura criar o efeito de simultaneidade, realça, por sua vez, o valor alegórico da data ("1º de abril") e expõe seu caráter farsesco com total nitidez.

É necessário ressaltar que a História Contemporânea do Brasil não é, em Sangue de Coca-Cola, apenas pano de fundo às peripécias de uma ou de outra personagem. Esse material de extração histórica ocupa primeiro plano. Pode-se mesmo dizer que é a personagem principal, de modo que, se falta ao relato o distanciamento histórico que soleniza (e amplifica também) os fatos, nem por isso deixa de ser intencional o seu aproveitamento. A ficcionalização da História, levada a extremos de tratar como se tivessem a mesma importância fatos que certamente a História registrará e outros que, pela escandalosa inverossimilhança, jamais serão por ela absorvidos, demonstra por si só a grande atenção que lhe devota o narrador. Para Roberto Drummond, a História do Brasil não há de fazer-se apenas com o excepcional, com as batalhas, com os guerreiros, com os articuladores (ou consultores) políticos. Sua História do Brasil alimenta-se do fato miúdo, cotidiano. Sobretudo é uma História desprovida da irrepreensível lógica com que os manuais explicam os fatos. Muito pelo contrário, o espaço ficcional está franqueado ao fantástico com uma audácia poucas vezes vista, pois o inverossímil se estabelece tendo o verídico como elemento de sustentação. Afinal, há de perguntar-se o leitor (tanto o leitor contemporâneo quanto o leitor do futuro, principalmente este): quem era o tal Urso, denunciado pela Casa Branca como "um perigoso Fidei tolah" (p. 254), a quem os solda -

dos perseguem implacavelmente? E o Cavalo Albany Andrews de Oliveira, cuja posse é anunciada pela voz do locutor Alberto Cury em edição extraordinária de "A Voz do Brasil"? Esses elementos arbitrariamente misturados têm inequívoco fundo de historicidade. Nenhum brasileiro contemporâneo da primeira edição de Sangue de Coca-Cola, razoavelmente informado dos fatos políticos do seu tempo, negará historicidade a eles. Mas não há, evidentemente, registro documental de nenhum momento em que se tenham conjugado eles para marcar a insólita posse de um cavalo na Presidência da República. Sobretudo quando a conjunção de tais elementos frustra a expectativa de "105 milhões de brasileiros que escutavam a Cadeia da Felicidade, ansiosos pela posse de Jesus Cristo na Presidência da República" (?) (p. 293). Soa também familiar à memória de qualquer brasileiro de nossos dias o discurso com que "Sua Excelência, o Cavalo Albany Andrews de Oliveira" dirige-se à nação, "discurso feito por um membro da Academia Brasileira de Letras" (p. 293). Trata-se de peça exemplarmente retórica (no pior sentido da palavra), na qual a dificuldade do analista é separar o pouco que nela não é clichê, o pouco que não provém de um paradigma retoricista, por isso mesmo impresso com muita nitidez na memória auditiva (e leitora também) de todo cidadão brasileiro contemporâneo:

"Brasileiros!

Nesta hora grave da nacionalidade, em que os ventos da discórdia, da luta fratricida entre irmãos, foram soprados pelos eternos pregoeiros do caos, que empurravam o Brasil ao abismo, quis a Providência Divina que fosse eu o escolhido para salvar a Pátria Brasileira da sanha assassina e subversiva do comunismo internacional, em conluio com aventureiros de toda espécie.

Eu venho vós dizer a todos brasileiros, a vós que tendes o sagrado dever de restaurar a imagem de povo pacífico e ordeiro, que está criando nestes trópicos uma nova civilização da cordialidade, de fraterno entendimento entre irmãos, eu venho vós dizer que, em nome da Gloriosa Revolução de

31 de março de 1964, que é imperecível, que desafiará os séculos dos séculos, amém, eu venho vos dizer que não descansarei enquanto não transformar o Brasil no berço da democracia e da liberdade, como sonharam os nossos antepassados que deram o seu sangue e o seu sonho para que a Pátria não percesse.

Neste momento convulso, em que o amor do Brasil deve nos unir a todos como irmãos, es-tendo a minha mão para a concórdia. E trago nas mãos, brasileiros, uma borracha para apagar o que ainda agora nos dividia, e todos a-queles que entregarem suas armas e se devota-rem aos interesses da Pátria Comum, poderão trabalhar em paz.

Fiel ao destino ocidental e cristão do Bra-sil, ao amor perene pela liberdade e obediên-cia a Deus, venho anunciar, como a meta ún-ica do meu governo, além do restabelecimento da ordem, da paz e da segurança e o meu com-promisso com a democracia, venho anunciar que transformarei o Brasil no Paraíso dos Trópi-cos, onde o ato de viver será uma bênção de Deus..." (p. 293-4)

A matéria de extração histórica é incorporada ao espa-ço ficcional de Sangue de Coca-Cola sem disfarces, aludida por seus nomes próprios, e essa referencialidade, se confere ao rela-to uma transparência imediata - o leitor pensará: "conheço essas personagens, lembro-me desses fatos, estive nesses lugares, li - dei com essas entidades" - produz, em contrapartida, certa opaci-dade: não aconteceram os fatos que o narrador garante terem sido vividos por aquelas personagens, e daí resulta a impossibilidade de sua reinserção na História. Sangue de Coca-Cola é, portanto, uma narrativa que lida com matéria de extração histórica não pa-ra fazer-se "romance histórico", possuir valor documental, nem para conferir efeito de veridicidade ao relato, pela imposição de uma moldura histórica à matéria ficcional. Nem é também pura ale-goria, pois os símbolos não são inteiramente produzidos pelo nar-rador, ou herdados de uma tradição retórica que permita a decodi-ficação coerente do fato histórico hipoteticamente encoberto pe-la alegoria. A propósito, lê-se numa das "orelhas" do livro:

"Pela primeira vez no Brasil alguém tem a coragem de escrever um romance onde os ditadores não se chamam Juan, Hernandez ou Pérez, mas Castelo Branco, Costa e Silva e Garrastazu Médici. E, ao invés de se passar no Eldorado, Sangue de Coca-Cola, de Roberto Drummond, se passa no Brasil mesmo, no negro período marcado por um ininterrupto massacre dos presos políticos. Os nomes estão todos lá." (Antônio Zago - Folha de São Paulo)

Parece-nos, entretanto, que o fato de os nomes "estão todos lá" não basta para fazer de Sangue de Coca-Cola o romance-denúncia que o fragmento acima sugere. Roberto Drummond aproveita-se dos nomes, isto é, das "marcas registradas", apenas em sua exterioridade, como significantes destituídos de seus conteúdos "históricos", para dar ao leitor sua visão "carnavalizada e lisérgica". A denúncia não se centra nos nomes, mas nos acontecimentos que os nomes simplesmente evocam. A ficcionalização extremada da matéria de extração histórica distancia Sangue de Coca-Cola do romance "político", da literatura "engajada". A singularidade da recusa do disfarce, a singularidade de chamar Garrastazu Médici de Garrastazu Médici é amplamente compensada, no que representa de referencialidade histórica, pela livre manipulação dos nomes, pela invenção de situações inverossímeis nas quais se envolvem esses nomes verídicos, muito ao contrário do "romance histórico", em que os fatos inventados guardam harmoniosa correspondência com os fatos verídicos. Aqui o fato histórico é deformado, e nisso consiste a originalidade maior de Sangue de Coca-Cola. E por tratar-se de obra protótipo de um "ciclo", o "ciclo da Coca-Cola", a originalidade da ficção de Roberto Drummond até então publicada. A isto talvez se deva o fato de ser obtido efeito maior que o provocado pela desgastada literatura de denúncia.

Este efeito é obtido pela inversão do truque realista: ao invés de inventar "marcas" que identifiquem criaturas ficcionais construídas a partir de modelos reais (pessoas, fatos, luga

res, objetos, instituições de possível existência no mundo real), marcando o domínio do criador sobre suas criaturas de ficção, verossímeis sim, mas sempre "de ficção", ao invés disso Roberto Drummond aproveita-se de "marcas" existentes no mundo real (nomes próprios de personalidades públicas, de lugares, de instituições, de eventos historicamente comprovados) e com eles constrói um universo de gritante referencialidade. Trata-se, porém, de uma referencialidade oblíqua, que simultaneamente recorre ao verídico e o desgarra da verossimilhança, pela exacerbação do insólito. Nesse procedimento sem dúvida original, a matéria de extração histórica é semiotizada de modo a produzir inegável efeito de representatividade da vida contemporânea, pela presença inflacionária das "marcas" que tanto identificam a vida cotidiana (daí o realismo de Sangue de Coca-Cola), ao mesmo tempo que expõe, com clamorosa nitidez, sua incoerência, sua ilogicidade (daí o caráter oblíquo do realismo de Roberto Drummond).

NOTAS

- <sup>1</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. p. 51.
- <sup>2</sup> Cf. RIEDEL, Dirce Côrtes. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d. p. 11.
- <sup>3</sup> CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo, Perspectiva, 1980. p. 163.
- <sup>4</sup> Idem, *ibidem*. p. 136.
- <sup>5</sup> DRUMMOND, Roberto. Sangue de Coca-Cola. 4a. ed. São Paulo, Ática, 1982
- <sup>6</sup> ENCICLOPÉDIA Mirador International. São Paulo, Encyclopaedia Britannica, 1977.

ENEIDA MARIA DE SOUZA\*

DO RITO AO ROMANCE\*\*

RESUMO

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

RÉSUMÉ

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

---

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

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



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

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

#### A Barca dos Homens e o rito

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

sua natureza ambígua e discrepante do resto.

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

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

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

de, procriando e se responsabilizando por novas vidas.

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

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

### *O ritual revisitado*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

ritmo dos textos que lhe serviram de motivação criadora.

### *Sujeira e exclusão*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### *A teia da morte*

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

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

forma também instintiva.

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

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

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

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



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

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

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

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

*Tempo de narrar.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Viagem em torno de Luzia*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *O ritual da escrita*

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### *A Escrita literária e o ritual*

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

dos conforme a função desempenhada por eles.

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

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

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

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

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

## NOTAS

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

IVETE LARA CAMARGOS WALTY\*  
MARIA HELENA RABELO CAMPOS\*

DE QUADRINHOS E QUADRADOS

RESUMO

Análise de histórias em quadrinho enquanto texto que se estrutura a partir dos elementos tradicionalmente apontados como próprios à ficção narrativa. Nesta perspectiva, busca-se uma leitura das relações entre criança e adulto, criação e autor, linguagem e poder.

RÉSUMÉ

Analyse de bandes dessinées en tant que texte structuré à partir d'éléments traditionnellement considérés comme appartenant à la fiction narrative. De ce point de vue, nous faisons une lecture des rapports entre l'enfant et l'adulte, la création et l'auteur, le langage et le pouvoir.

---

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

Tico-tico, Zezinho, Tiquinho, Cirandinha, Super homem, Tarzan, Flash Gordon e outras publicações infantis povoaram de sonho e aventura o mundo das crianças dos anos 40 e 50.

Pais e professores, preocupados com os possíveis efeitos negativos de tal leitura, tão diferente, em sua forma, do texto tradicionalmente apresentado à criança, procuravam limitar ou mesmo proibir sua leitura. Ler história em quadrinho era motivo de repressão e castigo. Na escola, as revistas chegavam mesmo a ser recolhidas e destruídas numa reedição do índice.

Por outro lado, os anos 60 e mais especificamente os anos 70, consagraram as histórias em quadrinhos. De proibidas, passaram até a auxiliar didático-pedagógico contando as aventuras dos heróis da História ou, mesmo, quem diria!, ensinando Língua Pátria.

O radicalismo de tal posição já nos revela a dicotomia presente nas críticas usuais: os quadrinhos viciam a expressão oral e, sobretudo, escrita das crianças; impedem o desenvolvimento da habilidade de redigir e criar; levam a criança a abandonar o texto escrito; limitam a imaginação, etc. Ou: são forma de comunicação dinâmica e adequada ao nosso tempo, servem de estímulo à leitura uma vez que são menos extensas e mais simples que o texto tradicional; são forma democrática e de fácil acesso às diversas camadas de leitores, etc.

Não se trata de discutir efeitos positivos ou negativos da forma do texto nem mesmo seu conteúdo. Quadrinizada ou não, toda produção simbólica traz em si uma visão de mundo, pois, também ela, é produto de uma sociedade historicamente determinada. Especulações quanto à origem das histórias em quadrinhos, estrangeiras ou nacionais, nos remetem a distinções nem sempre significativas. Estudiosos dos quadrinhos têm observado que a maior parte das produções nacionais reflete e repete o modelo estrangeiro de mais fácil edição e distribuição no mercado.



Mais que isso interessa-nos a análise das histórias em quadrinhos enquanto textos produzidos pela sociedade que trazem em si as marcas do sistema produtivo.

É importante destacar que hoje a noção de texto não se restringe àquele codificado verbalmente. Outras formas de linguagem tais como a imagem, o som, a ilustração, a fotografia passam também a ser vistas como textos. A própria literatura passa a explorar deliberadamente o visual e o plástico como recursos significativos.

Mas, podemos ampliar ainda mais a noção de texto. Todos os elementos da vida social tornam-se passíveis de um investimento simbólico. Tornam-se signos, portanto. Neste sentido podemos ler, como texto, um traçado urbanístico, uma forma arquitetônica, o vestuário, ritos e costumes religiosos e alimentares, até mesmo o ser humano em seus gestos, ações e representações. A sociedade torna-se, então, um grande texto a desafiar nossa capacidade de decodificá-lo.

As histórias em quadrinhos são, portanto, apenas uma face de um texto maior que é a própria vida social.

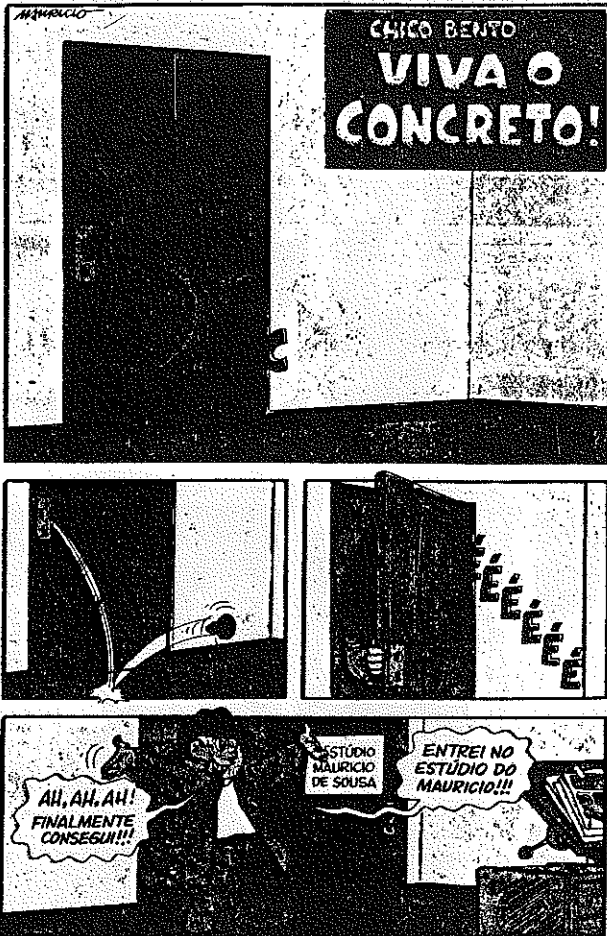
Interessa-nos, antes que classificações, compreender a relação que se estabelece entre as histórias em quadrinhos e a sociedade que as produz ou veicula. Que valores sociais se inscrevem em tais textos? Com que objetivos eles são escritos? Seriam simples forma de lazer descomprometida e inocente?

Na tentativa de encaminhar a resposta a tais perguntas, vamos analisar algumas histórias, como uma amostragem da produção nacional.

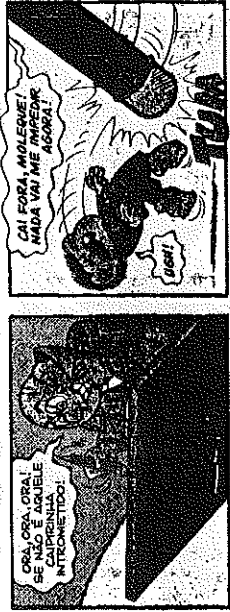
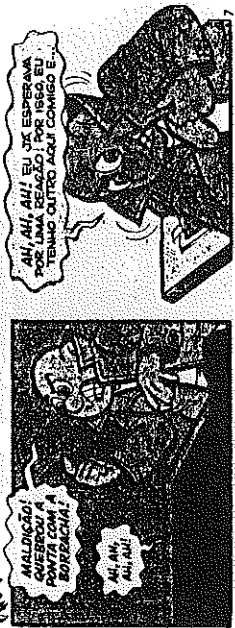
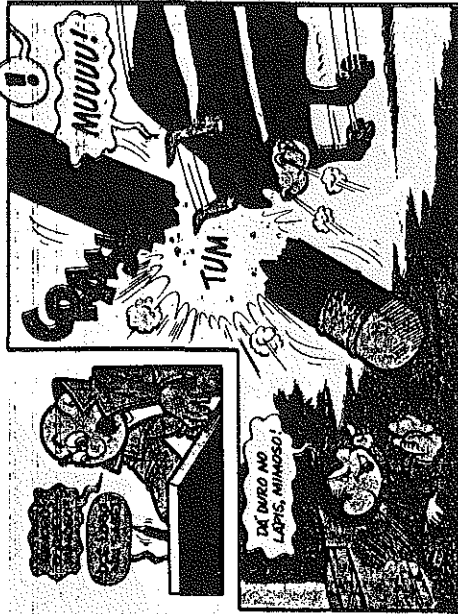
Nossa escolha recaiu sobre Chico Bento, personagem e nome de revista do brasileiro Maurício de Souza, por causa da polêmica que se travou em torno de tal personagem tida como representativa do caipira<sup>1</sup>. Em questão está a linguagem de Chico Bento. O que propomos é analisar o Chico Bento - personagem e

revista - enquanto linguagem.

A primeira história a ser analisada é "Viva o concreto" de Maurício de Souza<sup>2</sup>.









POR ESSA, OCE ESPERAVA... É?

AGORA QUE EU TO CA TROPA, TODA VEM ATACA!



ORA, SEU INSETINHO! EU VOU...



VAI O QUÊ?



JOÃO CONCRETO DA SILVA! O QUE FAZ NO MEU ESTÚDIO?

MAURICIO! ELE TÁ TENTANO APAGA TODO O VERDE DA MINHA HISTÓRIA!

CHHHH! ALEM DE CAPIRA ADORADOR DE VERDE, E DEDO-DURO, É?



AINDA BEM QUE EU VIM BUSCAR A MINHA PASTA DE DESENHOS QUE EU HAVIA ESQUECIDO!

EU JÁ VI VOCÊ RONDANDO O MEU ESTÚDIO! SO ESTAVA IMAGINANDO O QUE ESTAVA PLANEJANDO!

ENTÃO É ISSO! QUER APAGAR TODO O VERDE DA HISTORINHA DO CHICO BENTO, NÃO É?

ISSO MESMO!



ESTU MAURICIO... COUSA

QUANDO MAIS JOVEM, FUI CAMPEÃO DE LUTA LIVRE!

E NÃO TENTE ME IMPEDIR!



MAS EU NEM SONHO EM IMPEDI... LO!

O QUE?! MAIS MAURICIO...

NÃO!



ALIAS, VOU DEIXA... LO SOZINHO PARA QUE POSSA TERMINAR SEU TRABALHO EM PAZ!

SÓ QUERO QUE O CHICO BENTO FIGUE COMIGO!

VITÓRIA!!! VITÓRIA!!!

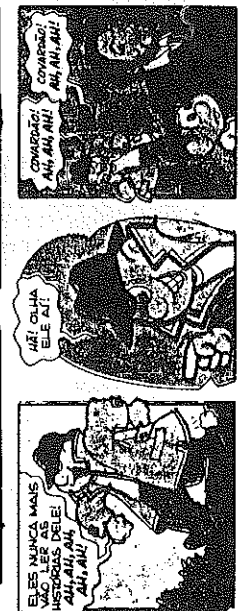
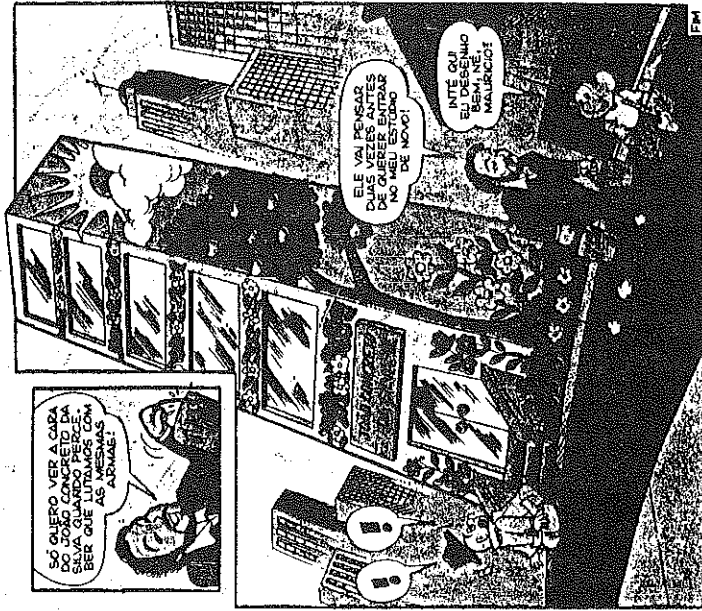


VEM, CHICO!

O MAURICIO ESTÁ COM MEDO DE MIM!

O PODEROSO JOÃO CONCRETO DA SILVA! MAIS UMA VEZ O CINZA VENCEU O VERDE!

AH, AH, AH, AH, AH!



Na história "Viva o Concreto!" o espaço se configura como elemento estruturador da narrativa. A primeira perspectiva através da qual ele se nos dá a perceber é o espaço físico. O estúdio, representado no primeiro quadrinho, é o lugar da criação, o lugar do autor, o que se comprova pela placa "Estúdio Maurício de Souza" e pela fala de João Concreto, a primeira personagem a ser introduzida na história: "Entrei no estúdio do Maurício!!!!"<sup>3</sup> É também o lugar do lápis e da borracha, fatores de criação e destruição, tema em torno do qual se desenrola a história.

Depois de invadir o estúdio, João Concreto invade a prancheta, segunda instância do espaço físico, lugar da história e de Chico Bento, personagem principal, representativa do meio rural, marcado pelo verde e pelo equilíbrio ecológico.

João Concreto, por sua vez, representa o espaço externo ao estúdio e à prancheta — o meio urbano — marcado pelo cinza do concreto, pelos altos edifícios, e pela ausência de verde.

É curioso observar que a invasão da prancheta se faz, primeiramente, numa solução gráfica criativa, através da penetração da risada de João Concreto no quadrinho seguinte, representativo do espaço de Chico Bento. Depois da risada, é a vez da borracha presa na extremidade do lápis. Mais uma vez o recurso gráfico é de extrema importância na medida em que o tamanho da mão e do lápis desproporcionais a Chico Bento, agigantam o inimigo.

Planos diferentes jogam com diferentes proporções das personagens. É assim que o lápis enorme retorna, depois do ataque do touro Mimoso, a seu tamanho original, ao voltar às mãos de João Concreto, no estúdio.

O quadrinho, enquanto recurso narrativo, processa a fusão desses diversos planos — cidade, estúdio, prancheta — em que a história se passa.

A interação das personagens e seu trânsito por estes espaços físicos leva-nos a perceber uma outra categoria espacial :

a moral. Chico Bento e Maurício de Souza, enquanto representantes do bem, se opõem a João Concreto, símbolo do mal. Em torno deles se distribuem outros valores presentes na narrativa: o verde e o concreto, o rural e o urbano, a criação e a destruição. Maurício, enquanto criador da história e de Chico Bento, tem poderes e características que o elevam não apenas à categoria de herói e de mocinho como também à divina. Como um Deus, onipresente e onipotente, ele cria e manipula suas personagens, atribuindo-lhes espaços e papéis. É assim que João Concreto desempenha o papel de anti-herói, o bandido, o diabo, marcado pelo poder de destruição. Representa o capitalista preocupado em afastar e mesmo eliminar todo e qualquer obstáculo às vendas de seu produto, temendo queda nos lucros.

"As vendas do meu concreto vão cair que nem foguete."  
(João Concreto)

Na medida em que se opõe ao meio rural, João Concreto personifica uma idéia de progresso caracterizada pelos grandes edifícios e pelas grandes metrópoles.

Chico Bento, enquanto representante do meio rural, merece a proteção de Maurício que, paternalisticamente, toma sua defesa impedindo-o de agir por si mesmo, com seus próprios meios. É assim que, na história, se inscrevem o lugar da criança e o do adulto. É, por exemplo, o que se verifica quando Chico Bento, armado com seu exército de galinha, porco, cachorro e boi, se prepara para enfrentar o inimigo e é pinçado da prancheta por Maurício. A criança caipira, indefesa, protesta em vão:

"Mais, Maurício... Minha roça! Você num pode...  
Posso, sim, Chico!"

O autor-personagem, num gesto onipotente, não só retira sua personagem do seu espaço como também lhe tira a voz. A frase de Chico Bento, incompleta, fica no ar.

Sintomaticamente, no último quadrinho, a criança pede



ao adulto a aprovação de seu trabalho.

"Inté que eu desenho bem, né Maurício?"

Alguns valores sociais já podem ser detectados até aqui. A dicotomia entre bem e mal, herói e anti-herói, Deus e diabo revela o maniqueísmo do texto. A vitória do bem e a preocupação moralizante e pedagógica estão aí explícitas.

"O que o Maurício quer ensinar com estas histórias?"

(João Concreto)

"Ele vai pensar duas vezes antes de querer entrar no meu estúdio novo." (Maurício de Souza)

A solução apontada por Maurício, enquanto autor-personagem e mesmo enquanto autor, não apenas reforça o maniqueísmo, como mascara as contradições presentes no texto e na sociedade. Sua proposta de pintar o prédio da empresa de João Concreto gera alterações de superfície, transformações aparentes que não são mais que mecanismos retóricos usados para captar a adesão do leitor já envolvido na disputa entre o bem e o mal e entre Chico Bento e João Concreto. A vitória é aparente, pois não se propõe uma mudança na ordem social que gera as questões suscitadas pelo texto. O edifício de concreto, e tudo que ele simboliza na história, continua existindo mesmo que cheio de flores.

O desenvolvimento ou não do espaço ideológico, bem como dos valores sociais aí veiculados, extrapola os limites dos quadrinhos para chegar ao espaço do leitor. Se ele não percebe os artifícios retóricos, cai nas teias do texto e aceita a lição. Se, ao contrário, abre o espaço do questionamento, desmancha as teias do texto e rejeita a lição.

A voz do leitor pode-se levantar para desvelar o espaço de poder do autor já que é este, enquanto personagem-narrador-autor da história em questão e de todas as histórias de Chico Bento, que dá voz a todas as personagens. É a voz do poder, na medida em que o autor se coloca como Deus, como mestre, como au-

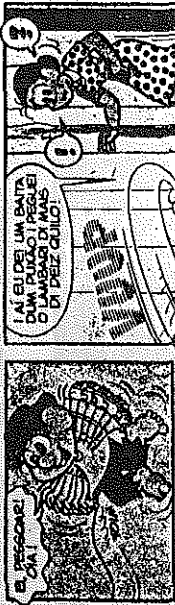
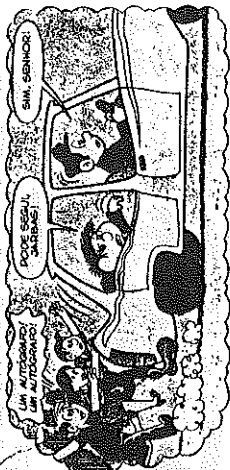
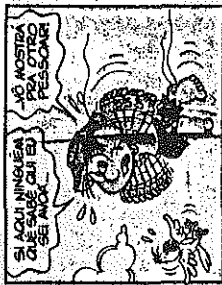
tor(idade).

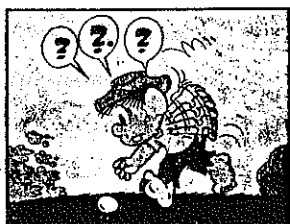
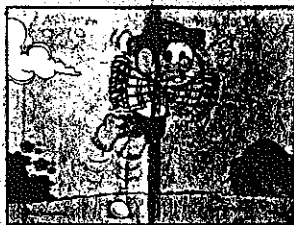
"Eu sei voar! Eu sei voar!" de Maurício de Souza <sup>4</sup> é a próxima história a ser analisada.











O deslocamento espacial de Chico Bento em "Eu sei voar! Eu sei voar!" de novo estrutura de forma significativa a história. O vôo de Chico Bento, no momento em que bate os braços para evitar a queda no abismo, se constitui metáfora a permitir a leitura de vôos outros.

Ao vôo, mero esforço físico de saída do chão impulsionado pelo vento, vai corresponder o vôo como espaço de liberdade, marcado graficamente pela ausência de limites dos quadrinhos. O vôo, como forma de ruptura, se constitui também diferença ameaçadora da ordem e do senso comum, que tanto prezam os limites. É esse o espaço cotidiano das outras personagens da história.

Descoberta a possibilidade do vôo, Chico Bento se apressa a partilhar com outros sua nova habilidade. É quando se partilham dois universos na história. De um lado estão Nhô Lau, a mãe, o pai e seus amigos, e até mesmo Rosinha; de outro, Chico Bento.

Nhô Lau é o "premero a sabê da novidade" e reage agressivamente, de espingarda em punho, defendendo suas goiabas, símbolo da propriedade privada protegida a todo preço.

"Além di robá minhas goiaba, agora inda mi chama preu assisti!" (Nhô Lau)

Nova trombada deixa Chico Bento desacordado no chão. É assim que sua mãe o encontra e o incita a "vortá voano pra casa." Na fala da mãe, marcada pelo poder de dominação e controle, pode-se perceber um novo sentido do verbo voar, desta feita, ligado à necessidade de aproveitar o tempo, que não pode ser desperdiçado. É um sentido que, oposto ao do vôo como liberdade, é próprio das sociedades que privilegiam a produção. Mas esta mesma sociedade tem espaço para um outro tipo de vôo, na história, configurado pelo papo do pai na roda de amigos. Figura maior do poder na estrutura familiar, o pai, narrando suas histórias de pescaria, voa, seja deixando de trabalhar, seja permitindo-se ex

perimentar um mundo de fantasias.

É curioso observar que nenhuma das personagens conseguiu perceber aquilo que Chico Bento lhes queria mostrar.

A falta de sensibilidade dos adultos para o novo e para a criança se traduz em olhos vagos ou fechados, ameaças e repressões com puxões de orelha e tiros de espingarda. Tais ameaças, na verdade, são apenas medo de uma ameaça maior: a possibilidade de mudança que o diferente traz em si.

Desiludido, Chico sonha com a cidade grande. O sonho é outra forma de voar, sugestivamente trabalhado em quadrinhos sem limites, representando a possibilidade de fuga do ambiente hostil e a busca do reconhecimento, da consagração e do sucesso. No entanto, no espaço do sonho, representado pela cidade, configura-se a queda nas malhas da ideologia. Aqui, o cerceamento à liberdade vem de forma sutil e sedutora. A consagração do diferente e seu reconhecimento se dão através da delimitação de seu espaço. Ele existe nos limites que a sociedade lhe proporciona para exploração do exotismo e da diferença oferecendo-se como objeto de consumo no espaço do circo aqui concretizado pelo jornal, pela TV, pelo rádio, meios de comunicação de massa. Desfaz-se a metáfora maior do voo enquanto liberdade e ameaça na medida em que a personagem sonha os sonhos da ideologia dominante buscando "status", poder e dominação.

Expressão dos valores do sistema dominante, o voo faz-se queda. Incorpora-se o diferente, desfaz-se a ameaça.

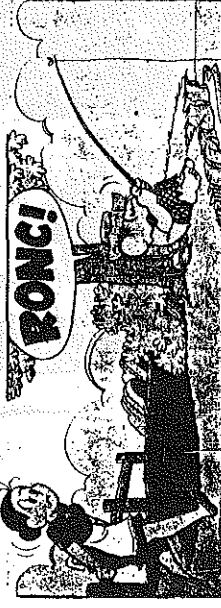
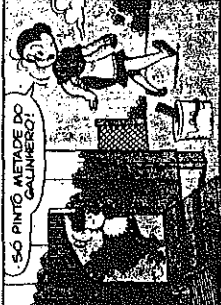
A viagem para a cidade grande é interrompida pela visão de um ovo no chão. O ovo, origem da vida, coloca-se como possibilidade de reduplicação do diferente e mais ainda, de concretização da diferença na medida em que os possíveis filhos de Chico Bento nasceriam com asas. Extremamente ameaçado, Chico Bento quebra o ovo e literalmente se amarra ao chão e à expectativa social pré-estabelecida: o trabalho. O que poderia representar pos



sibilidade de libertação e vida, cede lugar à esterilidade e ao conformismo.

Vejamos agora a história "Serviço pela Metade" de Maurício de Souza.<sup>5</sup>









tra uma figura agigantada no quadrinho, ultrapassando seus limites. O dedo em riste é a expressão da autoridade que exerce o poder que lhe compete.

Como pudemos ver através das diversas histórias, Chico Bento está sempre sujeito a um poder maior: Nhô Lau, pai, mãe, o autor.

E eis que, fora da história, "um poder mais alto se alevanta." De dedo em riste, os vereadores de Ijuí (RS) e os membros do Conselho Federal de Cultura e da Comissão Nacional de Moral e Civismo unem-se para também controlar os passos ou, mais especificamente, a fala de Chico Bento.

Ao ler as matérias "Guerra ao Caipirês" e "Mec vê perigo em Chico Bento"<sup>6</sup>, o leitor tem notícia de pareceres emitidos pelo Ministério da Educação "contra a edição de publicações com erros de grafia na língua nacional, a exemplo do que está ocorrendo com a revista em quadrinhos Chico Bento." Tais pareceres se baseiam nas "conseqüências danosas que tal leitura, certamente, provocará na formação educacional e de instrução de nossas crianças."<sup>7</sup> (Sic).

Expressões como "representações gráficas nefastas", "papel deseducativo junto às crianças", "hábitos lingüísticos afastados da norma padrão", "desvia o leitor infantil do que é certo e cria em seu espírito confusão perturbadora e danosa", trazem de volta a questão da censura e da repressão. Percebe-se, pois, através do tom acadêmico dos textos, a preocupação em controlar, regular, normatizar, padronizar aquilo que foge à regra; o que se constitui, portanto, diferente. Absolutizando o conceito de erro e de adequação de linguagem, os pareceres representam um esforço de homogeneização da diversidade e de aplainamento das contradições da vida social de que a linguagem não se separa.

A diversidade de usos lingüísticos é uma decorrência da diversidade de modos de vida já que a linguagem é a principal pro

dução simbólica do homem. A tentativa do Mec de impedir o afloramento de manifestações linguísticas outras que não a norma culta traz à cena a questão da competência e do discurso que lhe serve de suporte: "não é qualquer um que pode dizer qualquer coisa a qualquer outro em qualquer ocasião e em qualquer lugar."<sup>8</sup>

A exclusão do diferente se constitui, portanto, na regra básica da competência, definindo o uso privado da cultura como privilégio natural dos bem dotados, possibilitando assim a dissimulação da divisão social do trabalho sob a imagem da diferença de talento e inteligências. O saber vincula-se pois ao poder que se encarrega de invalidar todas as formas de conhecimento que fujam às suas expectativas e que, portanto, representam ameaça e possibilidade de mudança. Temos, então, o saber esvaziado de sua característica desestabilizadora, enquanto instituinte, e permeado pela ideologia, domínio do instituído. Ao primeiro, corresponderá o homem enquanto sujeito social e político válido; à segunda, interessarão os seres enquanto objetos<sup>9</sup>, em busca de algo, ou alguém que espelhe para si próprio sua auto-referência.

"Inté que eu desenho bem, né Maurício?"

E é assim que se constitui a trajetória dos Chico Bento desse Brasil, marcados pela impossibilidade de vôo por espaços físicos ou simbólicos.

NOTAS

- 1 Trata-se da polêmica levantada pelos vereadores de Ijuí (RS) que levou o MEC a aventar a possibilidade de proibir a revista Chico Bento por causa da linguagem da personagem tida como afastada da norma padrão.
- 2 SOUZA, Maurício de. Chico Bento. nº 45. São Paulo, Abril, 1984.
- 3 As citações serão feitas apenas com o uso do texto verbal já que a reprodução do quadrinho apresenta dificuldades técnicas.
- 4 SOUZA, Maurício de. Chico Bento. nº 59. São Paulo, Abril, 1984.
- 5 SOUZA, Maurício de. Chico Bento. nº 59. São Paulo, Abril, 1984.
- 6 Guerra ao Caipirês. Jornal do Brasil. 10/03/85.  
MEC vê perigo em Chico Bento. Isto e. 13/03/85.
- 7 Yesis Y Amoedo Passarinho, Chefe do Gabinete da Ministra Ester de Figueiredo Ferraz. Apud Mec vê perigo em Chico Bento.
- 8 CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. In: Cultura e democracia - o discurso competente e outras falas. São Paulo, Moderna, 1982.
- 9 Idem, ibidem.

IVETE LARA CAMARGOS WALTY\*

NANCY MARIA MENDES\*

## ESPAÇO E ESPAÇOS

### RESUMO

Tomando o espaço como possível elemento operacionalizador de análises de narrativas, o artigo procura sistematizar os diversos aspectos espaciais registrados nos textos: o geográfico, o social, o político, o moral, o mítico, o psíquico, o existencial.

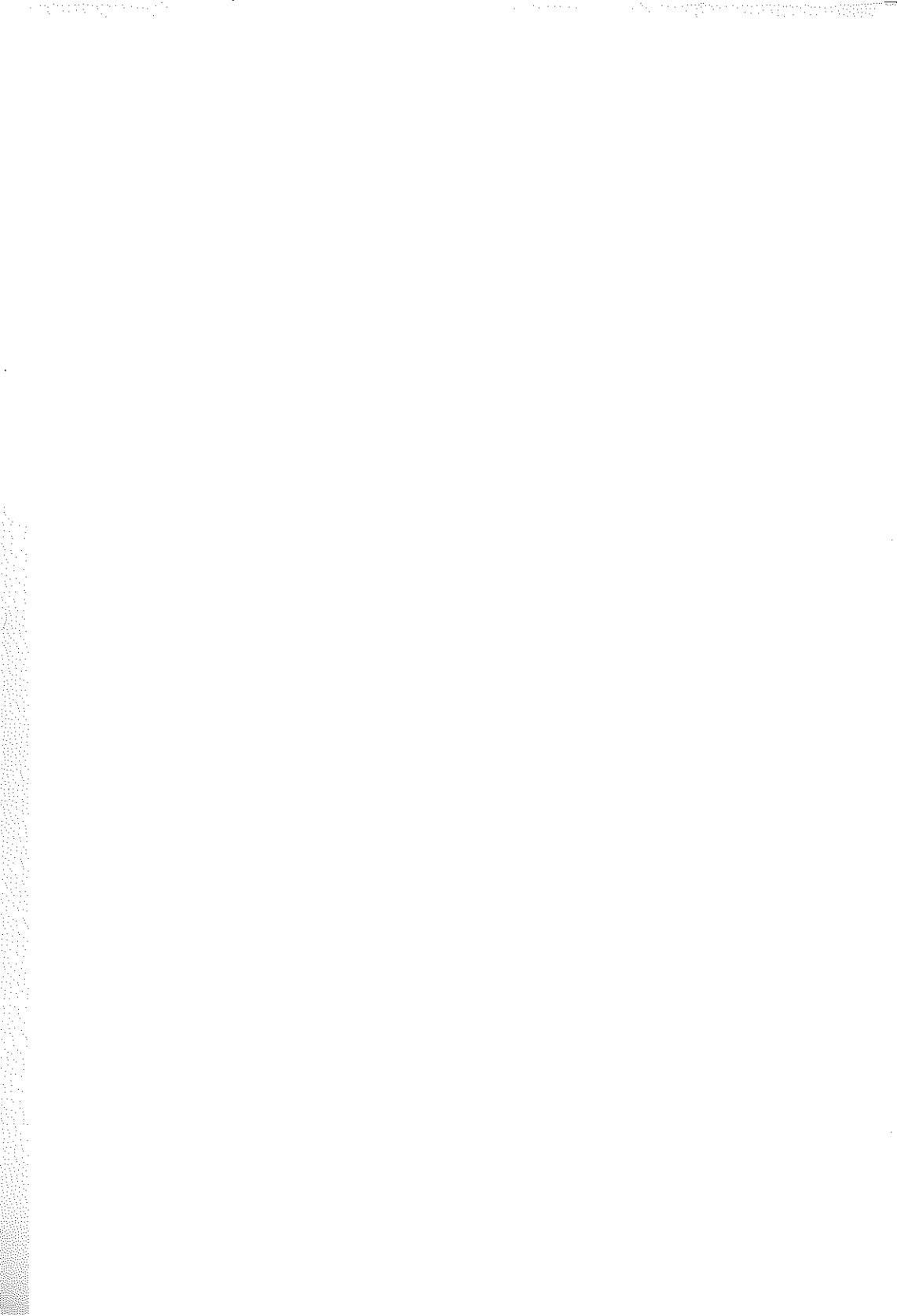
### RÉSUMÉ

Tout en considérant l'espace comme un élément opérationnel capable de rendre compte des analyses du récit, cet article essaie de systématiser les divers aspects relatifs à l'espace, rencontrés dans les textes: l'aspect géographique, social, politique, moral, mythique, psychique et existentiel.

---

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





Numerosos são os artigos e ensaios dedicados à narrativa, abordando tempo, personagens, questões relativas ao narrador, enredo. O espaço, entretanto, não ocupa mais que algumas linhas nos capítulos referentes à narrativa em manuais da Teoria da Literatura.<sup>1</sup> Essa escassez há de ter sido responsável pela inserção de reflexões teóricas sobre o assunto por Osman Lins em seu livro sobre a obra de Lima Barreto<sup>2</sup> e pela recente publicação de Antônio Dimas, Espaço e romance.<sup>3</sup> Há, é bem verdade, algumas obras que se ocupam especificamente do assunto. Gaston Bachelard, em A poética do espaço<sup>4</sup>, explica a imagem poética sob a perspectiva fenomenológica, buscando sempre diferenciá-la da psicanalítica. Casas, porões, cabanas, gavetas, cofres, armários, ninhos, conchas e cantos são analisados em relação ao homem e seu estar no mundo. Jean-Yves Tadié, com propósitos mais definidos, faz observações essenciais ao estudo do espaço na obra, desde o sentido mais concreto: "a organização dos brancos e dos negros sobre a página" até o mais abstrato: "o lugar onde se distribuem simultaneamente os signos, onde se ligam relações acrônicas" — realçando que "o pensamento tem necessidade de metáforas espaciais."<sup>5</sup> Faz-se necessário lembrar que, para ele, há uma diferença essencial entre "le récit poétique" e os demais tipos de narrativas. Assim, as afirmações referentes ao espaço se restringem a esse tipo de narrativa e excluem o romance seja ele romântico ou realista. Parece-nos entretanto possível ler Tadié, alargando as fronteiras de sua abordagem para outros tipos de narrativas literárias. Infelizmente essas duas obras que nos oferecem excelentes subsídios são pouco acessíveis a alunos de graduação em Letras.

Em geral, concebe-se o espaço apenas sob a perspectiva geográfica. A maioria dos estudos mais divulgados entre nós preocupa-se em discutir o grau de relevância do ambiente físico na narrativa literária, relacionando-o, por exemplo, às suas espé -

cies (conto, novela, romance) ou aos estilos de época. Assim, Massaud Moisés afirma ser o espaço apenas um cenário na novela e no conto, ter sua importância reduzida no romance de grande concentração dramática, mas ser relevante no romance realista e naturalista em que se realiza verdadeira osmose entre personagens e meio. Ao afirmar que o espaço geográfico, na obra literária, se faz uma espacialidade absoluta, um centro que está em si mesmo e em toda parte, Judith Grossman amplia a noção de espaço, sem abandonar seu conceito tradicional. Nas considerações de Osman Lins, sua ampliação é maior, quer pela afirmação de que o horizonte do espaço, no texto, "quase nunca se reduz ao denotado", quer ao conceituá-lo como

"tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero."<sup>6</sup>

Este autor refere-se ainda, explicitamente ao espaço social como conjunto de fatores sociais, econômicos e históricos que envolvem a personagem e, ao distingui-lo da "atmosfera", sugere a noção de espaço psicológico.

Mais ampla ainda é a noção dada por Alexandrov:

"é um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significação alteráveis etc) entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância)."<sup>7</sup>

A carência bibliográfica mencionada no início do artigo é compensada pelo fato de ser o espaço uma espécie de elemento operacionalizador de inúmeras análises de narrativas, o que

ocorre, por exemplo, na linha estruturalista<sup>8</sup> e na de cunho sociológico<sup>9</sup>, como não poderia deixar de ser.

Foi tal situação que nos levou a tentar sistematizar o assunto através da observação dos diversos aspectos recorrentes nas análises de narrativas que costumamos propor a nossos alunos nos cursos de graduação da Faculdade de Letras.

É fácil observar ser a linguagem das relações espaciais meio fundamental de percepção do real. Assim é que as noções alto/baixo, vertical/horizontal, direita/esquerda, próximo/distante, fechado/aberto são elementos utilizados na construção de modelos culturais, religiosos, políticos, econômico-sociais, morais, etc., base organizadora de uma imagem do mundo. Tomando como exemplo a oposição alto/baixo, podemos observar que ela não se limita ao âmbito geográfico, mas revela uma série de concepções ideológicas presentes nas produções simbólicas da sociedade: prende-se à idéia religiosa de céu e inferno, à divisão de classes sociais, a conceitos morais, psicológicos, etc. Isso se reflete não só na linguagem quotidiana, mas também na terminologia técnico-científica. Expressões como "ele está por cima", "ele está por baixo", "isso é uma baixeza", "F. tem espírito elevado", "estar em alto astral", "estar na fossa", ou "voltar o pensamento para o alto", "nota alta", e "nota baixa", "classes sociais ascendentes", "linguagem elevada" e "linguagem de baixo calão", "QI alto" e "QI baixo", etc. corporificam tais concepções ideológicas.

É interessante observar o uso da pirâmide para ilustrar a hierarquização social. A maioria da população está na base, enquanto o vértice é ocupado pela minoria. Seja na Índia das castas, ou no Brasil de hoje, o alto se opõe ao baixo, o pouco ao muito. O alto, lugar da elite econômica e social, é o espaço da dominação, enquanto o baixo, ocupado pelo grande grupo, não detém as regras do jogo e é, conseqüentemente, o espaço do domi-

nado. Observemos ainda o par direita/esquerda. O termo direita tem conotação positiva no contexto religioso cristão - "Cristo está sentado à direita de Deus Pai", o bom ladrão foi crucificado à direita e o mau à esquerda de Jesus - o que talvez se reflita em expressões usuais como "ser o braço direito do patrão", "levantar com o pé esquerdo", "entrar no ano novo com o pé direito". No contexto político, no entanto, a depreciação recai ora num, ora noutro termo, dependendo da posição ideológica do falante. Basta lembrar a imagem negativa predominante até pouco tempo atrás, em nosso país em relação a socialistas e marxistas - os esquerdistas - hoje voltada para os da direita.

Tais categorias, necessariamente, estão presentes também na narrativa ficcional, já que ela constitui uma espécie de leitura do mundo em que o espaço geográfico se metaforiza numa simbiose com seus demais elementos. Parece-nos, por isso, uma atitude redutora considerar-se a descrição como principal instrumento de caracterização do espaço. No dizer de Osnam Lins,

"o espaço no romance tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem, e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero."<sup>10</sup>

Podemos, porém, acrescentar que, em inúmeras situações, a personagem, sem as reduções apontadas pelo autor, pode constituir-se espaço. O espaço da crise existencial, da angústia se corporifica, por exemplo, no caso de Crime e castigo, na personagem Ras-kolnikov, o mesmo ocorrendo com Luiz da Silva de Angústia.

O espaço geográfico, efetivamente, se dá a perceber ao leitor, de forma mais imediata e nítida. Daí ser fácil distinguir-se uma narrativa que se passa no meio urbano como Senhora,

de José de Alencar, e Feliz ano novo de Rubem Fonseca de uma que focaliza o meio rural como Menino de engenho de José Lins do Rego. Os aspectos geográficos tais como aquático/terrestre, aéreo/subterrâneo, litoral/interior, alto/baixo, bem como as categorias aberto/fechado, direita/esquerda, são também facilmente identificáveis em quaisquer narrativas. Deter-se em registros desse nível não será possível, se se pretende uma leitura menos superficial do texto, pois eles podem conduzir-nos a outras categorias espaciais, como a mítica, a social, a moral, a psíquica, a existencial. No conto de Murilo Rubião, "Alfredo", por exemplo, o transitar entre o vale e a montanha tem uma significação que transcende o geográfico, atingindo os aspectos mítico-social e psíquico. O quarto de Tomás, no conto "As pérolas" de Lígia Fagundes Teles bem mais que um ambiente fechado, é o espaço da doença, e da morte, ameaçado, em contraponto, pelo espaço aberto em que pode circular sua esposa Lavínia, metáfora da vida. O conto "I love my husband" de Nélida Piñon, permite-nos perceber o lugar da mulher na sociedade e analisá-lo em relação àquele ocupado pelo homem. O mesmo ocorre no conto "Amor" de Clarice Lispector, onde a casa e o Jardim Botânico são espaços que se contra-põem, assim como a esterilidade e a fertilidade, a morte e a vida: a perspectiva social, aqui, se amplia atingindo o âmbito existencial. Em todos esses casos o espaço geográfico tem uma função na narrativa que só pode ser compreendida se o relacionarmos com outros elementos como personagem, enredo, jogos metafóricos, etc.

O homem sempre teve necessidade de se localizar no tempo e no espaço, e de se colocar no centro do mundo, sacralizando o seu espaço em oposição ao mundo estranho, profano. Ao instalar se num território, repete um ato dos deuses ao criar o cosmos, opondo-o ao caos. Na História Moderna, os navegantes do mar ou do espaço colocam seus marcos nas terras que conquistam: a cruz

dos portugueses ou a bandeira dos americanos são símbolos da consagração da região, do seu reconhecimento, a marca que retira aquele espaço do caos. Sagrado e profano, cosmos e caos são, portanto, categorias espaciais que fundamentam a leitura do mundo desde os primórdios da cultura.

No romance Luanda Beira Bahia de Adonias Filho, Brasil e África são mais que duas regiões geográficas, pois além de remeterem ao espaço social através do contacto entre o branco e o negro, colonizador e colonizado, remetem a um outro espaço, o edênico, o paradisíaco, ao tempo do princípio, anterior ao pecado, quando não havia a proibição do incesto. O mito cosmogônico subjaz ao desenrolar da história de Caúla e Iuta, numa reprodução da história de Adão e Eva, explícita no texto. "O paraíso foi na África. Não se esqueça, Iuta, de que Adão e Eva viveram aqui."<sup>11</sup> Assim o amor entre os irmãos Caúla e Iuta foi possível na África, como se remontasse ao tempo do paraíso, ao estado edênico. É como se não houvesse o pecado. As barracas de frutas em Luanda e a Jindiba, concretização da árvore da ciência, do bem e do mal, em Salvador, são símbolos do paraíso, num tempo em que a terra era um todo - o Brasil e a África se uniam. A jindiba, "uma árvore do tempo do paraíso", é o elemento de ligação entre a terra e o céu: suas raízes penetram na terra e seu tronco e seus galhos se levantam para o céu, ligando os três níveis cósmicos. Além disso, abrigava "os pássaros da terra" e "as aves do mar em sua folhagem." Estava também entre a terra e o mar, a selva e o litoral. Era o centro e se relacionava com a casa, marcando o espaço sagrado. A árvore da vida se faz barco/caixão e se liga à travessia empreendida pelos mortos em busca do outro lado. É interessante notar que o barco - o navio - já fora instrumento de travessia para o outro lado do oceano, em termos geográficos, na busca do desconhecido, do novo, ou, ideologicamente falando, na ânsia de dominação.

Assim, a aproximação dos dois espaços geográficos é marcada no título Luanda Beira Bahia, tanto através da ambigüidade do nome Beira – topônimo ou advérbio – quanto na descrição da Bahia e de Luanda como se uma fosse o prolongamento da outra:

"As praças velhas de séculos, cercadas pelos sobradinhos magros e os casarões pesados, tão iguais às de Salvador da Bahia que até o calçamento é o mesmo. Ver os mercados, sobretudo aquele dos pobres é voltar à Bahia."<sup>12</sup>

Tal aproximação é utilizada pelo autor para mostrar , não apenas a fusão de regiões geográficas distantes, mas o espaço mítico do equilíbrio, da harmonia, camuflando assim um outro espaço: o do conflito social.

Através de uma linguagem sedutora e encantatória, própria das narrativas primitivas, Adonias Filho privilegia a abordagem mítica do texto em detrimento da social. Cabe ao leitor romper a relação de adesão com a história de amor entre os dois irmãos, "gêmeos em um ventre, como partes de um mesmo corpo e filhos da mesma terra", para poder desvelar a opressão do colonizador sobre o colonizado, do branco sobre o negro, do homem sobre a mulher. O colonizador português, elemento histórico de ligação entre Luanda e Bahia, aparece como aquele que legou aos dois povos sua língua, sua religião, sua cultura. Na ótica do Autor, o colonizado brasileiro e africano, obteve vantagens com a colonização, entre elas a mestiçagem, geradora de pessoas bonitas como os protagonistas da história. A narrativa não questiona também o espaço da mulher que é o da eterna espera, seja de um lado ou do outro do mar. Dessa forma, estabelece-se a ordem, o equilíbrio social, já que o homem branco detém o poder e domina o espaço. A leitura desveladora de tais relações rompe o equilíbrio do texto porque não se submete às regras do jogo e foge à ótica do narrador, figura da lei.



O espaço geográfico na narrativa pode evidenciar ou camuflar conflitos de classes sociais, de grupos, de minorias que lutam por seu espaço, de dominadores e dominados, adultos e crianças, homens e mulheres, etc. Se, em Luanda Beira Bahia, como afirmamos acima, o espaço físico conduz ao mítico e camufla os conflitos sociais, em "Feliz aniversário", conto de Clarice Lispector, ele revela os espaços sociais e explicita conflitos. A sala de um velho prédio de Copacabana, onde se realiza a festa comemorativa dos oitenta e nove anos de uma senhora, funciona, aparentemente, como espaço mediador entre os grupos familiares de Olaria e Ipanema. É importante lembrar que esses bairros, situados respectivamente na zona norte e sul do Rio de Janeiro, já indicam a condição sócio-econômica oposta de seus habitantes. Embora Copacabana fique também na zona sul, não é considerado um bairro nobre como Ipanema. Além de outros indícios como as roupas e a postura das personagens, a diferença social se acentua pela disposição dos grupos familiares na sala: "a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras, fingindo ocupar-se com o bebê para não encarar a concunhada de Olaria."<sup>13</sup> O local da reunião familiar é um "prediozinho" com "escadas difíceis e escuras", onde mora a única filha da velha: dentre sete irmãos, "a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante."<sup>14</sup> Essa passagem já sugere o lugar que a velha ocupa no seio da própria família, principalmente se considerarmos quanta mágoa há naquela filha por ver-se sozinha com a responsabilidade de cuidar da mãe. A festa que lhe prepara, longe está de um gesto espontâneo, de uma sincera alegria por vê-la completar mais um ano: trata-se apenas da obrigação de receber nessa data a visita da família. A mãe é apenas um objeto como tantos outros que ela arruma e coloca na sala:

'Para adiantar o expediente, enfeitara a me-

sa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede (...)

E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água de colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado - sentara-a à mesa."<sup>15</sup>

Contudo, essa velha, assim coisificada, "posta à cabeceira da mesa", "grande, magra, imponente", parecendo oca, sem se manifestar nos primeiros momentos da festa, ao partir o bolo "com punho de assassina" revela-se. Sua força física que surpreende os presentes corresponde a uma outra força, àquela com que por certo governara a família, conquistando o espaço do poder: "Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos, com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara."<sup>16</sup> Tal conquista prevalece em seu espírito e o lugar em que fora posta para a festa, a cabeceira da mesa, vai adquirindo um sentido simbólico, à medida que se manifesta cortando o bolo, cuspidando no chão com força, exigindo vinho, reclamando contra o tom alto com que se dirigem a ela. Surpreendentemente, ela, que "era mãe de todos" (expressão várias vezes repetida), não cedera totalmente seu espaço de poder ao filho José, que surge como legítimo herdeiro do primogênito, Jonga, já morto. Isso fica evidente no final do conto, quando ele convoca a família para o encontro do ano seguinte: "Até o ano que vem! gritou José eloquente e grande e sua altura parecia desmorroneável."<sup>17</sup> Sua liderança acintosa contrasta com a aparente nulidade da velha que se transforma, recuperando, momentaneamente, o domínio sobre a família, seu espaço de poder. Essa mesma personagem situa-se entre dois espaços de natureza diferente: o da vida e o da morte, sendo esta o "seu grande mistério", conforme se lê no final do conto.

Um outro exemplo claro da questão do espaço social associado ao espaço físico pode ser encontrado no conto "A casa to

mada" de Cortázar, considerando-se a própria invasão da casa e a reação de seus proprietários, metáfora da ameaça ao sistema político argentino vigente.

Uma análise comparativa entre O guarani de José de Alencar e Maíra de Darcy Ribeiro revela o espaço perdido pelo índio em virtude da invasão do branco. Essa perda do espaço físico, cultural, social e por que não, político é camuflada por José de Alencar, ao fazer de Peri um super-herói e explicitada por Darcy Ribeiro, através da personagem fragmentada, Avá/Isaiás. A tentativa de aculturação de Avá se realiza a partir da saída da tribo para o seminário em Roma, e o leva à desintegração da personalidade, sob os ângulos social, mítico, psíquico. A personagem torna-se dividida entre o espaço social do branco e o do índio, o da repressão e o da liberdade. Sem se falar na questão do espaço histórico em confronto com o mítico, evidente no romance, observa-se ainda uma relação intrínseca entre o espaço social e psíquico de que passaremos a tratar mais especificamente.

A oposição sonho/realidade, repressão/liberdade, loucura/sanidade, constitui mais um reflexo da visão dicotômica da cultura ocidental. Esses conceitos se associam à idéia de espaços físicos bem delimitados, reveladores do controle social registrados também nas narrativas literárias.

O espaço psíquico do sonho é ocupado por Emílio, personagem de "Os amantes" de Orlando Bastos. Coroinha, que vivia na torre da matriz, através da representação, inspirada no romance de Victor Hugo, Notre Dame de Paris, transforma-se em Quasímodo, o sineiro "encurvado, cabelos na testa, boca aberta, olhos vidrados" e traz para junto de si, Carolina/Esmeralda.

O conto é marcado pela representação. As personagens são simultaneamente personagens do conto e do romance de Victor Hugo, do tempo da corte e dos sonhos de após-morte. Emílio e Carolina são Quasímodo e Esmeralda e também outras personagens da

história/estória.

A torre, símbolo da vigilância e da ascensão, estabelece a relação entre o céu e a terra ( e estamos retornando à questão do espaço mítico...). Liga-se aos sinos e ao sineiro que também traduz energia geradora comunicada à terra. O som do sino reflete a vibração primordial, a repercussão do poderio divino na existência. Suspenso entre o céu e a terra, é também um meio de comunicação entre os dois. Logo, liga-se à escada, símbolo da verticalidade, transcendência da vocação humana e da penetração nos níveis cósmicos superiores. Esclareça-se que, no conto, a escada não só leva à torre, como também dá acesso à janela da amada. Torre, sino e escada associam-se ainda ao sobradinho, o espaço, por excelência, da representação e ao sobradinho de ouro, dos sonhos do casal, o espaço da fantasia.

O conceito de representação como dramatização se amplia no âmbito psicanalítico para a re-apresentação, como a emergência de algo que ficou recalçado e que volta à tona. A re-apresentação é o retorno do recalçado, a liberação do desejo. Emílio e Carolina representam, re-apresentando seus sentimentos como para tentar encontrá-los. Sonho e realidade se fundem e o primeiro sufoca o segundo, tornando-se o real por excelência. A tendência à representação é anterior ao amor entre eles. Também a morte é viva ao nível da representação. O primeiro encontro do casal se dá no ambiente fúnebre da torre da igreja, ligado à paixão de Cristo representada na Semana Santa através das velhas imagens, velhos andores, flores de papel crepom, panos roxos e, finalmente, o esquife onde Carolina se deita representando a própria morte. Amor e morte estão no mesmo plano. O aspecto de representação se acentua quando o casal rejeita o papel de marido e mulher e se arvora em amantes, recusando assim o quotidiano, o espaço do senso comum, alimentando a idéia de transgressão, que, por sua vez, alimenta o próprio amor. O amor precisa da morte para sobre

viver: mata-se, então o senso-comum (um marido imaginário), para continuar a representação, vivendo os "duetos de amor sem fim." Tem-se, pois, a supremacia do espaço da fantasia.

Ainda nesse conto, a presença da imagem da aranha deve ser destacada, dentre a de outros animais, por sua simbologia ligada ao narcisismo, sugerindo a absorção do ser pelo próprio centro. Observemos que o casal se isola dos outros; embora a atividade dele seja a de carteiro, o portador das novas, traço de união entre as pessoas, e a dela, a de costureira, que também se relaciona ao tecer, ao fiar, eles giram em torno de si mesmos. Não se interessam pelos outros e se julgam superiores. Opõem-se os espaços: o sobradinho e a cidade, a fantasia e a realidade, a apresentação e o cotidiano. Emílio "ria-se da gente estúpida que desconhecia o seu segredo" e "debruçado, na janela, o casalzinho se ria daqueles sandeus lá, que não sabiam o quanto eles se amavam nem compreendiam caprichos de bem querer."<sup>18</sup> Por outro lado, o fato de os habitantes da cidade os chamarem de "louquinhos do sobrado", caracteriza bem a relatividade do conceito de loucura. Jogo teatral como loucura, ou a loucura como jogo teatral? O conto retoma o romance e explicita o seu caráter de representação fundindo-o à própria vida como representação.

Concluimos, pois, que a arte participa desse caráter de anormalidade, de loucura, porque também estabelece a ligação com o outro lado, o do não-senso, onde a vida e morte se encontram no mesmo plano, ou seja, a morte funciona como garantia de continuidade, de vida, de amor. Há, pois, uma concretização do caráter representativo, já que a morte, promessa de futuro, cristaliza o amor no passado. Emílio e Carolina tornam-se efetivamente Quasímodo e Esmeralda, personagens/amantes da literatura.

Já que foi evocada a questão da relatividade dos conceitos de sanidade e loucura, não poderíamos deixar de focalizar "O alienista" de Machado de Assis, onde também se problematiza o

espaço do louco na sociedade.

Ao resolver dedicar-se às doenças mentais, Simão Bacamarte estava absolutamente seguro de seu objetivo:

"O principal nesta minha obra na Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, des-cobrir enfim a causa do fenómeno e o remédio universal."<sup>19</sup>

Nenhuma dúvida em relação à seleção dos clientes. Estes passaram a afluir à instituição, não precisaram ser buscados. À medida , entretanto, que o médico os analisa, vai-lhe surgindo no espírito uma dúvida: a loucura estaria apenas naqueles que todos consideram loucos? E faz a primeira descoberta: "A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente."<sup>20</sup> Seu objetivo agora vai ser modificado: pretenderá demarcar definitivamente os limites da razão e da loucura. Seu ponto de partida será a definição de razão: "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia."<sup>21</sup>

Ora, ao formular um novo conceito de loucura, Bacamarte está entrando em choque com o que todos pensam, com o "senso comum", que é tido como "bom senso". Está, portanto, sendo insensato e outra não é a observação do Padre Lopes, ao ser inteirado do pensamento do amigo. O vigário declara-lhe não entender aquela teoria, considerá-la absurda ou tão colossal que não deveria ser posta em prática:

"- Com a definição atual, que é a de todos os tempos, acrescentou, a loucura e a razão estão devidamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e a outra começa. Para que transpor a cerca?"<sup>22</sup>

Não é a primeira vez que Simão se colocava em oposição ao "senso

comum": a idéia de fundar o hospício, de "meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma sintoma de demência."<sup>23</sup> Sim, porque louco era, como continua a ser, aquele que se desvia, de maneira acentuada do "senso comum". Bacamarte, ao sugerir a criação de uma casa para loucos, contrariara, de maneira evidente uma idéia geral: para todos em Itaguaí, louco deveria ser trancado num cômodo em sua própria casa - sempre, porém, a idéia de confinamento.

Depois de haver encerrado na Casa Verde quatro quintos da população da vila, por descobrir em toda aquela gente algum desequilíbrio, Bacamarte verifica a estatística e conclui com a lógica inspirada, por certo, pelo próprio "senso comum": se o louco é o que procede diversamente da maioria dos homens, se os desequilibrados constituem a maioria, estes são normais e loucos, os outros, os perfeitamente equilibrados. Logo, a teoria anterior estava errada e é preciso passar a agir conforme a nova teoria.

Vê-se, pois, que o conto se ocupa da questão do conceito de loucura, da dificuldade de distinção entre o normal e o patológico. Essa dificuldade não está superada no conto, como não se superou ainda no mundo das ciências. É hoje reconhecido, por exemplo por Michel Foucault em sua História da loucura na Idade Clássica, onde comenta o fato de o conceito de doença mental ser relativo à cultura - que a sociedade atribui à doença um sentido de desvio de normalidade e exclui o doente de seu meio. Outros estudiosos do assunto têm mostrado a fragilidade do conceito de loucura e de saúde mental, ora baseado na capacidade ou incapacidade do indivíduo de se adaptar a um conjunto de normas sociais mais ou menos arbitrárias, ora formulado de maneira demasiadamente vaga.

Fiel à sua última teoria - homem equilibrado constitui exceção no seio da sociedade, logo é o louco -, Bacamarte, ao

achar, com a lucidez de sua razão, "em si os característicos do perfeito equilíbrio mental"<sup>24</sup> (qualidades confirmadas pelos amigos), encerra-se na Casa Verde. Esse seu ato, no dizer de Augusto Meyer "parece o suicídio da razão que partiu de teoria em teoria à caça da verdade, e por fim acabou reconhecendo em si mesma a fatalidade do erro."<sup>25</sup>

O romance de Campos de Carvalho, A lua vem da Ásia que inicia com a declaração da personagem de ter, aos dezesseis anos, matado seu professor de Lógica, não focaliza o limite entre sanidade e loucura, anula-o, operando a mistura desses espaços. No espaço reservado aos loucos, no hospício por onde passa a personagem, loucos são os encarregados da instituição, primeiro identificada por ela como hotel, depois como campo de concentração. Sua detenção ali teria como objetivo fazê-lo "voltar ao aprisco das idéias feitas e ao cadinho de seus sentimentos desumanizados e postigos."<sup>26</sup> Entretanto, mais de uma vez, se considera também louco e, deixando o hospício, vai identificar assim o diretor da Faculdade de Medicina. Se o hospício era para ela, no início um hotel cujos hóspedes maníacos, principalmente megalômanos, eram vistos como normais, ao hospedar-se mais tarde numa pensão, chama-a de hospício e fala em mudar-se para outro, deixando entrever que todo espaço fora do hospício é hospício. O tratamento dispensado àqueles que alguns consideram loucos - o confinamento e o eletrochoque -, a ascensão política dos desonestos, a falta de sentido das revoluções são algumas provas da insanidade que impera no espaço livre, fora dos muros do hospício, conforme nos é sugerido pelo romance. Aqueles muros, fica claro neste como em outros textos, são construídos por um sistema repressor, por aqueles que detêm o saber e o poder. Ao desestruturar sua própria narrativa, Campos de Carvalho pretende desestruturar o referido sistema.

Como pudemos ver nas narrativas analisadas, os espaços



se interpenetram: a questão da loucura transcende o espaço individual e psíquico, inscrevendo-se no social. Por outro lado, se as dicotomias a que fizemos alusão marcam a presença da fronteira que isola dois espaços que se contrapõem, na obra de Campos de Carvalho registra-se a ruptura de tal fronteira. A fronteira caracteriza-se pelas propriedades de divisão e impenetrabilidade, decorre da necessidade de delimitação do espaço sagrado dentro do caos. Postes, pórticos, marcos, e arcos consagrados ligam-se aos ritos de passagem que assinalam a transição de um espaço para outro, permitida exclusivamente aos iniciados. Esse procedimento mítico implica uma relação de poder, de controle social e prevalece, sem dúvida, na sociedade moderna. As fronteiras materiais (fossos, muros, cercas, etc.) constituem a concretização de fronteiras invisíveis e mais resistentes, de ordem religiosa, moral, social e psíquica. Contudo, não se pode ignorar a existência do limiar: as barreiras têm portas que significam uma solução de continuidade.

"O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde estes dois mundos comunicam, onde pode efetuar-se a passagem do mundo do profano para o mundo sagrado."<sup>27</sup>

Esse trecho de Mircea Eliade define bem a ambigüidade do limiar e pode ser aplicado também com referência às outras modalidades espaciais. Arnold Van Gennep fala-nos de uma região neutra que separava o espaço cristão do pagão formada geralmente por

"um deserto, um pântano, uma floresta virgem onde qualquer pessoa pode viajar e caçar de pleno direito. (...) Qualquer pessoa que passe de um (território) para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, duran

te um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos."<sup>28</sup>

Gilles Deleuze, ao estudar Alice no país das maravilhas, conclui que entre duas séries heterogêneas circula "uma instância muito especial e paradoxal que não se deixa reduzir a nenhum termo das séries, a nenhuma relação entre estes termos."<sup>29</sup> O limiar é, pois, o espaço da instância paradoxal que transita entre o sagrado e o profano, o bem e o mal, a repressão e a liberdade, a realidade e a fantasia, a sanidade e a loucura.

No conto "A terceira margem do rio" de J.G. Rosa, encontramos vários elementos que serão usados aqui para ilustrar a função do limiar que, na sua existência, questiona os dois espaços que dividem/separam. Um clima de mistério e dúvida já se faz sentir na expressão a terceira margem do rio. O rio só tem duas margens: a de cá e a de lá, que, geograficamente, são semelhantes e, metaforicamente, opostas. O lado de lá é o que se opõe ao de cá, é o desconhecido, o estranho, o inusitado. A terceira margem estaria entre as duas outras, mas não pertenceria a nenhuma.

A mitologia de todos os povos é rica no aproveitamento das imagens do rio, do barco e do barqueiro com seu simbolismo inesgotável. No conto de J. G. Rosa, o rio é o não-lugar, liga as duas margens: a direita e a esquerda, a de cá e a de lá, seu avesso, mas não pertence a nenhuma delas. É a instância paradoxal. "Nosso pai" é aquele "que não tinha ido a nenhuma parte"<sup>30</sup>, é o homem que se integra ao rio e desempenha sua função. Ora, a mudança de lugar, a ausência de lugar fixo, o não-lugar, é próprio daquele ser em trânsito entre a vida e a morte, o ser e o não-ser, o real e o imaginário, o convencional e o não-convencional, a loucura e a razão.

Além disso, no conto há referência direta ao episódio bíblico da arca de Noé: "todos temeram o fim-do-mundo, diziam que

nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, portanto, a canoa e-  
 le tinha antecipado."<sup>31</sup> Sua canoa é especial, de pau vinhático e  
 forte, mas é pequena para caber justo o remador. Logo, é a barca  
 de Noé, ao inverso: não é a salvação de outros, nem aliança com  
 Deus. É a exclusão voluntária, o afastamento do convencional, a  
 separação da família. Não é a garantia da continuação da espécie  
 humana, mas a continuação daquilo que transita entre o senso e  
 o não-senso. Apesar da relação com Noé explicitada no texto, não  
 podemos evitar uma associação com a imagem do barqueiro Caronte,  
 cuja função seria a de conduzir as sombras daqueles que morreram  
 e foram sepultados para o reino dos mortos. Tal associação se de-  
 ve à permanência constante de "nosso pai" no rio, embora, dife-  
 rentemente de Caronte, transporte apenas sua própria sombra: é  
 o próprio morto-vivo que supera todos os perigos: a enchente, o  
 frio, a fome. Além disso, se por um lado, ao identificá-lo com  
 Noé, as pessoas viam nele um enviado de Deus, seu aspecto físico  
 é do diabo: "virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e  
 magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho,  
 conforme quase nu."<sup>32</sup> Essa possibilidade de relacionar a persona-  
 gem do conto a figuras contraditórias da tradição judaico-cristã  
 e pagã já põe em evidência o lugar que ela ocupa no espaço mítico:  
 o limiar entre o reino da vida e o da morte, entre as forças  
 positivas e negativas, entre Deus e o diabo.

Há, porém, uma outra associação inevitável: com a barca dos loucos, recurso usado na Idade Média para isolar do convívio social as pessoas tidas como insanas. Em "A terceira margem" a exclusão é voluntária, mas, como os insensatos da Idade Média, "nosso pai" não aporta em nenhuma margem. Sua barca aparece também como possível caixão, transporte para a última margem que é a primeira. A personagem se entrega ao próprio destino, não está na origem nem no fim: é o homem da Passagem. É o prisioneiro em meio à maior liberdade, à maior abertura das rotas, à encruzilha

da infinita.

Queremos crer que a exposição acima tenha demonstrado ser o espaço geográfico, na sociedade e na narrativa, sempre metáfora de outros espaços por onde transitam pessoas e personagens. Se cabe às pessoas desvendar a partir do espaço geográfico em que estão inseridas as diversas relações sócio-políticas e culturais que as envolvem, cabe ao leitor, no caso da narrativa, levantar seus diversos elementos, estabelecer relações entre eles para captar sua função no texto, espaço condensador de espaços e espaços.

#### NOTAS

- 1 Cf., por exemplo:  
MOISÉS, Massaud. A criação literária. São Paulo, Melhoramentos, 1968.  
\_\_\_\_\_. Guia prático de análise literária. São Paulo, Ática, 1974.
- STLVA, Victor Manuel Aguiar. Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1968.
- GROSSMAN, Judith. Temas de teoria da literatura. São Paulo, Ática, 1982.
- 2 LINS, Osman. Lima Parreto e o espaço romanesco. São Paulo, Ática, 1978.
- 3 DIMAS, Antônio. Espaço e romance. São Paulo, Ática, 1985.
- 4 BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio. Livraria Eldorado Tijuca Ltda., s.d.
- 5 TADIÉ, Jean-Yves. La récit poétique. Paris, PUF, 1978.
- 6 LINS, Osman. Op. cit. p. 72.
- 7 ALEXANDROV, A.D. Espaços abstratos. Apud LOTTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa, Editorial Estampa, 1978. p. 360.
- 8 Cf., por exemplo:  
SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise estrutural de romances brasileiros. Petrópolis, Vozes, 1977.

MIRANDA, Wander Melo. A menina morta: a insuportável comédia. Dissertação de Mestrado. Pelo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1979. (Ver em especial o capítulo espaço da morte , p. 17)

- 9 Para mencionar apenas um exemplo, chamamos a atenção para um dos ensaios de Antonio Cândido, cujo título já é muito sugestivo: "Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir)". In: Revista de Letras. vol. 14, Assis, Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1972. p. 7-36.
- 10 LINS, Osman. Op. cit. p. 72.
- 11 FILHO, Adonias. Luanda Beira Bahia. Rio, Civilização Brasileira, 1979. p. 89.
- 12 Idem, ibidem. p. 40.
- 13 LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965. p. 51 (grifos acrescentados).
- 14 Idem, ibidem. p. 51.
- 15 Idem, ibidem. p. 51.
- 16 Idem, ibidem. p. 56 (grifos acrescentados).
- 17 Idem, ibidem. p. 62.
- 18 BASTOS, Orlando. Os amantes. In: PRADO, Adélia et alii. Contos mineiros. São Paulo, Ática, 1984. p. 92 (grifos acrescentados).
- 19 MACHADO DE ASSIS. O alienista. São Paulo, Ática, 1971. p. 15.
- 20 Idem, ibidem. p. 21-2.
- 21 Idem, ibidem. p. 23.
- 22 Idem, ibidem. p. 23.
- 23 Idem, ibidem. p. 13.
- 24 Idem, ibidem. p. 60.
- 25 MEYER, Augusto. Machado de Assis. Rio, Livraria São José, 1958. p. 57-8.
- 26 CAMPOS DE CARVALHO. A lua vem da Ásia. Rio, Codecri, 1984. p. 61.
- 27 ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. A essência das religiões. Trad. Rogerio Fernandes. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s.d. p. 39.
- 28 GUNNAP, Arnold van. Os ritos de passagem. Trad. Mariano Ferreira Petrópolis, Vozes, 1978. p. 35-6.
- 29 DELFUZE, Gilles. A lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 43.

- 30 ROSA, J. Guimarães. A terceira margem do rio. In:-. Primeiras estórias. Rio, José Olympio, 1967. p. 33.
- 31 Idem, ibidem. p. 36.
- 32 Idem, ibidem. p. 35.

MARCO ANTONIO GUTIERREZ\*

PELAS VEREDAS DO SERTÃO DE LOGOS\*\*

RESUMO

O presente ensaio analisa "Cara-de-Bronze" e "O recado do morro", procurando decifrar o mecanismo de instauração e circulação do Logos poético, dentro da perspectiva da investigação de uma prática rosiana.

ABSTRACT

This aforementioned essay analyses "Cara-de-Bronze" and "O recado do morro", attempting to decipher the mechanism of implementation and circulation of poetic Logos, within the perspective of a poetic Rosian investigation

---

\* Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\*\* O presente ensaio, com pequenas modificações, é parte da monografia apresentada para a conclusão do curso de Especialização em Literatura Brasileira, ministrado pelo Instituto de Filosofia e Letras da UERJ.

## 1. A demanda de logos - da narrativa à palavra

Benedito Nunes assinala que "a viagem apresenta-se em Cara-de-Bronze como Demanda da Palavra e da Criação poética." (3, p. 182). Partindo desta premissa, procuraremos rastrear no conto os elementos que poderiam configurar o estatuto de Logos em Rosa dentro da perspectiva da busca de uma poética rosiana. Num primeiro momento, procuraremos desenhar os atores da Demanda, para, logo a seguir, determo-nos no relato da Demanda mesma.

### 1.1 - Em Camelot

"Cara-de-Bronze" divide-se em duas partes. Na primeira, os vaqueiros especulam sobre a viagem do Grivo, que acaba de retornar. Nela predomina, como foco narrativo, o ponto de vista simultaneamente uno e estilizado dos vaqueiros. Estilizado porque parte de uma multiplicidade de personagens; uno porque eles configuram um único ator, situado fora da Távola, como veremos a diante. A atitude do narrador é análoga ao do discurso teatral e cinematográfico: ele se limita a organizar o entrechoque dramático das personagens, recortando os eventos com sua câmera. Mesmo nos momentos em que intervém diretamente, comentando ou narrando, ainda assim sua atitude é dramática: ele limita-se a pôr em cena os vaqueiros e seus discursos, frisando sempre que o que narra ou comenta é o que dizem ou supõem os próprios vaqueiros. Do mesmo modo na segunda parte, onde predomina o ponto de vista do Grivo, mas já em diálogo com os vaqueiros. Mesmo aí as intervenções e indagações do narrador são ainda as vozes dos diversos vaqueiros, suas opiniões e dúvidas.

Podemos dizer que, de um modo geral, o narrador se coloca fora dos eventos narrados e seus atores. Também ele demanda. De um lado, é a demanda dos vaqueiros, que buscam traduzir a



viagem do Grivo e suas motivações para o seu próprio campo de experiências. De outro, é a demanda do próprio Cara-de-Bronze, que, ouvindo, indagando e relatando (na voz do Grivo), procura o quem das coisas nas palavras do Grivo. Ouvindo o relato, questionando-o e recontando-o, o narrador, mais que demandar de Logos, busca decifrar o próprio enigma que a narrativa é: o enigma de Cara-de-Bronze e o enigma maior da viagem do Grivo.

Encontramos uma interessante interpretação desse estilhaçamento da função narrativa em Recado do nome:

"Tanto Mainarte como José Uéua participam também da função narrativa dentro do conto, da mesma maneira que o Cantador, e chegam mesmo a cantar com ele (UP 91). Essa multiplicação dos narradores divide a função narrativa por vários personagens, e o Nome de um deles é imensamente revelador a esse respeito - trata-se exatamente do Cantador, João Fulano, sobrenomeado Quantidades." (2, p.91)

Machado assinala essa indeterminação a respeito de quem desempenha a função narrativa (Fulano) e a multiplicidade de agentes (Quantidades). Do mesmo modo Moimeichego (moi/me/ich/ego), Nome que cristaliza o eu-narrador, aquele que faz as perguntas e permite que a narrativa avance. Ou Mainarte (minha arte). O que se marca aqui, a par da interferência pessoal do autor, é o estilhaçamento da função narrativa, dividida entre os vaqueiros, que indagam da narrativa ao indagar da viagem.

O narrador posta-se, portanto, no campo de experiências dos vaqueiros: ele está fora da Távola. Também para ele o Cara-de-Bronze é um enigma. Menos que uma personagem, o Cara-de-Bronze é uma palavra, uma referência no discurso dos vaqueiros. Mas não qualquer referência: ele é a Referência, aquilo que organiza, dirige e dá sentido aos eventos: é do discurso dos vaqueiros que construímos a imagem do Cara-de-Bronze, "lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê" (4, p. 76). Mas o

discurso dos vaqueiros não é o discurso solar da alétheia narrativa, mas da doxa (narrativa): desfilam enunciados contraditórios que compõem, não um mosaico, mas estilhaços de um enigma. Sequer seu nome é incontestado: ele é Sigisbé; Sejisbel Saturnim; Xezisbéo Saturnim; Jizisbéu, só; Zijisbéu Saturnim; Jizisbéu Saturnim e Sezisbério. Existe uma versão mais autorizada, a do vaqueiro Tadeu, mas que é apenas uma versão, embora mais autorizada, já que o nome do Cara-de-Bronze transcende a literalidade e alcança a geografia do simbólico. Podemos tomá-la como verdadeira, mas isto não eliminará o problema gerado pela multiplicidade de nomes: o Cara-de-Bronze "é" as dezenas de estilhaços de enunciados que encontramos no texto; seu ser é a infinidade e a multiplicidade.

O nome de Cara-de-Bronze, como diversos nomes próprios em Rosa, não é neutro: define predicados e funções e, embora não classifique, significa. É o nome da Coisa, não um nome para a Coisa. É uma abertura para a voragem do sentido estilhaçado que revolve os subterrâneos narrativos.

Tadeu afirma que o nome do Cara-de-Bronze é "Segisberto Saturnino Jêia Velho, Filho - conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos." (4, p. 78) É, pois, seu nome jurídico, análogo ao de Augusto Esteves em "A hora e a vez de Augusto Matraga". Mas diversamente deste, o sentido simbólico do nome do Cara-de-Bronze não é dado numa trajetória de problematização da identidade, que se questiona, da personagem. Em "Cara-de-Bronze", ele é intrínseco aos diversos nomes que, de saída, marcam a personagem.

Em primeiro lugar, ele é o Velho, o fazendeiro ambicioso que quis ser dono de tudo. O núcleo "Filho" é problemático. Tadeu assinala que "o Filho êle mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta" (4, p. 79). Isto porque o Filho não é um nome próprio, mas uma marca de paren-

tesco: ele não define o homem, mas seu pai; aquele é apenas filho deste e não ele mesmo. Em outras palavras, sendo Filho, eu não sou eu; sou o outro em mim.

Mas o Cara-de-Bronze é também Saturno ou Cronos, pai dos deuses e ordenador do universo. Por outro lado, é também Gea, a terra - a mãe. Em seu nome, Cara-de-Bronze encarna a Origem: como Cronos, origem das coisas naturais, o mundo e seus deuses; como Gea, origem das coisas vivas. De um lado, é o tempo, o desenvolvimento, o devir; de outro, é a fertilidade, o nascimento, o surgir. Mas este núcleo não reflete a unidade de uma identidade, mas o dilaceramento dela: masculino e feminino, ele não é um ou outro, é ambos, numa fusão que não realiza a síntese neutralizadora das oposições, mas recupera a divisão fundamental do Sujeito: sou eu e o outro. Mas nem é ambos, é o Filho: a marca de parentesco revela não a plenitude, mas a carência. Cara-de-Bronze não é Cronos-Gea, mas sua perda - o Filho. Em seus documentos, ele escreve e risca essa perda: afirma-a e a nega, marcando com um traço o Sujeito dilacerado. Lavrando o Filho na ata da escritura, o Cara-de-Bronze assinala sua perda, sua carência fundamental. Riscando-o, ele sutura o Sujeito dilacerado, recompondo simbolicamente o estilhaçamento da Identidade perdida.

Por último, ele é o Cara-de-Bronze, todo-poderoso suserrano, que, mais que um latifundiário (uma função social), é o chefe da Corte (uma função simbólica), a "reencarnação sertaneja do rei Arthur" (3, p. 183). Antes de um nome, Cara-de-Bronze é a máscara cortês do senhor, êneo elmo que usa à Távola.

Por tudo isso, os diversos nomes de Artur não refletem linearmente sua Identidade, mas sua Diferença. Mosaico estilhaçado cujas partes a narrativa procura - em vão - compor, porque algumas partes se perderam para sempre, ele parece confirmar um enigma: quem sou? - enigma que subjaz ao enigma (o quem) das coisas. O texto e sua circulação o respondem à maneira da Vulgata :

ego sum qui sum, abrindo um novo enigma e mais outro e outro e assim ad infinitum.

Contudo, é bom lembrar que tudo isso "são coisas deduzidas, ou adivinhadas" (4, p. 99). O Cara-de-Bronze, como dissemos, só é o que é o logos dos vaqueiros: ele é "signo de ser" (4, p. 99). Rosa nos dá apenas o discurso dos vaqueiros; estes especulam, adivinham, supõem, se contradizem e dessa multiplicidade de logos surge, estilhaçado e esfíngico, o Cara-de-Bronze. Porém, mesmo essas especulações não conseguem inseri-lo no sistema de experiências e valores dos vaqueiros. Cara-de-Bronze não tem genealogia nem origem: "de onde é que o Velho é? Donde veio?(...) Sei que não sei, de nunca. (...) Homem môço, que o mundo produziu e botou aqui" (4, p. 84). Ter uma origem e uma genealogia é definir o seu lugar no sistema cartesiano de coordenadas culturais do sertão. Como os heróis da Ilíada, que medem sua genealogia antes do duelo, definindo assim o seu direito, privativo da nobreza, de travar o combate singular. Cara-de-Bronze se definirá, portanto, por coordenadas que o situarão fora da topologia dos vaqueiros - na Távola -, e se será seu o direito de demandar de Logos, será, no entanto, marcado pelo sinal negativo daqueles dados a "mariposices e imaginamentos".

É importante frisar também que logos não é o discurso de alétheia contra apate: "eu sei, não vi: ser é ouvido contado" (4, p. 81). Saber é ouvir de logos mas logos não é a voz de alétheia nem de apate. Saber não é ver a revelação (de alethéia), mas ouvir o que logos é: Palavra e Criação Poética. Decorre que o Cara-de-Bronze não é ser, é signo de ser, é logos. Como logos, Cara-de-Bronze não é unívoco, é tantos quantos são os logos dos vaqueiros. Da ladainha (4, p. 87ss) salta um Cara-de-Bronze ambíguo, estilhaçado e contraditório - e se ele é logos, a Palavra em Rosa é isto: ambígua, estilhaçada e contraditória, equidistante de alétheia e apate: Cara-de-Bronze "acredita em mentiras, mesmo sabendo que

mentira é " (4, p. 89). Ele não demanda de alêtheia, não é o filósofo: ó quem das coisas são as palavras das coisas, os nomes que as coisas têm - Logos. E se não é alêtheia nem apate, seu discurso é o discurso da impossibilidade de todo juízo: o indecidível.

Logos... Para o Cara-de-Bronze o quem das coisas, pelo que investirá o Grivo do signo de Galaaz, na sua Demanda. Para os vaqueiros, mariposices e imaginamentos:

"Por exemplos: - A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e fôlhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueando do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fôsse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrêlas. Uru - bús e as nuvens em alto vento: quando eles remam em voo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre..." (4, p. 100).

Logos é, pois, o Nome das coisas e sua atividade nomeadora chama-se neologia, posto que as coisas já lhe são dadas nomeadas (Cf. os "prefácios" a Tutaméia). Em outra parte, Rosa dirá: "Eu sei o nome das coisas". Dizer isto implica dizer que os outros - no caso, a doxa - não nomeiam as coisas, apenas as significam. Para os "butros" a linguagem é uma algaravia que só serve para que os homens se comuniquem. Como na concepção adamítica de Benjamin(1), os "outros" perderam a dimensão nomeadora da linguagem. Adão decaiu. A culpa original é dada como perda da Nomeação primeira. Sua estória é a história do primeiro diálogo entre os homens (Gen. 3, 1-5) e não com o deus, onde, pela primeira vez, as palavras servem, não para nomear, mas para significar. Comida da árvore do Juízo, a culpa aparece como geração de sentido: "Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si." (Gen. 3, 7). De agora em diante as coisas têm sentido: um

corpo nu significa um tabu a ser prescrito. Tudo significa: o homem só pode dar nome a si mesmo e à mulher, esquecidos os verdadeiros nomes das coisas. É expulso do Éden. E, à sua porta, um Querubim impede-lhe o retorno. Tal a nostalgia do "Éden pré-prisco" (Cf. Tutaméia) onde o poético é possível.

Esta é a demanda fundamental da narrativa, a carência de Cara-de-Bronze - aquele lugar de linguagem onde o poético se torna possível. Para realizá-la, Artur escolherá o melhor dos cavaleiros da Távola: Galaaz, o puro, o que não conhece o Pecado e a Queda - o Grivo, que sabe o nome que as coisas têm e por isso pode falar o impossível. O Grivo será submetido a provas de linguagem que, vencidas, o capacitarão para a Demanda de Logos. Sua partida é simbólica: "o Grivo se calou, de doer a bôca. Ele tinha apalavro" (4, p. 106). Galaaz se investe da carência fundamental de Logos: para buscar a Palavra, ele deve perder as palavras na sua dimensão significativa e abrir-se para ouvir de Logos.

Mas o Grivo não será apenas Galaaz, o cavaleiro da Távola de Artur. Ele é também o Grifo: de um lado, montaria mitológica que Dante encontra puxando o carro de Beatriz, em passagem da Comédia a que Rosa aludirá mais tarde. Ele é o que traz a moça, Nhorinhã ou a Noiva, metáfora da Palavra, de sua Demanda. De outro lado, grifo é também enigma, enunciado ambíguo, cifrado. A ponte para Logos é o Enigma: a estória da Demanda é a história de uma hermenêutica: demandar é propor a decifração. Ou, como as sinala Machado:

"E seu Nome, Grivo, exprime sua função, sua dupla função de grifo. Grifo como tipografia, sublinhando o mundo, retrazendo a linguagem, apontando a ambigüidade latente do não-grifado. Grifo também como o personagem mitológico (...), ambíguo, mediador entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real, entre o significado e o significante." (2, p. 90).

A demanda do Graal se dará nos Gerais, para onde parte o Grivo em sua busca. O sertão é, pois, o espaço de Logos, da plenitude da Palavra. Logo no início da narrativa, Rosa opõe o Urubuquaquá aos Gerais. Este é marcado como um território inculto, carente da riqueza produzida, intocado pelo homem, o agreste. O Urubuquaquá é o lugar do "gôzo forte, verdejante" (4, p. 73), o espaço da riqueza que o homem produz e cultiva. Este é plenitude; o outro, carência; um é estado de cultura; o outro, de natureza. Mas no Urubuquaquá, o Cara-de-Bronze não encontra Logos: ele manda que o Grivo vá buscá-lo nos Gerais. O Urubuquaquá está carente do quem das coisas porque pleno das coisas tocadas pelo homem e por sua linguagem em Queda, que perdeu sua própria dimensão nomeadora. Ali a palavra é uma palavra em estado de cultura, toldada pela significação e pela comunicação. Os Gerais, carentes das coisas tocadas pelo homem, são o lugar das coisas antes da linguagem: ali o Nome é possível, pois o deus ainda não marcou Adão com a maldição do Pecado. Aqui a Palavra é palavra em estado de natureza, onde cada coisa tem seu nome e este é o seu verdadeiro nome. Carência e plenitude, a inversão é simétrica.

Todavia, ainda não podemos passar ao relato do Grivo, pois nos falta caracterizar alguns atores desta epopéia. Benedito Nunes assinala que "só entre os cavaleiros da Távola há noção de Demanda, incompreensível para os de fora." (3, p. 182). Também entre os vaqueiros não há noção de Logos nem de sua demanda. Eles se situam fora da Corte, no Urubuquaquá. Só são capazes de traduzir a Demanda do Grivo em termos de sua própria experiência: para eles, o vaqueiro fora buscar uma noiva para o Velho ou algo de que ele carecesse no final de sua vida.

Isso nos traz um outro ator: a moça ou a Moça. O narrador assinala, reproduzindo e interpretando o ponto de vista dos vaqueiros:

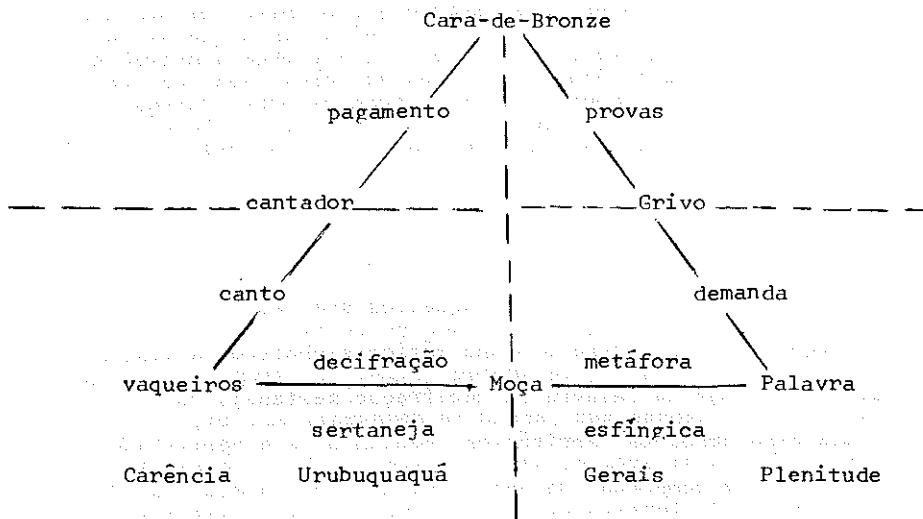
"Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tao tardada. Nem do que o Grivo viu por lá. Mas - é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jeia. Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem da pindaíba nova, da que é lustrada." (4, p. 98).

Por um lado, ela é uma moça concreta, a noiva do Grivo; traduz para o entendimento dos vaqueiros sua Demanda. Por outro, é a Moça, apontando para o plano mágico-simbólico da viagem do vaqueiro. Esfinge da Palavra ou decifração sertaneja dela, a Moça aponta para ambos os territórios, mediando-os e permitindo que a Demanda seja compreendida pelos que não são cavaleiros da Távola.

Por último, o cantador. Este reproduz bem a posição do menestrel na Corte medieval. Acima dos vaqueiros e abaixo do Patrão, o Cantador é um artista da palavra, pago para exercitar a linguagem. Por essa via ele se aproxima do Grivo, mediador (de linguagem) entre o Cara-de-Bronze e a Palavra. Sua fala é análoga à do Grivo. Mas não são equivalentes: ele também não participa da Demanda; sua linguagem não nomeia. Ele apenas fala uma voz outra por trás da sua.

O que dissemos permite montar o seguinte quadro demonstrativo:





### 1.2 - A Demanda do Santo Logos

O relato do Grivo é tomado de início não como a decifração da questão posta pelos vaqueiros, mas como enigma: ele narra, mas guarda um segredo fundamental, uma pergunta irrespondida: "narrará o Grivo só por metades? Tem êle de pôr a juro o segrêdo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segrêdo seu; tem. Carece." (4, p. 108). A hermenêutica que o relato propõe não é decifração, mas enigma de outro enigma. Já vimos que o terreno do logos poético rosiano não é o de apate e alêtheia, mas o do indecidível. Acrescentamos agora que o terreno de sua circulação não é a decifração, mas o enigma - o irrespondível. Não existe uma resposta direta à pergunta dos vaqueiros: "Do que narra, do que não conta: que será que êle foi buscar?" (4, p. 121). Ou: "mas, o que será, nessa viagem, à razão de feitiço, que êle foi buscar, para o Cara-de-Bronze?" (4, p. 121). A única resposta

possível - ele foi buscar Logos - é antes um novo enigma - o que Logos é - e isto porque, como vimos, não existe entre os vaqueiros noção nem de Demanda nem de Logos. Para nós também, que de - mandamos (d) o Logos poético rosiano, a resposta não será a síntese do relato ou a conclusão do silogismo: será o próprio relato, um silogismo inconcluso.

O relato do Grivo é a narração dos nomes que as coisas têm, as coisas vistas, ouvidas e imaginadas:

"Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobô, depois teve o nome de João-to, foi o que teve... Tôda árvore, tôda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí..." (4, p. 108).

Não lhe importa a coisa, mas o nome que tem. Este muda porque mudam os homens que as nomeiam. Mas o Grivo não busca os nomes que mudam, porque estes são os nomes que a doxa dá, as significações: o Grivo não parece buscar um nome, mas o Nome das coisas. E na sua Demanda o Grivo segue chamando as coisas pelo seu nome. Tome mos como exemplo a nota de rodapé à página 108, da edição citada. Vemos que o Grivo não busca a árvore, mas as árvores concretas, concretamente nomeadas. Árvore é signo; designa o gênero; é significação da imagem (não da Idéia) que se têm das árvores em geral. O Grivo, ao contrário, encontra a ana-sorte, o João - curto, o João-correia, etc. Ele encontra a coisa chamada pelo seu nome, a representação (Cf. 1): encontra o Nome, não o signo ou a coisa chamada por um nome que não é o seu nome originário.

Os nomes também distinguem as coisas umas das outras. Eles têm duplo aspecto: designam concretamente a individualidade da coisa e marcam seu parentesco com outras coisas: o Grivo nomeia também, em ordem, as árvores, os carrapichos, os arbustos, as plantinhas, etc. Se o Nome é o puro nome da coisa, ele nomeia também dentro da ordem, de uma classificação por gêneros.

Mas essa taxinomia não está no relato, mas fora dele: os vaqueiros indagam da classificação das coisas e o narrador responde nas notas de rodapé, com uma taxinomia que re-escreve o relato do Grivo dentro de Mathesis. Os vaqueiros classificam - eles são a voz da doxa; ao Grivo, como viros, não importa a significação, mas o nome. A distinção que lhe importa não é de gênero, mas de essências.

O Grivo não traz apenas o Nome das coisas: traz também as histórias que os homens contam, suas lendas e relatos; traz tudo que viu ou imaginou. Todas as coisas - vistas, ouvidas ou imaginadas - têm o mesmo valor: o Nome, Tal a selva de Logos.

A deusa que preside a Demanda é Mnemósyne: "o Grivo es-tuda como narrar uma massa de lembranças." (4, p. 117). Mnemósyne não é a guardiã dos fatos (o verdadeiro e o existente), mas das palavras que marcam os eventos (acontecidos ou imaginados). Estas não são alheias à invenção, à mentira, numa palavra - à imaginação. O Grivo relembra "alegrias inventadas", vê "o vero retrato de uma pessoa que nunca tinha existido" (4, p. 119). As coisas lembradas, e assim relatadas - as coisas marcadas (Tã sesê - masmêna kai tâ asêmanta) passam a existir, "ficam havendo".

De sua Demanda o Grivo traz um dom, a carência do Cara-de-Bronze reencontrada nos Gerais:

"retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem..." (4, p. 124).

Seu dom é Logos, o "leite da palavra" referido pelo Chandogya-Upanixad que Rosa cita. Este dom não é guardado: é oferecido ao Cara-de-Bronze e aos vaqueiros sob a forma de um relato. O dom é palavra que narra, que relembra e que nomeia: é dado como "rede de moça", tecida "com varandas de labirinto" (4, p.

126). O Grivo retornou à linguagem antes da Queda: a palavra em diálogo com o deus. Para nós, filhos da Palavra em Queda, das línguas inumeráveis que não se entendem entre si, para nós - enigma. Ao Grivo só faltou a expressão final dos Upanixads: shantih...

## 2. O recado de Logos - da palavra à narrativa

Se "Cara-de-Bronze" marca um percurso da demanda da Palavra "pré-prisca", "O recado do morro" demarca o percurso inverso: aqui é Logos que busca ouvidos capazes de ouvi-lo. Naquele, a narrativa busca entender o Recado original, desenhando no relato o seu sentido - indecível e irrespondível. Neste, o Recado é a origem do texto, que para se tornar interpretável deve se tornar narrativa. "O recado do morro" também nos diz de Logos: já não tanto de sua demanda, mas de sua hermenêutica - a narrativa. Nossa leitura incidirá somente no mecanismo que torna o Recado interpretável - a circulação de Logos -, percorrendo os canais de transmissão de sua mensagem.

O Morro da Garça é também uma esfinge. Garça é anagrama de Graça, este emblema apontando para o atrativo, o gracejo e o dom sobrenatural (Cf. "Aletria e hermenêutica", onde aparece como metáfora da Palavra poética). Se é esfinge pelo nome, também o é pela forma, numa adequação direta entre coisa e palavra: "Lá - estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide." (4, p. 15). O morro é um monumento ("obra ou construção destinada a transmitir à posteridade a memória de fatos ou pessoa notável"), um signal que marca a ausência do evento e, ao fazê-lo, traz à memória sua presença como símbolo. Mas não é um monumento qualquer: enquanto pirâmide, assinala o que está oculto, mumificado em si mesma, aguardando apenas o momento de reviver. O dom (sobrenatural) se esconde nas entranhas do

morro e de lá sairá, redivivo, ainda como esfinge (gênio guardião dos sepulcros; enigma), em busca de ser interpretado.

O primeiro a ouvir o Recado é Malaquias, "um velhote grimo, esquisito, que morava sôzinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas" (4, p. 13). Ouve a voz de Logos porque mora no interior do morro, em contigüidade com ele, mas também porque é "meio doido" e desempenha o que se diz ser um papel ridículo. Ou porque ele é Malaquias, "etimologicamente, mensageiro de Deus, profeta menor (...), juntamente com Zacarias, que imediatamente reconhecemos no louco seguinte, seu irmão Zaquia." (2, p. 99).

A voz do morro soa para ele por dentro da terra e ele a ouve porque existe nele um traço de loucura e falta de consciência racional, como todos os demais que transmitirão o Recado. Contigüidade: a voz do Morro se transmite por metonímia e se expande pela desrazão. Ouvido como um rugido da terra, o Recado se expande, é transmitido com adendos:

"Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se fôr morte de alguém... Morte à traição, foi que êle Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del rei, del rei!..." (4, p. 22).

Recebido metonimicamente como um rugido, o Recado é agora, metonimicamente, uma cadeia de palavras: pela des-razão, aumentou-se um ponto ao conto. Mas nem por isso Pedro Orósio pôde entendê-lo - ainda.

O segundo a transmitir o Recado é Catraz, "cara de san-deu", dado a "imaginamentos" ("um sujeito que nunca viu bonde... - mas imaginava muitas invenções" (4, p. 30), que o ouvira de Malaquias, seu irmão. Do mesmo modo que o irmão, o Catraz é posto na população dos loucos, estes estúrdios personagens capazes de ouvir "palavras de outro ar". Também ele aumenta um ponto ao conto do Morro, transmitindo algo a mais que o irmão não havia dito.

O Catraz transmite o recado a Joãozezim, que o transmite ao Guêgue, que o repassa a Nomindômine, que o passa adiante ao Coletor, que o transmite a Laudelim. Joãozezim é um menino, dotado de uma consciência inocente e não racional. Em geral, Rosa coloca os meninos em plano equivalente ao dos loucos, também dados a imaginamentos. O Guêgue "era o bôbo da Fazenda" (4, p. 32); o Nomindômine, "leso de juízo"; o Coletor, um "gira" e Laudelim "nuvejava", com "olhos de não ver, ouvido de não escutar." Todos têm como traço comum a sandice, a falta de juízo, a desrazão - na linguagem da doxa; a imaginação - na linguagem de Logos. Cada um deles acrescenta um elemento ao Recado: pouco a pouco ele vai tornando narrativa; mais e mais o rugido original se perde, substituído por uma cadeia de palavras cada vez maior e cada vez mais articulada como relato. A cadeia termina na canção de Laudelim: temos agora um relato completo. Logos tornou-se narrativa: Pedro Orósio saberá agora interpretar o Recado:

"Pela fé, pela loucura, pela inocência, pela infância, pela poesia, em uma sucessão de vi dentes privilegiados porque carentes, o recado atinge enfim sua forma estruturada e definitiva, a forma com que irá chegar a seu destinatário, cumprindo sua ascensão desde as profundas grutas dos urubus (...) até as largas passadas para as estrelas com que termina a narrativa..." (2, p. 101-2)

A lógica da transmissão do Recado, como vemos, é a metonímia perifrástica. De deslocamento em deslocamento, a mensagem circula; mas não circula intocada e idêntica a si mesma. Ela articula-se em relato: a cada nova transmissão ela cresce, é adicionada de novos elementos que, aparentemente, nada tinham em comum com a mensagem original - o rugido -, mas que lhe vão configurando o sentido. Quem conta um conto aumenta um ponto...

Não há dúvida de que o "O recado do morro" parece deixar entrever uma concepção de linguagem centrada na circulação,

na comunicação e não na atribuição de sentido pela nomeação. Sem dúvida, "O recado do morro" parece ser pura circulação. Mas a adição de novos elementos que se dá a cada nova fase da circulação, que partiu de um rugido original, também parece sugerir que há uma questão do sentido aí colocada. Claro que podemos dizer que um rugido não é conteúdo, mas exatamente ausência dele. No entanto, o que o processo todo parece indicar é que a circulação é a geração do sentido mesmo. As duas vertentes podem ser consideradas; escolhemos uma delas, a que surge do confronto com "Carra-de-Bronze".

"O recado do morro" será para nós metáfora do processo poético rosiano. Regido por uma poiesis originária, um dizer poético fundamental, o texto se realiza enquanto hermenêutica do Mistério, esse rugido telúrico. A hermenêutica não é a síntese ou a totalização, mas narração, relato regido pela Palavra poética, que atualiza o Logos fundamental através do enigma e da decifração enquanto proposição inalcançada.

#### NOTAS

- 1 BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Ruavaet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 2 MACHADO, Ana Maria. Recado do nome. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- 3 NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: --. O dorso do tigre. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 143-210. (Debates, 17).
- 4 ROSA, João Guimarães. No Urubuquaguá, no Pinhém. 4.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

MARIA DAS GRACAS RODRIGUES PAULINO\*

## A PERFEIÇÃO MORTAL

### RESUMO

A partir de um conto de Julio Cortázar, questiona-se a busca da perfeição estética na medida em que esta se torna instrumento de uma absolutização fantasmática da identidade.

### RÉSUMÉ

A partir d'un conte de Julio Cortázar nous mettons en question ici la quête de la perfection esthétique dans la mesure où celle-ci devient instrument d'un absolu fantasmatique de l'identité.

---

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



Um conto de Julio Cortázar, intitulado "Queremos tanto a Glenda"<sup>1</sup>, nos provoca a pensar no estatuto da arte contemporânea e no que chamamos, ainda, talvez impropriamente, de produção e recepção estéticas.

Trata-se da história de um fã-clube, organizado em função do culto à atriz Glenda Garson. O grupo seletivo de cinéfilos desenvolve a capacidade de apreciar as mais sutis configurações, todos os detalhes das cenas, e assim vai crescendo sua exigência de perfeição. Como se trata de pessoas endinheiradas, conseguem todas as cópias dos filmes da atriz, e neles interferem, cortando partes que consideravam levemente defeituosas, ou remontando cenas, de modo tal que passassem a corresponder às suas expectativas. Isso é feito com tanta sutileza que a um espectador desavisado passa despercebida a transformação. Logo que terminam essas atividades, recebem a notícia de que Glenda abandonara a carreira cinematográfica. Consideram o fato uma garantia de que a perfeição da beleza alcançada estaria preservada para sempre. Assim, quando a atriz anuncia sua volta às câmaras, eles premeditam e executam, sem remorsos, o seu assassinato, que se tornara esteticamente imprescindível.

Envolve-se nessa história de Cortázar a questão da identidade, sua hipertrofia e suas manipulações fantasmáticas sob o capitalismo monopolista. Para encarar por esse ângulo a devoção do diferente, temos de discutir também a questão da representação e da possível ultrapassagem de seus termos no contexto de reversão do idealismo. Tudo isso porque também nos interessa checar os limites do diálogo deste texto de Cortázar com algum texto de Nietzsche, especialmente apreciando o alcance das idéias deste pensador para a crítica da cultura, numa época tão diversa da dele. Afinal, hoje os fortes se tornaram sociedades anônimas, e os fracos uma multidão dócil que não se entrega mais ao ressentimento ou à ruminação de vingança, mas ao prazer substitutivo

constituído pelo consumo, sucedâneo da moral cristã. Em suma, como ficam as posições de Nietzsche na sociedade administrada, pós-individualista? E qual seria hoje a força do artista, para escapar ao niilismo ou à pretensão de guia das massas cegas?

O título do conto é "Queremos tanto a Glenda". O advérbio intensifica o verbo querer, que mais se distingue do fraco admirar. O sujeito está na 1ª pessoa do plural, e apenas o objeto é nomeado: Glenda. O eu se dilui num nós, a identidade transita para o objeto (que é também objeto de consumo): Glenda. O verbo querer, do título, se conjuga no presente, para logo no 1º parágrafo se conjugar no pretérito ("queríamos tanto a Glenda") , na mesma estrutura frasal que se repete inúmeras vezes, construindo, pela repetição, o "presente absoluto que talvez se parecesse à eternidade." O ser se imobiliza, e assume a negação do devir. Um ritual propicia isso: é o cinema, onde as imagens parecem mover-se. No espaço do cinema, "onde todos são ninguém," é fácil a dissolução do eu. A comunicação de massa conduz a cerimônia: publicidade, cartazes, críticos levam multidões a "fugir do contíguo, do que está deste lado." A identidade é recuperada já nos limites da cena ou da tela, projetada, tornada Glenda. Glenda deve ser perfeita. A identidade se fortalece ao confundir-se com a objetualização "estética". Destacar-se é querer mais a Glenda Garson. Forma-se o núcleo, a aliança, que "cerra fileiras" e codifica uma pseudo-diferença no "ar como que perdido das mulheres", no "dolorido silêncio dos homens", que os identifica "melhor que uma insígnia ou uma senha." Nessa dimensão reclusa do real que toma o lugar do outro real, escolher significa fixar uma lei ainda mais limitadora, uma verdade que torne a representação absoluta. O modelo dessa arte-fetiché é dado pelo fanatismo estético. Um trecho de Nietzsche, que ataca o fanatismo religioso, pode servir-nos bem aqui. Diz ele:

"O fanatismo é, com efeito, a única força de vontade a que se podem levar os fracos e inseguros, como uma espécie de hipnotização de todo o sistema sensório-intelectual, em favor da abundante nutrição (hipertrofia) de um único ponto de vista e de sentimento que doravante domina - o cristão chama-o sua crença."<sup>2</sup>

O cristianismo foi substituído pelo consumismo estético, mas o processo é o mesmo. Para as gentes contemporâneas, condicionadas ao apetite nunca saciado do espetáculo, a perfeição das aparências ocupa o lugar de Deus. Glenda Garson, filha dileta da indústria cultural, salva os escolhidos, com sua promessa de beleza absoluta. A cena, que se repete infinitamente, ocupa o lugar do real, salvando a todos do futuro e sua incerteza. Mas só a morte pode ser "exatamente idêntica ao desejo." A verdade, o "verdadeiro final" é a "esplêndida, necessária queda na torrente." Glenda e os que a querem tanto não vivem como indivíduos. A perfeição inviolável é sua morte, seu silêncio. Lembremos Adorno, que fala sobre o fetichismo na música:

"Sempre de novo os indivíduos ainda não inteiramente coisificados querem subtrair-se ao mecanismo da coisificação musical ao qual estão entregues, porém, na realidade cada uma de suas revoltas contra o fetichismo acaba por escravizá-los ainda mais a ele."<sup>3</sup>

Os que querem tanto a Glenda parecem participar ativamente da história do cinema, pois o poder econômico lhes facilita o acesso aos filmes, que são aperfeiçoados. Mas sua interferência não é libertadora. Trata-se de uma contrafação da arte, que se insere ainda no universo do fetiche. Voltemos a Adorno:

"O novo fetiche, neste caso, é o aparato como tal, imponente e brilhante, que funciona sem falhas e sem lacunas, no qual todas as ro-

das engrenam umas nas outras com tanta perfeição e exatidão que já não resta a mínima fenda para a captação do sentido do todo. A interpretação perfeita e sem defeito (...) conserva a obra às expensas de sua coisificação definitiva."<sup>4</sup>

Transformada pelo entendedor em lei, a perfeição estética destrói a arte, ao eliminar seu risco-falha de discurso diferente. Mas, em contrapartida, a representação só consegue tomar o lugar do real por jogar com o poder de sedução da arte. É certo que se trata, como disse Baudrillard<sup>5</sup>, de uma sedução fria, que "nos isola na auto-sedução manipuladora de todos os consolos que nos rodeiam." Mas a indústria cultural se quer artística: a publicidade se apresenta artística, a telenovela se trabalha artística, a própria crítica se propõe artística. Só que o imaginário da manipulação estética é um imaginário aprisionado nas grades do mesmo. A representação ritual repete ao infinito, sob formas aparentemente novas, o grande modelo de real que interessa à conservação do já-pronto. O lugar da arte, se fosse outro, fundador, nisso se faria cúmplice do caos. A pseudo-arte está a serviço da conservação, e sua sedução equivale à morte, na medida em que se torna absoluta.

Caudatária da modelização absolutista do mundo constituída pela ideologia, essa arte desumanizada se constitui como cópia. Retomando Platão, Deleuze<sup>6</sup> mostra que as cópias-ícones recalcam a diferença dos simulacros. O platonismo defende o domínio da representação preenchido pelas cópias, excludentes do excêntrico e do divergente. A imagem sem semelhança é o anjo caído, o homem em pecado, o mal, por integrar a diferença. Há no simulacro um devir sempre outro, que se esquia. A arte é simulacro que coloca o mundo entre parênteses, negando-o enquanto dado, e afirmando-o enquanto vertigem, potencialidade.

Ainda segundo Deleuze, sabemos que o eterno retorno

nietscheano às vezes é lido como ratificação de que a imagem deve subordinar-se à cópia. O devir louco, por essa leitura, seria controlado pelo eterno retorno, que equivaleria à ordem. Entretanto, a proposição de Nietzsche tem outro sentido. O eterno retorno se produz pela vontade de potência, seu círculo é excêntrico. Subverte a representação e destrói a cópia.

Assim também age o texto de Cortázar. Ao tomar como objeto a representação do reino do mesmo, o texto denuncia seu poder e seus limites. O contar funciona como uma crítica à idéia de perfeição, crítica que se faz autocrítica, já que tal idéia se liga intimamente à história da criação literária. Contra o estático de uma beleza-fetiche, o texto opta pelo inacabado, pelo risco do devir. E sendo o devir do texto as suas leituras, correr o risco significa deixar o julgamento do narrador, das personagens e das ações por conta dos leitores. Para isso, a voz do autor se oculta na neutralidade, dando voz ao narrador, em vez de matá-lo, como a Glenda. Quem nos apresenta a história é um narrador sem nome, perdido em nós, que sai do silêncio culposo em que se fechara, e retoma o discurso, conta, convence. O texto se faz polêmico: os assassinos de Glenda estão bem à nossa volta. Há o risco de que o núcleo se reproduza entre os leitores, e se realize o fechamento das cópias perfeitas e mortas. Mas correr o risco é próprio da filosofia e da arte que não querem morrer transformadas em verdade absoluta. Nietzsche e Cortázar preferiram correr o risco.

Se a pergunta sobre a natureza da arte hoje deve mudar do que é para o quando é, inevitavelmente qualquer resposta tem de passar pela recepção e suas implicações. Não basta caracterizar a recepção estética como a transcendência do funcional e do convencional, numa sociedade em que isso se associou à objetualização "estética", aprisionamento simbólico da diferença pelo espetáculo.

A devoração insaciável do fetiche estético separa a arte da vida, negando a tensão em que ambas mutuamente se fundam, e que pressupõe mudança incessante. Imobilizada pela idéia de perfeição, própria do absolutismo, a experiência estética se torna intransitiva e mortal. A recuperação de seu poder instaurador significa um risco que o artista assume, ao criar obras que se ofereçam a leituras plurais e polêmicas. O que faz Cortázar — questionamento do consumo do fetiche estético no bojo mesmo da indústria cultural — não é paradoxo necessariamente fadado ao fracasso: trata-se de uma opção viável, evidenciadora de que a arte continua existindo porque continua lutando pelo incômodo da diferença, com as armas de que dispõe neste momento histórico, de tanto brilho desarmado e querido.

NOTAS

- 1 CORTÁZAR, Julio. Orientação dos gatos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p. 15-23.
- 2 NIETZSCHE, Friedrich. Obras incompletas. São Paulo, Abril, 1974. p. 134.
- 3 ADORNO, Theodor. O feticismo na música e a regressão da audição. In: Textos escolhidos. / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo, Abril, 1983. p. 185.
- 4 Op. cit., p. 178.
- 5 BAUDRILLARD, Jean. De la seducción. Madrid, Cátedra, 1981, p. 149-67.
- 6 DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 259-61.

MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO\*

A CONSTRUÇÃO DA TENDA FICCIONAL EM LÉGUAS DA PROMISSÃO  
DE ADONIAS FILHO

## RESUMO

Este trabalho é a re-estruturação de uma parte da dissertação de Mestrado, "Léguas da Promissão: o encantatório a serviço da narrativa", apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em 1980, onde se procurou mostrar que é a partir do tema da violência e para escapar a ela que a ficção se organiza. O ensaio focaliza a narrativa como um jogo em que a utilização de elementos encantatórios é especialmente significativa, destacando-se como criadores destes recursos o mito, o rito, o folclore, a música, o ponto de vista das narrativas entre outros.

## RÉSUMÉ

Dans l'analyse de Léguas da Promissão, ensemble de nouvelles d'Adonias Filho, nous essayons de détacher la symbolique de l'espace romanesque à travers l'étude du rite, du mythe, du folklore, du théâtre et de la musique. La violence, toujours présente dans l'espace romanesque de les nouvelles, est considérée comme point de départ pour établir la structure du texte. Nous cherchons à montrer que c'est à partir de la violence et pour lui échapper que la fiction s'organise, une fiction qui a la nature d'un jeu, où l'utilisation des éléments de sorcellerie est tellement significative que nous pourrions dire que dans le recueil Léguas da Promissão, "l'incantatoire est au service du récit."

\* Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras, UFMG.

Pretendo relacionar neste ensaio as novelas de Léguas da Promissão<sup>1</sup> com o romance policial, o teatro, o mito e a música porque julgo que esta aproximação ajuda a compreender e operacionalizar um componente essencial desta narrativa: o verdadeiro narrador de Léguas da Promissão acha-se disfarçado e encoberto pela voz de outros narradores. Os vários narradores das novelas podem ser considerados como entoações diversas de uma só voz, a do pai da primeira narrativa que aparece no prólogo do livro e que funciona como rapsodo das estórias do território e profeta da nova saga que se irá criar a partir delas.

O esclarecimento deste processo narrativo parece-me importante porque destaca o papel iniciático das novelas, uma vez que reviver os episódios é narrá-los ao filho, descendente e herdeiro da tradição que o livro quer perpetuar. Como se lê na frase final do prólogo que introduz as demais novelas: "- Escute, filho, são as nossas estórias." (p. 2)

Para esta leitura, foi de fundamental importância desvendar a figura do pai da narrativa-prólogo. Tal proposta de estudo levou-me a vários autores, dos quais destaco Todorov, Baqueiro, Távica, Bakhtine e Derrida.<sup>2</sup>

Os componentes narrativos que serão tratados neste ensaio se mostram como elementos encantatórios, ou seja, processos dissimuladores do interdito da violência, eixo paradigmático da ficção.

### *Enigma e Exorcismo*

As novelas, lidas como um bloco relacionado e coeso, produzem a significação do território ficcional para o pai da primeira narrativa, tal como ele o quer reproduzir ao destinatário explícito, seu filho, e ao implícito, os prováveis leitores do livro. As personagens de Léguas da Promissão sofrem a violên-



cia. Umas - as das narrativas em terceira pessoa - ("O Túmulo das Aves", "Um Anjo Mau" e "Simoa") - argumentam com a possibilidade da não-violência. As outras - as das narrativas em primeira pessoa - ("Imboti", "O Pai" e "O Rei") - apenas repetem o processo da violência. Em todas as personagens, porém, a violência opera como fator de sofrimento, morte e/ou expropriação. A resposta da não-violência, transmitida por algumas personagens carismáticas das novelas reflete, também, a mesma mensagem em relação ao livro considerado como um todo: a violência é criminosa.

As histórias das novelas podem ser lidas, pois, como a história de um crime, porque todas apresentam crimes e vinganças sangüinárias. Isso permite relacionar Léguas da Promissão com os romances policiais de enigma, que, segundo a classificação de Todorov<sup>3</sup>, se constituem de duas histórias: a primeira narrativa, que nos conta a história do crime e a segunda narrativa, que nos decifra o mistério, conta-nos como o livro se escreve. As duas narrativas não se subdividem em duas partes da mesma história, nem em duas histórias diferentes, apenas refletem dois pontos de vista sobre o mesmo fato. Os dois pontos de vista manifestam-se por que, na primeira narrativa, o autor não pode ser onisciente, já que se trata da história do crime e ele a repete como se passou. Nessa fase, o leitor ainda não sabe as causas do crime, quem matou, e outros detalhes. A história desenvolve-se do ponto de vista da ação. Na segunda narrativa, porém, o autor usa sua voz como mediadora entre o leitor e a história do crime, esclarece o enigma - é a história do inquirido. O narrador torna-se onisciente e oferece ao leitor a sua visão do fato.

No caso de Léguas da Promissão, outras aproximações do livro com o romance policial ainda aparecem. Escolheu-se, porém, apenas este aspecto, por se considerar que ele é o que melhor apóia a hipótese da voz única que, camufladamente, se faz predominante e abafa as outras. Pode-se, então, pensar nas novelas como

correspondentes à primeira narrativa do romance policial - todas tratam de personagens vítimas ou agentes de um crime. Também se correspondem a segunda narrativa do romance policial, a que nos diz como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento do crime, e a primeira narrativa de Léguas da Promissão. Essa narrativa vai agrupar as novelas e percorrer os caminhos narrados com o leitor. O pai-narrador se compara, portanto, ao detetive desse caso policial, o mediador que se coloca entre o crime - a violência - e o leitor, a fim de esclarecer-lhe sobre o modo de tratá-la.

Torna-se necessário observar outro aspecto da proximidade de Léguas da Promissão com o romance policial: o do enigma que se vai esclarecer a partir da segunda narrativa. Nesse caso, são valiosas as observações de outro autor que também estuda o romance policial, Charles Grivel<sup>4</sup>, por tratar do enigma sob um aspecto bem diverso do visto por Todorov.

Para Grivel, o romance policial coloca-se como uma fábrica de enigmas, desde que não se constitui pela decifração, mas pela formulação de um enigma. Precisamente porque tudo no romance policial se passa pela linguagem ou na linguagem. Distingue-se, portanto, da verdadeira estória de um crime, do relatório dela. Quanto à aproximação que se intenta estabelecer entre Léguas da Promissão e o romance policial, todas essas considerações de Grivel interessam, porque se acham perfeitamente compatíveis com a leitura que se quer fazer da obra e, principalmente, porque, a partir delas, o autor define o romance policial como espetáculo e exorcismo.

Grivel explicita que o romance policial é espetáculo, porque, através da encenação que leva a termo, faz o leitor penetrar em um universo paralelo onde a violência é permitida e onde se celebram fascinantes rituais de sangue. Um território fluido, contraditório e desorganizado em que se realiza o exorcismo. Uma sociedade ameaçada tem medo. Põe em cena, através do roman -

ce, o que lhe provoca medo. Representa a ameaça, condena-a, castiga o crime e o criminoso, e se exorcisa deles. Nas palavras do texto: "La figuration infinie de la terreur est là pour écarter son motif infiniment terrifiant."<sup>5</sup>

Semelhante processo de encenação e exorcismo acontece em Léguas da Promissão. O pai quer exorcizar-se e ao destinatário da malignidade do crime do território - a violência gerada pela ambição da posse da terra - através de uma encenação, as várias novelas, no palco que cria pela sua palavra. O palco é o lugar onde se processa um conhecimento; nele se percorre o itinerário que leva ao triunfo do bem - a lei - contra o mal - o crime -, como nos romances policiais.

Para melhor compreensão desse raciocínio, cumpre destacar aqui outro aspecto de Léguas da Promissão em que se notam as duas situações em palco:

1. o criminoso mau é castigado: aqueles que se voltaram contra as personagens centrais, por exemplo os que mataram Imboti, Lucas e o menino de Açucena;
2. o criminoso bom é vítima da sociedade má: Martinho e Francisco são levados à violência e ao crime, e a nenhum se pune.

Sugere-se, por esse mecanismo de punir-perdoar, o perigo da contaminação pela violência e a necessidade de se exorcizá-la.

A luta e a violência se teatralizam e transformam-se em jogo, podendo agir de forma catártica, porque próximas da afetividade e suficientemente afastadas da ação pelo tempo e pela palavra.<sup>6</sup> Daí a violência e os abusos do poder que provocam medo poderem exorcizar-se a partir da encenação promovida pelo relato.

*O Jogo Cênico*

A função teatral em Léguas da Promissão é relevante pelo aspecto catártico mencionado. Principalmente se os mesmos elementos que possibilitam a catarse: - proximidade afetiva e distanciamento da ação - forem interpretados como uma maneira também encantatória de se articular a narrativa. Entende-se por encantatório o aspecto camuflador do interdito da violência que mancha o território de origem. Violência que se traduz nas palavras do prólogo: "A febre, a cobra, a bala." (p. 2) Ora, a proximidade, declarada pelo texto, entre narrador e referente narrado, precisa assegurar que tudo é apenas um jogo - imaginário<sup>7</sup> - para que se possa sentir prazer diante da representação de situações tão penosas.

Duas personagens, das novelas "Um Anjo Mau" e "Imboti" respectivamente, possibilitam-nos assegurar a proximidade de Léguas da Promissão do cênico. Outros aspectos também poderiam ser lembrados, como a oralidade, as chamadas ao narratário, o tom retórico, musical e nobre da frase, o apelo trágico, mas a esta análise interessa mais a presença do ator e do diretor da violência, como índice de teatralidade, que as conexões formais com o teatro, que realmente são reduzidas.

A presença de Martinho ("Um Anjo Mau") e de Eduardo ("Imboti") assinala que as novelas supõem um espectador e admite a afirmativa de que o pai encena o passado aos olhos do filho, o lugar descrito tornado palco pelas situações vividas.

Martinho, personagem central de "Um Anjo Mau", declara: "Eu vivo de viver lutando", no que lhe acrescenta o narrador

"ele era um lutador. Manso, no cerco, quase rindo. Seu ofício era brigar, apostar força, fazer correr sangue. Houvesse competidor e riscariam o círculo a facão, o picadeiro, ali se espalhariam enquanto rodavam as apostas." (p. 81)

Várias são as personagens de "Um Anjo Mau" em que Martinho atua como personagem teatral, encenando ou concretizando a luta e a violência declarada na região, segundo o texto, uma das mais férteis do território. Essa demonstração de força deslocada, disfarçada, sustenta e interdição do texto a respeito da violência. A quebra dessa interdição só se operacionaliza de forma teatral, porque, através do teatro, como no texto policial, se permite o que é proibido.

Trata-se do mesmo mecanismo que aparece nas personagens, no jogo de vozes das narrativas em primeira e terceira pessoas e na voz do pai da primeira narrativa que se desdobra nas várias outras das personagens-narradoras das novelas, elementos diferentes e que podem ser percebidos em direta correspondência com o teatral.

Interessa lembrar também que a lei que rege a violência na narrativa assim se afirma, quando se considera a encenação como portadora de uma finalidade didática. A encenação ensina como canalizar a violência de forma benéfica - função lúdica prevista nas olimpíadas e nos circos romanos, que visa endereçar o ódio, o desejo de morte e poder para algo inócua e positivo.

Transpor a luta e a vingança para um cenário de "faz-de-conta" libera paixões perniciosas e permite a continuidade da paz. Principalmente, afasta, de um lado, o temor de se perder o cobiçado - a terra -, e de outro o de se alcançar o móvel do desejo - a terra. Pela sua presença supre o ausente que se quer ignorar.<sup>8</sup>

O mesmo efeito pode-se reconhecer na problemática do tempo como vem sustentada através de todo o discurso e do qual é exemplo significativo uma passagem da novela "Imboti", em que

Eduardo diz:

"Ninguém entenderá nada se, movendo o tempo

com os dedos, não recuar muito, até o momento em que mamãe teve a vela na mão. O tempo é pau mandado; a gente volta ele quando quer, por isso eu digo que estamos na capital do território, naquele Itajuípe que tinha vinte fogos. Um aldeamento dos que viam ouro nas amêndoas do cacau." (p. 6 (grifo nosso))

Mover o tempo com os dedos está bem próximo à movimentação dos barbantes que seguram os bonecos no teatro de marionetes. O cenário, então, transforma-se, porque lançado a uma atmosfera de passado remoto e dominado. Cria-se, assim, um lugar de fantasia, metafórico, onde os fatos mais assustadores se dissipam numa área de sonho. O medo que se sente fica sob controle, desde que o presenciado ganhe características incorpóreas, portanto irreais. E o narrador pode comandar a ação do espetáculo, porque já se protegeu do medo.

Alargando o âmbito da relação mover o tempo - mover as marionetes, é bom lembrar que as marionetes vão se fazendo verdadeiras, na medida da cumplicidade da criança, como se pode comprovar pelo seguinte texto de Mannoni:

"Já falei uma palavra sobre o guinhol espetáculo para uma idade, ou para um nível de personalidade em que o Superego não é uma instância separada. O pequeno espectador aprende a se entregar, a se distanciar das fantasias. É um fato notável, que fala bastante sobre a importância das técnicas, que desde que os guinhóis segurados com a mão foram substituídos por marionetes com barbantes, a posição do espectador se transformou. Ele tenta a se identificar com o empresário, torna-se demiurgo; manobra brinquedos, bonecas, que são talvez seus filhos. Será porque o guinhol parece ter parte ligada com as potências ctonicas que arrasta consigo uma parte de medo maléfico, mais ou menos dominada, enquanto as marionetes, aéreas, são mais aptas a sugerir a atmosfera de contos de fadas?"<sup>9</sup>

A manipulação do tempo das novelas traz uma disposição de procura, de questionamento, de busca. Como se, através do

tempo, fosse possível seguir uma pista em cujo extremo, em cujo final, aparecerá a solução. Regredir é prosseguir. Pela evocação provocada, reconstrói-se uma estória, um eixo parcial ou deficientemente conhecido dela, e pode-se contemplá-la com olhos de do no e de estranho.

Em todas as novelas, no passado está o mal: um crime em "Imboti", "O Pai"; uma vingança em "Imboti", "Um Anjo Mau", "O Rei"; a esterilidade em "O Túmulo das Aves"; a escravidão em "Simoa." Rememorá-lo leva à sua regeneração - promessa - à possibilidade de restauração do contínuo, do mítico.<sup>10</sup> Isso se evidencia, quando se considera que a Promissão, o que se designa como futuro, não o é realmente. Essa narrativa conta o passado. Narrar o passado significa que os acontecimentos já se encerraram e o narrador está de posse de seu sentido. O simbólico, o teatral desse tempo manipulado produzem a ilusão de "continuum", engendrada pelo próprio discurso.

Assumir o tempo em sua concretude, como faz Eduardo, pressupõe que, mais do que uma relação temporal, o tempo exprime a relação de posição entre o que está sendo contado, aquele que conta e aquele a quem se conta. Posição de quem dirige e assiste a uma cena. A participação nela torna-se, portanto, indireta e benéfica.

As várias referências que fazem as novelas ao fato de que o sangue - de pessoas, pássaros e bichos - é o adubo que o cacau exige para frutificar; Gonçalo Cândido, por sua vez, adubo para o túmulo das aves, causa de frutificação e da pureza restabelecida, asseguram ao leitor que o tempo mítico querido pelo texto se vai construindo. E que substituir sangue por palavra é desejo básico da narrativa.

*Círculos da Harmonia*

Léguas da Promissão apresenta uma estrutura circular, própria da narrativa mítica, que se alia aos aspectos encantatórios da narrativa em questão. Nela, a linha inicial (vida) e a final (morte) circunscrevem-se através das personagens e do espaço.

Os mortos servirão de adubo à vida, o que é exemplificado pelas novelas "O Túmulo das Aves", "Imboti" e "O Rei", ou fomentarão a procura da vida, como em "Um Anjo Mau" e "Simoa." Também, no que concerne ao espaço, as novelas "Imboti" e "Simoa" correspondem, respectivamente, à entrada e saída do território, prendendo, em seu círculo, todo o Itajuípe. Essa entrada no território é uma maneira de efetuar a passagem do mundo profano ao sagrado em relação ao destinatário.

Na primeira narrativa visualiza-se a passagem do profano ao sagrado, no trilho do trem que conduz pai e filho. Onde cessa o trilho, começa o espaço sagrado do rito de iniciação: "um mundo tinha ali o coração. As veias, que penetravam as matas e as selvas, fundiam-se ali em espécie de nó, acampamento crescendo enquanto o cacau ocupava a terra." (p. 2) O pai da primeira narrativa, ao introduzir o filho no território, pretende a repetição ritual da cosmogonia.

Simbolicamente, o centro do território, o sagrado por excelência, está no Jiqui "O Túmulo das Aves" que, por sua descrição e interpretação, se comunica com as três zonas cósmicas: água, terra e céu.

A estrutura circular, visível em Léguas da Promissão, não elimina a possibilidade da estrutura espiralar, diferente maneira de se traçar o círculo. A espiral define-se como o retorno a certos lugares, a recorrência a certos fenômenos, acrescida da idéia de uma ascensão até um ponto de vista mais elevado. O ponto de vista mais elevado, revela-se, nessa análise, na situação



do pai da primeira narrativa.

Serve como índice do sonho recorrente, a tentativa de se achar a própria identidade, através da identificação com o outro que aparece em "O Pai", "O Túmulo das Aves", "Um Anjo Mau" e "Simoa"; "Imboti" e "O Rei" seriam a variante que nega o dito pelas outras e traz-lhes também o efeito do continuum, do movimento perpétuo, almejado pelo mito.

Note-se que o primeiro grupo de novelas citado mostramos os filhos querendo identificar-se com o pai; Gonçalo Cândido desejando que o filho de sua esterilidade concretize-se na sabedoria de Togo aliada à coragem de Luna Gato; Açucena desejando Martinho, porque ele corporifica sua necessidade de vingança; ao mesmo tempo que possui a doçura e magia de seu pai, além de ser o marido, substituto de Lucas; a tribo e Naro achando em Simoa a força e a explicação para que continuem a viver.

Já em "Imboti" e "O Rei", Eduardo e o caçador não se identificam com Francisco e com o velho mateiro. Representam, ao contrário, o estado primitivo da pureza já perdida pelos outros.

Pode-se perceber que o ponto de vista das narrativas acompanha as personagens no que se denomina uma visão com elas.<sup>11</sup> Essa sucessão dos vários supostos pontos de vista produz um efeito de rotação que é também musical. Algo assim como o som de vários instrumentos musicais que formam a orquestra. É o relacionamento proposto por Lévi-Strauss entre mito e música, onde o importante não é o executor, mas o som, a música que se atualiza através do ouvinte.<sup>12</sup> A mudança de executores da partitura musical articula-se com o foco da narrativa que ilumina, a cada hora, uma personagem que diz ou age.

O relacionamento mito e música também se estabelece em Légua da Promissão, porque se podem perceber no livro aspectos do tema e das variações musicais, assim como, segundo o enfoque levistraussiano, do mito de referência e de suas variantes. Veja

mos: o tema seria a morte e as variações, a vingança, a fuga, a continuidade. O mesmo tema, executado de modo ou em tons distintos - as variações - segundo o foco recaia em diferentes personagens.

Lembre-se aqui que o relacionamento em pauta só é válido para o caso de uma orquestra a executar uma só música. Porque, na perspectiva da primeira narrativa, o tema funciona como elemento estrutural e as variações, como elementos recorrentes. São várias as estórias que se desenrolam em espaço e tempo diversos - variações de um mesmo tema - as situações semelhantes.

As Léguas da Promissão não contam a conquista do território, como pode parecer a princípio. O que se narra aí são os caminhos que percorrem aqueles que buscam a não-violência numa terra violenta. A promessa, o poder a que aspiram os "eleitos" desse éden não é a cobiça, o latifúndio, a riqueza, mas um despojamento quase monástico de todos os tesouros da terra. Interpretando sobre outro ponto de vista, pode-se sentir a manifestação do medo das conseqüências da violência - terra - que a narrativa oculta pelo "encanto do céu."

O ritmo musical do livro iguala-se ao da novela mítica que, em virtude de símbolos e alegorias, transmite uma constante alusão a algo que subjaz profundamente além da superfície noveltesca.<sup>13</sup> No caso de Léguas da Promissão, o apelo mítico confere à epidérmica novela de aventura, aos episódios violentos de crimes e sangue, a possível conversão em uma impressionante alegoria, fábula ou parábola sobre a história da humanidade, aventando, inclusive, a hipótese de transformar o mundo a partir da comunicação com o enorme sonho dos homens.

Em Léguas da Promissão, o discurso mítico sustenta a função de discurso dominante, modificando seu contexto originário em cantos populares e alimento para o discurso literário: o tema e as variações.

A ligação com a música e o mito não destrói a proximidade das novelas com o teatro, ao contrário, ajuda a construí-la. Pois, nos três, vemos, principalmente, a tentativa de se minimizar o ato de tocar, de inventar e de viver, deslocando-o para seu efeito: a música, o mito e a personagem. De acordo com a ótica que se vem tentando imprimir à análise de Léguas da Promissão, todos esses aspectos somam-se à função encantatória subjacente à narrativa.

Souvage resume o pensamento, ao denominar de novela dramatizada aquela que se caracteriza pela apresentação cênica. No teatro, o espectador situa-se ante um cenário, onde as personagens vivem sem a interferência de um autor. Na narrativa dramática, o autor pode ser onipresente, mas tem de ser invisível. O que fazem e dizem as personagens conta a estória. O autor se esconde, porque deseja conseguir a ilusão de que a estória se conta por si mesma.<sup>14</sup>

Verifica-se, portanto, que, em Léguas da Promissão, o diálogo entre autor-personagem, que se desenvolve através das várias vozes que narram, não se completa. Ao contrário, o contexto dialógico dissolve-se numa leitura que opte pela perspectiva globalizante do livro que introduz as novelas sob um enfoque: a do pai da primeira narrativa. A resposta das narrativas em terceira pessoa - não-violência, fuga para o mítico - à violência das narrativas em primeira pessoa, cria uma divisão simétrica no palco - território dessa representação. Se confrontadas, porém, revelam as narrativas em terceira pessoa um tipo de saber que as em primeira pessoa ignoram ou marginalizam. Portanto, a encenação das duas verdades, lado a lado, num mesmo palco, apresenta-se como de máxima importância para a platéia, para que essa, conhecendo as respostas à violência, se interdite perguntas sobre a causa dela.

Ora, o pai da primeira narrativa, que dirige essa ence

nação, que conduz essa música, que é o detetive desse caso policial, que é o recolhedor desses mitos, vai, juntamente com o filho e o leitor, assistir à sua representação, ouvir os seus acordes, ler o caso e ouvir os mitos. Vai-se "encantar" por todo esse arsenal mágico e, através dele, esquecer também de estabelecer com o Itajuípe o diálogo que transformaria a sua narrativa em um desenvolvimento diferente daquele que os cegos e suas personagens rejeitaram.

## NOTAS

- 1 FILHO, Adonias. Léguas da Promissão. 3a. ed., Rio, Civilização Brasileira, 1972. Todas as citações do livro são retiradas desta edição.
- 2 TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970.  
BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta S/A, 1970.  
TACCA, Óscar. Las voces de la novela. Madrid, Editorial Gredos S/A, 1973.  
BAKHTINE, Mikhail. La poétique de Dostoievsky. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Editions du Seuil, 1963.  
DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.  
\_\_\_\_\_. La pharmacie de Platon. In: DERRIDA et alii. Tel quel. Hiver, nº 32, Paris, 1968.
- 3 TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: —. As estruturas narrativas. Trad. Leyla P. Moisés. 2a.ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970. p. 93-104.
- 4 GRIVEL, Charles. Observation du roman policier. In: ARNAUD, Noel et alii. Entretiens sur la paralittérature. Paris, Plon, 1967. p. 231-58.
- 5 Idem, *ibidem*, p. 247.
- 6 Cf. PARRUCAND, Dominique. La catharsis dans le theatre, la psychanalyse et la psychoterapie de groupe. Paris, Epi, 1970. p. 32, que julga a dialética entre a revivência afetiva e a distância fundamental para que haja catarse.
- 7 Sobre o papel do imaginário no teatro, remetemos a MANNONI, O. A ilusão cômica. In: —. Chaves para o imaginário. Trad. Maria Pondé Vassalo. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1973, p. 167-90.

- <sup>8</sup> A utilização desses conceitos fez-se a partir da leitura de COSTA LIMA, Luiz. Os discursos de re-presentação. In: Estruturalismo e teoria da literatura. Petropolis, Editora Vozes Ltda., 1973 e Projeções de ideológico. Cadernos da PUC. Rio, 8 (26): 155-203, 1975.
- <sup>9</sup> MANNONI, O. Op. cit., p. 185-6.
- <sup>10</sup> Cf. ELIADE, Mircea. La regeneración continua del tiempo. In: —. Le mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, 1969. p. 90-111.
- <sup>11</sup> Cf. POUILLON, Jean. O tempo no romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 45.
- <sup>12</sup> STRAUSS-Lévi. Overture I e II. In: —. Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964. p. 9-40.
- <sup>13</sup> Cf. BAQUERO, M. Goyanes, op. cit., p. 74, que assim se pronuncia a respeito da novela mítica: "todo hecho realista se articula allí a un contexto simbólico, y la intriga se confunde con una leyenda tácita."
- <sup>14</sup> SOUVAGE, J. An introduction to the study of the novel. Gante, 1961, p. 41. Apud BAQUERO, op. cit., p. 63.

MARIA LUIZA RAMOS\*

MAÍRA:

LEITURA / ESCRITURA\*\*

RESUMO

Maíra lembra uma forma-sonata, pelo caráter dialético dos temas que estruturam o texto: a sociedade civilizada e a sociedade indígena. Nesse romance, que Darcy Ribeiro escreveu quando era ainda um exilado político, as contradições que se desenvolvem a partir do tratamento parodístico do Isaías bíblico — mediador entre dois mundos — convivem hoje com uma contradição não programada pelo texto:

"E te restituirei os teus juizes como eram dantes; e os teus conselheiros, como antigamente." (Isaías, I, 26).

RÉSUMÉ

Maíra évoque une forme-sonate, par le caractère dialectique des thèmes qui structurent le texte: la société civilisée et la société indienne. Dans ce roman, écrit quand Darcy Ribeiro se trouvait encore à l'exil, les contradictions qui se développent à partir de la parodie de l'Isaïe biblique — médiateur entre deux mondes — coexistent aujourd'hui avec une contradiction qui n'est pas programmée par le texte:

"Et je te restituierai tes juges tels qu'ils étaient auparavant; et tes conseillers comme autrefois." (Isaïe, I, 26).

---

\* Professora Titular de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG (aposentada).

\*\*Este artigo foi publicado no Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo, em 1978.

## 1. A Unidade Estrutural Articulada à Dominante

Tomando à missa o sentido do sacrifício, Darcy Ribeiro faz da morte o Leitmotiv de Maira<sup>1</sup>, romance que inaugura nova dimensão na extensa obra do escritor.

A morte se dá tanto no plano individual quanto no plano social, sendo ambos focalizados de uma perspectiva dialética que contrapõe a sociedade civilizada à sociedade indígena, constituída pela tribo Mairum, ao norte do Brasil.

A dialética é, aliás, o modo de ser de toda a narrativa, que, lembrando de início uma forma-sonata, trabalha dois temas em unidade estruturada à dominante. Esses temas, que por sua vez geram muitos outros, são apresentados nos dois primeiros capítulos.

O primeiro tema é a sociedade civilizada. Situa-se numa delegacia de Brasília, aonde chega a notificação de que uma mulher foi encontrada morta, sem que se saiba se de morte natural — estava em trabalho de parto, e duplo — ou criminosa.

O elemento de ligação entre esse e o segundo tema, caracterizado pela sociedade indígena, é que a notificação, feita por parte de um cientista suíço que explorava formigas, dizia que encontrara o cadáver da mulher numa praia do rio Iparaná, próximo a uma aldeia de índios, a mil quilômetros ao norte da capital do país.

Quanto ao capítulo seguinte, que apresenta o segundo tema, mergulha na intimidade da pequena tribo, excepcionalmente reunida na casa dos homens, a chamado de Anacã, o tuxaua, que em solene comunicação confia a seu povo a sua determinação de morrer. Será naquela mesma noite. Ele deitará para dormir e não despertará ao alvorecer.

A morte é, pois, presente nos dois capítulos iniciais, que contêm os elementos básicos da narrativa. Mas, ao contrário

da morte violenta da mulher branca, na exuberância de seus prováveis trinta anos, a morte do tuxaua representa a saturação do exercício de uma vida que, atingindo a idade avançada, chega ao momento de se extinguir. Trata-se de uma morte autodeterminada que não se confunde com o suicídio, mas traduz a plenitude do viver e só é possível graças a uma faculdade especial lá deles, os índios, de controlar as funções do próprio corpo - fenômeno que também ocorre entre certos místicos orientais.

A narrativa deste capítulo, bem como dos outros que se prendem à aldeia, é feita numa linguagem distinta da que traduz o contexto civilizado.

O romance se abre com um discurso referencial, desenvolvendo-se numa tensão em que a rapidez dos fatos se manifesta na própria notação gráfica dos diálogos. Reproduzem-se aí os clichês burocráticos e o registro policial. Entretanto, sugerindo logo depois a atemporalidade do mundo mítico, o discurso é lento e intensamente poético. As pausas e as freqüentes repetições instauram na própria linguagem, voltada sobre si mesma, a densidade dos ritos no mundo fechado das sociedades primitivas. Como se dá na forma - sonata, a diferença entre os dois discursos é sobretudo uma diferença tonal.

O terceiro capítulo abre o desenvolvimento livre e modulante dos temas apresentados. O título é Isaiás, mas esse é apenas o nome cristão do Avá, sobrinho de Anacã e seu sucessor na direção da tribo. Recolhido por missionários quando menino, e enfermo, recebera uma educação aprimorada e fora afinal enviado a Roma, para satisfazer à vaidosa aspiração dos velhos padres que queriam culminar a sua obra com a ordenação de um selvagem.

Desde muitos anos exilado de sua gente, Isaiás faz uma oração que é uma variante do Salmo 42, que diz: "com ferida mortal em meus ossos me afrontam os meus adversários, quando todo dia me dizem: Onde está o teu Deus?" A principal diferença é que



Isaías o inverte, por questionar qual o seu verdadeiro deus, que cada vez mais não lhe parece ser o de Roma, mas o de sua aldeia. Assediado por curiosos - "um índio convertido?", "vai receber or<sub>u</sub>dens?" (p. 29), conclui com Isaías, o apóstolo, que cada povo de ve insistir em permanecer ele mesmo,

"com a cara que Ele lhe deu, custe o que cus tar. Nosso dever, nossa sina, não sei, é re- sistir, como resistem os judeus, os ciganos, os bascos e tantos mais. Todos inviáveis, mas presentes. Cada um de nós, povos inviáveis, é uma face de Deus." (p. 33)

A contradição interna, que a partir dos temas inici - ais vai se desenvolver ao longo da narrativa, preside também à personalidade de Isaías. Por um lado, encarna a palavra do profeta - "Porque vos envergonhareis dos carvalhos que cobiçastes e sereis confundidos pelos jardins que escolhesteis" (I., cap.1.29) e se enche de coragem ao renunciar à carreira sacerdotal: "A úni ca palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxauará, e que só me devo à minha gente Ja - guar da minha nação Mairum" (p. 34). Por outro lado, se acovar - da, como ao retornar à aldeia: "Não sou quem devia, nem para mim, nem para ninguém, e pago todo dia o preço de não ser." (p. 319)

Há pouco me referi ao Salmo 42, conhecido por Judica me, e convém lembrar que essa oração, que exprime a nostalgia de um sacerdote exilado do Templo, faz parte das cerimônias prepara tórias da missa. O padre diz:

"Como o cervo brama, pelas correntes das á- guas, assim suspira a minha alma por ti, ó Deus! A minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo; quando entrarei e me apresentarei ante a face de Deus?"

Como missa também é que Darcy Ribeiro organiza o seu ro

mance, através de partes intituladas Antífona, Homilia, Canon e Corpus. Não se trata, naturalmente, de uma infra-estrutura passiva dos textos litúrgicos. Estes, como os textos bíblicos, são relativizados através de transformações diferenciadas, numa elaboração intertextual que os reduz às circunstâncias existenciais das personagens, sobretudo de Isaías, que é um mediador entre os dois mundos e encarna todo o violento processo de aculturação em que a reciprocidade é anulada em favor da prepotência do mais forte.

A sede de Deus é contraditória em Isaías, que apesar do fervor cristão mantém com a tribo ligações de ordem afetiva circunscritas ao universo da memória. Essas se prendem à idealização da infância e, de modo geral, ao paraíso perdido, revivendo assim o mito da queda e do eterno retorno. A oração de Isaías é singular: "Meu Deus Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor", "Meu Deus Filho: Mãra Coraci, Sol luminoso." (p. 109) Esse sincrismo, por si só, já antecipa o fracasso da prece obstinada de Isaías para que, ao regressar à aldeia, possa ser "um entre todos." "Indistinguível. Indiferenciável. Inconfundível." (id.) Antes de tudo, Isaías é ambíguo e assume a sua ambigüidade com melancolia:

"Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele. Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós e assim havemos de viver."  
(p. 109)

E é Alma, a mulher que no início do romance aparece morta na praia, que define esse modo de viver: "Ser dois é não ser nenhum, ninguém." (p. 375)

2. *Alma / Miríxorã: Repetição e Diferença de Isaías*

Considerando o romance da perspectiva do primeiro tema, ou seja, do contexto civilizado, Alma é personagem fundamental que mantém com Isaías uma relação especular: é sua repetição e diferença. E antes de desenvolver essa relação quero chamar atenção para a importância do binarismo no romance.

Trata-se de um binarismo estrutural, marcado pela contradição interna. Essa lógica, que preside a toda a narrativa, é expressa por Isaías ao evocar a tribo, quando em viagem antegoza o regresso:

"Uma linha invisível parte a aldeia em duas metades, a do Nascente e a do Poente. Cada uma delas com seus clãs que têm de ir buscar mulher ou marido na banda oposta. Esta partição da aldeia em metades retrata no chão a partição do mundo, tal como o concebemos, sempre dividido em dois: o dia e a noite, o claro e o escuro, o sol e a lua." (p. 67)

etc. etc. E depois de analisar as múltiplas situações em que se mostra a dualidade, conclui pela sabedoria que lhe é implícita: "Aquele mulher e aqueles amigos são mais meus justamente por serem de natureza diferente da minha. São os entes de que eu preciso para com eles formar um nós vigoroso, fecundo, completo." (id)

Esse nós completo em que cada um guarda a integridade da sua natureza só é assumido na tribo por Alma, com o que se estabelece outra contradição. Porque a moça repudia a sociedade em que vive para ser missionária entre os índios. Quer modificá-los e acaba aceitando-os. Depois de vencer a resistência das organizações religiosas e arranjar um meio de empreender a viagem, encontra-se por acaso em Brasília com Isaías, que regressa à tribo. Ao final de embaraçosa conversa, Isaías se põe a refletir sobre

"o que significa esse encontro de uma mulher que vai e de um homem que volta, pelo mesmo caminho. Só teriam que cruzar um pelo outro e seguir adiante. Mas parece que será larga a travessia." (p. 134)

Aí começa a definir-se a feição mítica da narrativa , que não se deve confundir, entretanto, com a narrativa dos muitos mitos que há no romance.

Alma e Isaías vivem um rito de passagem. Sua situação é estar à margem. E ambos empreendem a grande viagem, na qual devem passar por provas diversas e cada vez mais difíceis, no processo de morte simbólica característico da iniciação.

Ao deixarem o velho avião do CAN e iniciar viagem em uma precária canoa, Isaías adverte: "- Estamos apenas entrando na boca da mata, você ainda não viu nada." (p. 163) E Antão, o morador do rancho, acrescenta: "Sozinho com a moça, aí na boca desse mundão de Deus e do Diabo, isso não aconselho." (id)

É interessante a insistência na imagem "a boca da mata" e "a boca desse mundão." O que pareceria uma desgastada metáfora tem aí a força mágica de criar o ambiente para a morte simbólica por que deverão passar o herói e seu coadjuvante -- nesse caso a moça -- no processo mítico. Eles vão ser devorados e devolvidos à nova vida, num capítulo intitulado: O Vômito.

Alma, que até então não professava qualquer religião , aspira à vida cristã e quer reformar a sociedade selvagem; Isaías rompe com a sua formação religiosa e anseia pela vida pagã, para restabelecer os valores do seu povo, aviltado pela usurpação dos invasores. As muitas provas por que passam são, desde a luta por empreender a viagem, até as dificuldades na pequena canoa, enfrentando o sol, a água, a fumaça, os Xaepês -- índios canibais que assumem na dimensão mítica o papel do dragão arquetípico -- o ataque dos macacos, que fazem verdadeiro bombardeio de excrementos sobre o par aventureiro, até o banho da purificação, no qual, ao

mesmo tempo em que se verifica uma variante do batismo, se dá também a revelação do sexo para Isaías, que espiona extasiado a nudez da moça. É possível também relacionar como uma das provas o encontro do falso disco-voador, a estranha casa metálica dos missionários protestantes, pelo caráter de mistério que envolve essa curiosa passagem da narrativa.

Entretanto, no desenrolar do romance, assim evoluem os fatos: no convívio com os índios Alma passa a aceitá-los como eles são. Apesar de guardar o seu espírito crítico, respeita os seus costumes, reconhecendo neles uma sabedoria que até então lhe era desconhecida. Sabendo-se diferente deles, adapta-se. Isaías, porém, que se crê igual aos selvagens por ser da mesma raça e pelo direito à sucessão política, que afinal não se realiza, não consegue desvencilhar-se ideologicamente do mundo em que foi educado e só pode ver os índios através do filtro de seus preconceitos sociais e religiosos.

Observando o dia-a-dia da tribo, é ele quem censura à sua gente a gratuidade dos costumes. É assim que reflete, por exemplo, sobre o trabalho das mulheres:

"Na verdade, trabalham mais para exibir virtuosismo do que por utilidade. Aliás, utilidade aqui não é conceito que preocupe ninguém. Cada um desses cestos, redes e panelas, custa dez vezes mais esforço do que seria necessário para cumprir suas funções corriqueiras. Mas como revelam, em sua feitura, quem os fez, denunciando qualquer falta de gosto ou destreza, elas redobram os esforços. Assim é que os balaios mais reles, de carregar mandioca da roça para a aldeia, os mais singelos panelões de coar carimã ou de cozinhar, são de uma perfeição perfeitamente inútil." (p. 320)

Isaías despreza o caráter de escritura que o artesanato implica, ou seja, a marca da produção, e que constitui, portanto, um fator de afirmação não apenas individual, como ele in-

terpreta, mas social, sobretudo. Escritura que não é apenas um sistema de notações ligado secundariamente a certas atividades, mas, como observa Derrida, "a essência e o conteúdo dessas próprias atividades."<sup>2</sup>

Do mesmo modo, interfere na economia da tribo, levando os homens a plantar uma roça que garantiria a seu ver maior produção e lucros. Para isso faz dívidas, tomando emprestadas sementes e mudas aos gringos protestantes. Depois do fracasso, a vergonha de ter passado por tolo quando queria ser mais entendido que os outros. Tomara o veranico por verão e obrigou a indianada a trabalhar sem proveito. "Como é que eles me ajudavam sabendo que era besteira, Teró, por que?" (p. 290)

Naturalmente, o pragmatismo de Isaías relaciona-se com o mundo capitalista em que foi educado. Mas o seu comportamento tem raízes ainda mais profundas. Ele é ambíguo, e como tal engendra contradições que não podem resolver-se completamente, mas que provocam uma tensão para o equilíbrio, para o senso-comum e o bom-senso. E o bom-senso, como diz Deleuze, supõe uma só direção. A sua essência é dar-se uma singularidade, caminhar do mais diferenciado ao menos diferenciado - o morno, o pardo. Sua função é prever, distribuindo e repartindo. Combustivo e digestivo - acrescenta Deleuze -

"o bom senso é agrícola, inseparável do problema agrário e da instalação dos cercados, inseparável de uma operação das classes médias onde as partes devem se compensar, se regularizar. Máquina a vapor e currais, mas também propriedade e classes, são as fontes vivas do bom senso: não apenas como fatos surgidos em determinada época, mas como eternos arquétipos."<sup>3</sup>

A ambigüidade existencial provoca sofrimento em Isaías, justamente porque ele vive na ânsia do uno, do indiferenciado. Apesar do seu casamento com Inimã, permanece sozinho e estéril

Vive infeliz a sua vida, como que condenado a ela. Alma, que não se casa, vive na plenitude do não-senso e consegue formar com os índios o nós fecundo de que fala Isaías. Entretanto, morre. E com ela os filhos gêmeos, em adiantado estado de gestação.

A morte de Alma ratifica o impossível de sua existência. Porque o seu comportamento na tribo não é ambíguo. É paradoxal. E a força dos paradoxos, segundo Deleuze,

"reside em que não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição. O princípio da contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível de que ele deriva."<sup>4</sup>

O paradoxo, dirigindo-se simultaneamente em dois sentidos, sem permitir identificação, opõe-se à ambigüidade, que se orienta pelo princípio da indiferenciação. Na qualidade de instância paradoxal, Alma não consegue manter o seu papel de significante vazio, a deslizar entre as duas grandes séries do contexto civilizado e do contexto indígena. A própria vida interfere através de seus fatos mais rotineiros: a gravidez, por exemplo. É ela que faz partir-se o espelho e impede a coexistência autônoma das duas séries. Pela primeira vez desde que chegou à tribo, Alma se angustia, ao se questionar:

"A quem direi: eu pari? E quem me dirá, reconhecendo-se pai: eu também pari? Quem ficará de choco para proteger a vida do meu filho? E sobretudo Alma, meu bem, filhinha do seu Alberto, lá do Cosme Velho, sobretudo Al minha, você não é mairuna, não! Quem garante que você, só por estar aqui, vai parir fácil que nem elas?" (p. 377)

Essa irrupção do bom-senso é simbólica e representa apenas a morte de Alma, que vai ocorrer depois, cercada de mistério, mas a negação do paradoxo como forma existencial. Alma é da

ordem do impossível. O modo de ser paradoxal que assume entre os índios preside, no romance, às contradições que ela própria experimenta na sociedade civilizada. Preside sobretudo às contradições de Isaías, que, este, sim, pertence ao mundo real e possível.

### 3. *Mitos Cosmogônicos: a Dialética do Pai e do Filho*

Não sendo um tratado de antropologia, Maíra apresenta uma série de relatos míticos que tanto podem ser autênticos de regiões brasileiras, pois Darcy Ribeiro é um antropólogo que conviveu com os índios por cerca de dez anos, quanto criados pela imaginação do escritor. De qualquer maneira, o que interessa a este trabalho é a sua validade literária, considerados os mitos no seu aspecto estrutural dentro da narrativa.

O ar, por exemplo, é símbolo universal de vida. Podem-se relacionar variantes em mitos cosmogônicos e outros relacionados com a ressurreição. O primeiro homem nasceu do hálito de Deus, que soprou na argila. Cristo foi gerado pelo Espírito Santo que fecundou a Virgem. A palavra espírito é designada em grego por pneuma, que também significa ar. Por sua vez, a Bela Adordecida ressuscitou quando beijada pelo Príncipe, sendo o beijo uma romântica versão do sopro sagrado.

A primeira cosmogonia narrada em Maíra apresenta uma expressiva variante do caos:

"Antes só os morcegos eternos voejavam na escuridão sem começo. Veio então Nosso Criador, o Sem-Nome que descobriu sozinho a si mesmo e esperou. Chegada a hora Ele juntou as mãos em concha, soprou dentro o seu alento, abriu os olhos e lançou do olhar uma luzinha. Na penumbra daquele ventinho morno Ele foi inventando as suas criações." (p. 135)



Logo adiante acrescenta que Mairahú, ou seja, o Pai, esse Sem-Nome (o sufixo hu designa pai-de), "desenhava cada bicho na areia e redesenhava com cuidado até gostar. Aí soprava seu alento sobre o desenho e o bicho levantava espantado." (p. 136)

Variante mais curiosa do sopro sagrado é, entretanto, a do nascimento do próprio Maíra. O Velho "arrotou e lançou o ar roto no mundo para ser seu filho." (p. 151)

Até então ele já tinha criado animais e gente, mas ao mesmo tempo em que aqueles se comportavam como humanos, usando da fala, por exemplo, a gente era uma mistura de homem e bicho, ou de gente indiferenciada: "Não era muito bom aquele mundo do Velho. Não havia dia nem noite, somente penumbra. E tinha pouca comida. Não havia homem nem mulher; todos eram iguais." (p. 136) Até que Maíra, que, que "sempre achou que aquele mundo de Nosso Criador, o Sem-Nome, não prestava mesmo" (p. 184), resolveu fazer reformas para melhorar a humanidade. Começou por diferenciar os sexos e redistribuir as riquezas: o fogo, que era só de uns, o mel que era só de outros, etc.

São muitas as narrativas universais que se cruzam nesses mitos do romance, destacando-se, por exemplo, a relação entre o mundo do Velho e o Antigo Testamento, bem como o mundo de Maíra e o Novo.

Quanto a Maíra, o deus-Filho, está para Cristo assim como Cristo está para Prometeu, ou seja: é o amigo e o salvador da humanidade. Todos esses deuses sofrem perseguições.

Prometeu é castigado por Júpiter, o Pai, que o manda prender a um rochedo perdido no mar por ter amado os homens a ponto de desobedecer aos preceitos do Olimpo. O fogo que rouba para levar-lhes tem duplo sentido, valendo como metáfora da razão. Cristo, por sua vez, desperta a consciência da humanidade e é punido pela lei — variante psico-sociológica do Pai. Maíra faz com que os homens conheçam as suas diferenças; inventa o pecado

e, como os outros dois, preocupa-se em melhorar a sua vida econômica. Mas furta-se à ira paterna através de ardilosos recursos, como um Trickster.

Herói mítico, tem ele um coadjuvante - Micura - irmão gêmeo que ele mesmo se dá. Astucioso como o outro, é Micura quem tem a idéia de roubar o fogo que era só do Urubu-rei, o que é o início da reação do Sem-Nome.

A falta do nome do Pai diz respeito à ausência de sua historicidade.

Quando Deus se manifesta a Moisés na sarça ardente e este lhe pergunta em nome de quem deverá levar a mensagem ao seu povo, responde-lhe o Senhor: "EU SOU O QUE SOU." E mais: "Assim dirás aos filhos de Israel: EU SOU me enviou a vós."

Essa passagem do Êxodo (Cap. 3. 15) serviu a Althusser para exemplificar, através da religião, o mecanismo de toda ideologia.<sup>5</sup> E Darcy Ribeiro joga curiosamente com esse diálogo, de tal modo que, sempre dentro da lógica da contradição que preside à narrativa, os papéis se invertem. O Velho repreende Maíra pelos "estragos" que anda fazendo na criação (diga-se de passagem que antes da reforma somente ele tinha o poder de fecundar a raça humana), e este responde chamando-o de "meu filho." Dá-se então o seguinte diálogo:

Mairahú: Sou seu pai, me respeite.

Maíra: Sem mim você não seria pai.

Mairahú: Eu sou o um.

Maíra: Eu, o outro.

Mairahú: O outro é nenhum.

Maíra: Eu sou quem é." (p. 187) (o grifo é nosso).

Desmitifica-se a ideologia, por uma hábil manipulação do Outro, aquele de letra maiúscula de que fala Lacan, e que representa a ordem simbólica, o código lingüístico e, conseqüentemente, social pelo qual o próprio sujeito se constitui.<sup>6</sup>

4. *Egosum / Ergo sum, ou a Subversão do Sujeito*

Oswald de Andrade expulsa determinada personagem de um de seus romances. Simplesmente a põe para fora da narrativa, sem maiores concessões para com o leitor. Darcy Ribeiro faz o contrário: também sem qualquer concessão, se mete no romance. Exatamente no meio da narrativa abre para si um capítulo com o título Egosum e passa a questionar a ficção, dizendo por exemplo que o Avã não era mairum, era bororo e se chamava Tiago. Além do nome cristão, de apóstolo, esse Avã histórico fornece outros elementos para o mundo da ficção: rezava, "no compasso certo, uma ladainha em latim" (p. 211), quando o conheceu. E enquanto rezava, emplumava os ossinhos da filha morta.

A ambigüidade de Isaías encontraria, portanto, seu ponto de partida no sincretismo religioso com que Tiago/Avã praticava a sua homenagem fúnebre. E essa mesma célula daria origem a outro elemento fabular constituinte do romance: as cerimônias fúnebres de Anacã, que após uma série de capítulos culminam com o ritual da emplumação dos ossos. Sobre Anacã, esclarece: "nada tinha com funerais, nem era bororo, mas caapor. Companheirão muito querido. Era baixinho, gordo, risonho. O mais parecido com um intelectual que eu encontrei num índio." (id)

O que aqui importa, naturalmente, são as transformações sofridas por esses dados do real, responsáveis pela diferença entre o biográfico e o literário. Engana-se quem pensar que é o autor do romance, enquanto sujeito do discurso, que fala em Egosum. Trata-se de um Metanarrador que disputa com o Narrador o espaço ficcional.

Colocando-se no centro da narrativa, essa primeira pessoa em que se desenrola o capítulo vive a ilusão do sujeito, o eu enganador do enunciado, que é o eu de Descartes. O capítulo pretende ser um parêntese na estória, para uma reflexão do Narra

dor sobre a sua vida e a obra que escreve. Esse corte, entretanto, tem implicações bem mais complexas.

O Metanarrador ocupa o romance conscientemente, como significado, mas ao nível do inconsciente ele já está na narrativa desde o início, na rede de significantes, que constitui para Lacan o próprio significado. O capítulo assinala uma das "fendas" que se abrem entre o fluxo do discurso e "a máscara" sob a qual o sujeito tenta ocultar-se.

Uma leitura retrospectiva, bem como outra perspectiva, a partir desse corte na cadeia significante, vai fazer com que surjam os "points de capiton", com que Lacan exemplificou a produção de sentido. Trata-se dos botões que sustentam uma superfície almofadada. Esses botões constituem o ponto de encontro entre a elipse do significado e o percurso do significante, e o que a imagem, afinal, pretende mostrar, é a descontinuidade do sentido, que não é dado na superfície, mas como que pescado do outro lado do tecido, a partir dos elos significantes.<sup>7</sup>

A função mais evidente dos tais "points de capiton" é por certo a função diacrônica, em virtude da relação sintagmática, linear, que se estabelece entre eles e a cada um caracteriza pelo anterior. Mas a estrutura sincrônica, paradigmática, por ser menos acessível não é por isto de menor importância. Pelo contrário. A relação metafórica é fundamental e é ela que rege a relação metonímica.<sup>8</sup>

Nas muitas trajetórias que empreendi no romance, fui relacionando um ponto aqui, outro ali, até que me ficou claro que o discurso do Metanarrador - apesar de colocar todos os outros sob censura, como quem diz: não levem isso a sério, é tudo história inventada, - acaba se caracterizando como mediador entre os discursos de Isaías e de Maíra. Levou-me a essas personagens através de determinadas expressões retidas na memória, como se dá, por exemplo, com elementos temáticos na audição de uma peça musi

cal.

A repetição é a propriedade fundamental e comum da linguagem musical e da linguagem poética, e Ruwet salienta esse princípio universal, logo nas primeiras páginas de Langage, musique et poésie, explorando na análise musical "a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação,"<sup>9</sup> procedimento descrito por Jakobson e que constitui, neste caso particular, o ponto de partida da teoria lacaniana. Intencional ou sobretudo furtiva, a repetição concorre para o levantamento do sentido, o que não implica uma lógica da identidade. Pelo contrário: a repetição poética, como a musical, não é tautológica, mas criadora e se dá em variações resultantes de um processo de transformação instaurador da diferença. O mesmo acontece com o inconsciente, que "a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que aqui ou ali (sobre uma outra cena, escreve ele) se repete e insiste para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e a cogitação que ele informa."<sup>10</sup>

Numa análise narrada por Mannoni, por exemplo, os nomes próprios Florence e Laurence não apresentavam para certo paciente ser uma semelhança maior do que a que existe entre oeuf e boeuf. Nada mais que a adição de um fonema, reconhecia ele, mas irritou-se e se descontrolou, ao reconhecer também que essas palavras lhe ocorriam à memória como provenientes de um provérbio que diz: quem rouba um ovo, rouba um boi. Através da quarta proporcional isso equivaleria dizer que quem se casa com Laurence deseja Florence, o que o levava a admitir seu desejo incestuoso pela irmã. Nessa rede de significantes, o significado se instala à revelia do sujeito.<sup>11</sup>

O que se verifica em Egosum é esse momento de correção, que acarreta o deslocamento da identidade do sujeito para o Outro, aquele grande Outro que representa a ordem social por cujo discurso passa a falar. Assim, no momento em que o Metanarrador

|   |   |   |   |   |   |   |   |  |
|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
|   |   | A | N | A |   | C | Ã |  |
|   |   | A | L |   |   | M | A |  |
|   |   | A |   |   |   | V | Á |  |
|   | J | A | G | U |   | A | R |  |
| I | S | A |   |   | Í | A | S |  |
|   | M | A |   |   | Í | R | A |  |
|   | D | A | R | C | Y |   |   |  |

A partir de Egosum, observa-se que o discurso do Metanarrador es tabelece a mediação entre os discursos de Isaiás e Maíra. E um anagrama com os nomes das principais personagens do romance reve la como o sentido se constitui na rede de significantes.

focaliza a si mesmo como objeto do sujeito, é aí que este evade do discurso, pois a ótica estruturante do discurso consciente é exatamente a ótica da censura, em que o sujeito se aliena. "Mas a verdade pode ser reencontrada; frequentemente já está escrita em outra parte."<sup>12</sup>

O Metanarrador ocupa o centro, mas se trai ao evocar afetivamente os anos da infância: "eu era igualzinho a mim e me sabia. Hoje, quem sabe de mim?" (p. 211) Ora, essa explosão lírica projeta-se no discurso de Isaías, do mesmo modo que esta outra - "Mas quando me veio a hora do medo, do medo derradeiro, do medo feroz de saber, afinal, com certeza certa que sou mortal " (p. 215) - vai ligar-se a estas palavras de Maíra: "Como evitar o desastre inevitável (...) Que Deus sou eu? Um Deus mortal?"(p. 357)

Pode-se observar que o discurso consciente, o que se refere, por exemplo, ao Avã e a Anacã, não resiste por muito tempo. E é precedido de um "Mas nada disso vem ao caso. O importante aqui..." (p. 211) Sucede, porém, que o verdadeiramente importante, ou seja, o reprimido, irrompe aqui e ali, para lançar-se sobre outros pontos da cadeia de significantes, constituindo o sentido. É curioso verificar que, num anagrama que tracei a partir dos nomes das personagens, combinados com o nome do Metanarrador, o resultado foi que eles se repetem e se diferenciam numa unidade estrutural. ISAÍAS e MAÍRA partilham com DARCY o i tônico e o a inicial, impondo-se como a sua contradição interna. E, como sucede ao longo do romance, o Leitmotiv de Egosum é a morte. (Cf. página seguinte).

Muito interessante nesse sentido é fazer-se uma análise em microestrutura dos capítulos Mairanée e Avaeté. Ambos se caracterizam como reflexão monocórdica, poética e intensamente lírica, a ponto de o discurso, recursivo sobre si mesmo, desenvolver-se em curtas unidades rítmicas em que a rima exerce im-

portante papel. Como versículos de um salmo as frases se sucedem entrecortadas de interrogações, e colocam as duas reflexões de tal maneira que elas se identificam a partir da sua diferença.

Apesar de as circunstâncias serem bem definidas dentro do romance, esses dois capítulos tão distintos dos demais na sua tecitura estilística adquirem dimensão mais profunda na obra, situando-se como uma atualização da dialética do Senhor e do Escravo, que Lacan tomou a Hegel para caracterizar o problema da alteridade. Maíra necessita de um povo para louvá-lo, do mesmo modo que Isaías necessita de Deus - pagão ou cristão, mas que seja o seu Senhor de que não pode esvaziar-se. Tanto um quanto outro representam a busca da consciência de si, que só pode ser alcançada através de uma outra consciência.

No caso de Isaías, aspira ele pelo amor do Senhor e da mulher. Mas ainda uma vez é a minuciosa análise do discurso que vai mostrar que a mulher aí se define como objeto da transferência do amor impossível pelo Amo. Ambos são invocados com o mesmo atributo: "Meu Deus de luz, fonte de águas fluentes"; "Deus meu, fonte obscura"; "Dá-me, Senhor, de Babilônia a fonte vedada"; "Dá-me, Senhor, a fonte minha que tenho prometida", e, finalmente, "Dia e noite ela flui, Senhor. flui e canta." (p. 379-80)

Tanto em Mairanéé quanto em Avaeté, encontra-se obsessão da morte e a dialética sem fim do desejo.

Isaías e Maíra se defrontam ainda em outras situações. A grande aspiração do Avã - "ser igual, apesar de todas as diferenças possíveis, graças a uma identidade essencial" (p. 32) - é ironizada pelo seu Deus: "Nada é tão bom, suspeito, como o ser sempre um eu, único, sozinho, em si contido, de si contente. Onipotente. Quem há-de?" (p. 356)

Essa reflexão de Maíra me conduz a uma passagem de Lacan, em que, referindo-se ao sujeito absoluto de Hegel, conclui também em tom melancólico: "chama-se o Selbstbewusstsein, o ser



de si consciente, omniconscente. Praza aos céus fosse assim."<sup>13</sup>

Isaías é clássico, educado em Roma. Um quase sacerdote católico.

Maíra é moderno. Não é só o seu pensamento que coincide com Lacan. Observe o leitor as coincidências ao nível da frase. E é leitor também de Althusser. Este, aliás, analisando a ideologia religiosa, assim fala a propósito do nosso enfoque anterior: "Deus tem necessidade dos homens, o Sujeito necessita dos sujeitos, assim como os homens necessitam de Deus."<sup>14</sup> E foi também Althusser que relacionou Marx e Freud a Copérnico, por terem demonstrado que o homem não é o centro da história, nem a consciência - o ego - o centro do sujeito real.<sup>15</sup>

Quanto ao Metanarrador, ao se colocar no romance sugere de início uma atitude narcísica, por abrir um espaço para falar de si próprio. Entretanto, ocorre o contrário. Em vez de se revelar, ele aí se esconde atrás de sua própria imagem estereotipada. Não consegue, porém, fazê-lo perfeitamente, pois, como vimos, elementos do discurso reprimido acabam por interferir na narrativa: "o homem, aquele que não há, sou eu." (p. 211) Essa frase poderia ser dita por Isaías. Por outro lado, é com a astúcia de Maíra que o Metanarrador se instala bem no meio do romance, cavando para si um centro que faria inveja ao próprio Isaías.

E, ao colorir a água de sua cidade, é igualmente a Maíra que deixaria invejoso. Como este, quis também colorir o mundo de seus concidadãos. Sonhou ser um dia Imperador - "do divino, na antiga capela do Rosário." (p. 215) Acabou sendo "contido e constrangido", a ponto de não se reconhecer: "Metade tenho refeita de madeira, meio peito com um braço, o direito, e a cabeça inteira. Eu sou o resto." (p. 211)

Denominador comum de Isaías e Maíra, é com este deus rebelde que compartilha a perplexidade diante da morte e a ânsia de permanecer. "Mas como?" (Egosum, p. 215). "Que fazer?" (Maíra

ñeê, p. 357)

A problemática do sujeito é apenas uma das veredas que podemos trilhar na exploração do romance.

Outras desvendei, nas muitas travessias que tenho empreendido nesse rio de palavras atravessadas. Refazê-las todas, só em ensaio de maiores proporções. Uma, entretanto, quero percorrer ainda uma vez: a que cruza com a larga estrada tão minha conhecida, que é o Livro de Isaías, do Antigo Testamento.

##### *5. Isaías, Filho de Amós: o Profeta da Redenção*

Já vimos que o Metanarrador explica com detalhes a gênese de algumas de suas personagens - Isaías, o Avá, por exemplo. Quanto ao apóstolo de mesmo nome, apesar de fundar o discurso do seminarista, em Roma, só merece uma referência direta, quando o Metanarrador contesta o Poeta dizendo que Minas ainda há e haverá: "Ali luzem, eu vi, barrocos profetas vociferantes. Entre eles um me fala sem pausa nem termo. É o da boca queimada pela palavra de Deus: Isaías." (p. 215).

Dizendo-se imune a esses fogos, por aspirar ao "fogo inteiro da verdade toda" (id), o Metanarrador disputa entretanto com Isaías, o Avá, o papel de enviado, vivido nas Escrituras pelo filho de Amós: "Então disse eu: Eis-me aqui, envia-me a min." (I., cap. 6. 8)

A personagem de Darcy Ribeiro, ambígua como já a conhecemos, assume a condição de Isaías justamente no momento em que renega esse nome, que lhe assina um lugar na sociedade civilizada:

"Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o

o tuxauará, e que só me devo a minha gente Jaguar da minha nação Mairum." (p. 34)

Regressando à tribo, porém, desfazem-se os seus propósitos em razão desse mesmo sincretismo de que não consegue libertar-se e que se mostrara com maior clareza nas suas elucubrações mentais do tempo de seminário:

"Cada um que saia da aldeia vai ser como eu, ou seja, coisa nenhuma. Os que ficarem lá só herdarão a amargura de serem índios. Como eu, tratarão de raspar a cara, para disfarçar a tatuagem, esses dois circulozinhos malditos, abertos a fogo bem debaixo dos olhos. Também já era tempo daqueles idiotas deixarem de ferrar as crianças." (p. 31)

Esse Isaías não podia senão falhar na sua missão de enviado, na medida em que se deixou moldar pela ideologia burguesa. Assim, não consegue transmitir a seu povo a palavra iluminada, a fim de conscientizá-lo de que a sua região está sendo devorada por estranhos, na sua presença.

Mas, se a personagem fracassa, o autor do romance toma a si esta missão e a cumpre com sucesso. Dele se pode dizer que ouviu de fato a palavra do Senhor: "Toma um grande volume e escreve nele em estilo de homem: Apressando-se ao despojo, apressou-se à presa." (Is., cap. 8. 1) Porque Maira é um grande livro que, além da complexidade psicológica, de que tentei traçar uma imagem; da riqueza de informações sobre os selvagens - que o torna uma espécie de prática-teórica da antropologia - e do seu valor intrínseco como romance plenamente realizado, que combina o mais tradicional - o contar histórias - ao mais original - o questionar a narrativa - é também uma obra da maior importância do ponto de vista sociológico e político.

Por intermédio de Juca, que é um subproduto cultural

entre a civilização e a aldeia, o autor nos faz conhecer a miséria econômica e moral do trabalho escravo dos barranqueiros. Xisto, o fanático protestante, traduz a obsessão religiosa resultante de uma cultura mal assimilada. Sintetiza na sua desgraça o amesquinamento humano, como joguete que é de forças sobrenaturais. E várias são as personagens que nos revelam a corrupção administrativa, desde os pequenos funcionários da delegacia de Brasília até alguns graúdos representantes do poder.

O capítulo intitulado Inquérito, por exemplo, que diz respeito às circunstâncias misteriosas da morte de Alma, acaba sendo sobretudo uma denúncia do comportamento de seu Elias, o chefe do Posto da FUNAI. E, ao mesmo tempo em que as autoridades se preparam para puni-lo, por se afazendar com as poucas rezes que deveriam ser encaminhadas aos índios, estes são escorraçados de suas terras a poder de tropa, com a desculpa de não quererem colaborar com a abertura do campo de pouso, a construção do casa-rão e o cuidado da boiada - "seiscentas vaquilhaonas e para mais de cinquenta torecos. Tudo gado bom, orelhudo" (p. 403) - que constituem a nova fazenda do senador. "Você verá, esse vale, dos Epexãs só vai guardar o nome: Fazenda Epexã." (p. 404) Como eu disse de início, o autor tomou à missa o rito do sacrifício, para cultuar a morte individual e a morte coletiva - o extermínio de um povo. Mas vai ainda mais longe: dá-nos também a morte dos deuses.

Ora, no Livro de Isaías, se anuncia a vinda do Salvador: o nascimento sobrenatural de um menino, sobre o qual repousará o espírito do Senhor - "E a justiça será o cinto dos seus lombos, e a verdade o cinto de seus rins." (Is., cap. 11. 5)

Em Maíra há também uma concepção envolta em circunstâncias sobrenaturais. É a dos filhos de Alma.

Sucede que Maíra costumava mergulhar nas pessoas, para dentro delas sentir o mundo como se ele não fosse deus, mas gen-

te. E Micura, vendo aquelas incursões do irmão gêmeo, resolve também baixar na terra e escolhe Alma para a aventura. Sente a plenitude de vida que pulsa na mulher e quase tem de domá-la para sugar todas as suas sensações. Ao retirar-se diz: "Qualquer noite dessas eu volto. Então, quem sabe? Talvez deixe uma semente." (p. 338)

Alma, ao saber-se grávida, não pode determinar o pai, pois, sendo na tribo uma espécie de sacerdotisa do amor, tem relações sexuais com vários homens. Quando, porém, se angustia ante a perspectiva de dar à luz, assim exclama: "a mãe sou eu, o pai também. Eu sozinha! Não, eu e Deus!" (p. 378)

A morte dos gêmeos preside no romance a todas as outras, num processo niestzscheano. Ela implica a morte de Alma, que paira sobre toda a narrativa. A morte da alma. A morte do homem.

Dos dois temas iniciais que, como vimos através de uma metáfora musical, se articulam como numa forma-sonata, a dominante é o contexto civilizado. Mas não existe, naturalmente, uma correspondência fiel entre a estrutura do romance e essa forma musical, devendo-se a coincidência ao procedimento dialético que inspira a ambos. Quanto ao capítulo final, porém é surpreendente ver o quanto se aproxima da coda, que condensa os temas anteriormente trabalhados. O discurso precipita-se, entrecruzando-se as falas de todas as personagens e mais algumas, provenientes da "civilização" que invade a aldeia como uma torrente. Rapidamente perpassam formas diversas de degradação moral, de que se destacam a corrupção, como uma constante, e a inversão de valores, como consequência lógica.

A demonstração mais eloqüente desse tripúdio talvez seja o aviltamento sofrido pela personagem, que desencadeia o violento processo de aculturação.

Marginalizado na tribo, por não se identificar com a imagem vigorosa que os selvagens faziam do futuro tuxauá; sem

condições para exercer sequer as funções corriqueiras da caça e da pesca, Isaiás - o Avá - acaba por assumir como única ocupação a tarefa de traduzir para o mairum o Evangelho de São Mateus.

A mulher do pastor é uma norteamericana que começa por pedir a Isaiás instruções sobre como fazer um dicionário e uma gramática da língua mairum. Logo depois, Gertrudes passa a deitar-lhe papel e lápis, indicando o que deseja que se faça. Torna-se exigente e autoritária com o seu empregado. Sim, empregado, pois o pastor vai um dia procurá-lo para propor-lhe uma remuneração - "um mínimo, justo" (p. 309), pelo auxílio que dá a sua mulher. Isaiás se ofende, não quer aceitar, mas acaba recebendo o dinheiro e transformando-se, pelas circunstâncias, de herdeiro da sucessão política a assalariado de estrangeiros na sua própria tribo. "O cuspe e a pecúnia" - assim se intitula o capítulo em que Bob, o pastor, dita as normas da transação.

Gertrudes faz, nos Estados Unidos, o master em linguística, e esse nome - master - confere-lhe bem a autoridade com respeito ao logos, o papel de "Deus-o-rei" que não sabe escrever, porque não precisa escrever. Como diz Derrida, o detentor do logos "fala, diz, dita e sua palavra basta." O ignorar a escritura é testemunho de sua soberana independência. E pode rejeitar a escritura, desconsiderá-la, suspeitando sempre dela e vigiando - a.<sup>16</sup> Derrida fala da relação entre o rei e os escribas, retomando as reflexões de Platão quanto ao logos e a escritura, ou entre a dialética e a retórica, para mostrar o papel subalterno desta última.

Neste caso particular, sendo o objeto da escritura a própria Escritura Sagrada, podemos tomá-la, teoricamente, não como um produto subalterno, mas como o logos vivente, o verbo divino assumido pelos apóstolos e por Gertrudes, que, relativamente aos índios, encarna a palavra de Cristo. É, pois, como dona do logos, que ela domina Isaiás, vencendo as suas ponderações de

ordem intelectual, que constituem para o produtor do discurso uma disputa e, mais do que isto, uma ameaça da ordem do parricídio. Eis como Isaías responde, submisso:

"- Vou fazer como a senhora está mandando, do na Gertrudes: traduzirei como a senhora quer, palavra-por-palavra. Mas garanto que assim nenhum mairum vai entender Mateus nunca jamais." (p. 401)

Observa-se aí mais uma contradição: é que a escritura é da ordem da sofisticada, do mesmo modo que o logos, segundo Platão, é o instrumento da filosofia. Neste caso, porém, a situação se inverte. Gertrudes se preocupa mais com a aparência do que com a verdade. E a escritura tará então por função

"possibilitar ao significante o se repetir sozinho, maquinalmente, sem alma que viva para sustê-lo e assisti-lo na sua repetição, isto é, sem que a verdade se apresente seja on de for."17

Em outras palavras, Gertrudes quer a tradução do enunciado, enquanto Isaías, passando de agente da escritura a pai do logos, se interessa pela enunciação: "- Cada povo, a senhora sabe, cada povo pensa dentro do quadro do seu idioma." (p. 402) Isaías procura o descentramento. Gertrudes, na sua dominação ideológica, quer uma tradução que ela própria possa entender. Orienta-se, pois, pelo princípio da anexação, que, opondo-se ao descentramento, é, como diz Meschonnic,

"a ilusão do natural, o como-se, como se um texto em língua de partida fosse escrito na língua de chegada, abstração feita das diferenças de cultura, de época, de estrutura lingüística."18

Mesmo se não se tomassem as Sagradas Escrituras como

logos vivente e, sim, na sua qualidade subalterna de escritura como outra qualquer, poderíamos retomar as reflexões de Derrida, para mostrar que, como Platão, Isaías aspira subverter a escritura, imitando os imitadores, ou seja, os apóstolos que as realizaram. Só assim poderia "restaurar a verdade daquilo que eles imitam: a própria verdade."<sup>19</sup>

As contradições se multiplicam no romance, e, como já observamos, se multiplicam em séries. E é a honestidade intelectual de Isaías que gera esta nova contradição interna: ele, que renuncia à ordenação sacerdotal para retornar à tribo como o enviado, não reconhecendo qualquer valor que não o da sua cultura, insiste em fazer com que o seu povo entenda a mensagem de Mateus, concorrendo, portanto, para a desintegração da sua identidade étnica.

Darcy Ribeiro, grande conhecedor dos indígenas brasileiros, toma, pois, a aldeia mairum como símbolo metonímico do Terceiro Mundo, colocando ainda em evidência a dramática posição do intelectual no contexto das minorias subdesenvolvidas.

Mas, apesar do realismo com que se apresentam no romance as contradições sociais, não se pode dizer que Maíra seja um romance realista, em razão, sobretudo, da paixão que o alimenta.

A amarga revolta, que preside à narrativa sob a forma de humor, trai o nihilismo do enunciado, afirmando-se como um subversivo significante da enunciação.

Isaías - o filho de Amós - é, como vimos, o Profeta da redenção. É o enviado ao povo para conscientizá-lo da opressão em que vive e anunciar-lhe melhores dias. É aquele que diz aos retos e justos que a seus dias se acrescentarão quinze anos. E é ainda ele que afiança: "E te restituirei os teus juizes, como eram dantes; e os teus conselheiros, como antigamente." (Isaías, I, 26)

Se esse Isaías reside no enunciado do romance de Darcy



Ribeiro, ou na sua enunciação, esta é a última das contradições para que chamo a atenção nesta leitura do texto. A última. Ou a primeira.

## NOTAS

- 1 RIBEIRO, D. Maíra. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- 2 DERRIDA, J. De la grammatologia. Paris, Minuit, 1967. p. 19.
- 3 DELEUZE, G. Logique du sens. Paris, Minuit, 1969. p. 94.
- 4 Idem, idem, p. 92.
- 5 ALTHUSSER, L. Idéologie et appareils idéologiques d'État. In Positions. Paris, Ed. Sociales, 1976. p. 118.
- 6 LACAN, J. Écrits. Paris, Editions du Seuil, 1966. p. 9 e 807.
- 7 Idem, ibidem, p. 502-3.
- 8 Idem, ibidem, p. 515.
- 9 RUWET, N. Langage, musique, poésie. Paris, Seuil, 1972. p. 10.
- 10 LACAN, J. Op. cit. p. 158.
- 11 MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Trad. de Lígia Maria P. Vassalo, Petropolis, Vozes, 1973. p. 51 ss.
- 12 LACAN, J. Op. cit., p. 259.
- 13 Idem, idem. p. 798.
- 14 ALTHUSSER, L. Op. cit. p. 119.
- 15 ———. Freud e Lacan. In Estruturalismo. Barcelos, Portugal, 1968. p. 254.
- 16 DERRIDA, J. La pharmacie de Platon. In DERRIDA et alii, Tel Quel n. 32, Hiver, Paris, 1968. p. 12-3.
- 17 Idem, idem. p. 42.
- 18 MESCHONNIC, H. Pour la poétique - II - Épistemologie de l'écriture. Poétique de la traduction. Paris, Gallimard, 1973. p. 308.
- 19 DERRIDA, J. La pharmacie de Platon. Op. cit. p. 42.

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA\*

HENRI CHRISTOPHE: MITO E HISTÓRIA

RESUMO

A partir da leitura de Iles de tempête, La tragédie du roi Christophe e O reino deste mundo procura-se apreender, em fatos da História do Haiti, tanto a marca de uma identidade fragmentada quanto a sua representação, simbolizada por Henri Christophe, a ambivalente figura de monarca, dialeticamente situada entre o não-ser francês ou africano e o ser haitiano.

RÉSUMÉ

A partir de la lecture de Iles de tempête, La tragédie du roi Christophe et Le royaume de ce monde, nous avons essayé de dégager, dans des événements de l'Histoire d'Haiti, aussi bien la marque d'une identité fragmentée que sa représentation, symbolisée par Henri Christophe, figure ambivalente de monarque, dialectiquement située entre le non-être français ou africain et l'être haitien.

---

\* Professora do Departamento de Letras Vernâculas da Faculdade de Letras da UFMG.

A busca da identidade dos povos colonizados ou desterrados passa, evidentemente, pelas formas de produção cultural desses povos e, é claro, também pela ausência dessa produção. Parece-me que, no caso da produção escrita, a literatura coloca-se como o espaço privilegiado da expressão do inconsciente desses povos, possibilitando a apreensão de suas particularidades e peculiaridades.

A partir dessa observação inicial, procurei verificar em três obras que têm como tema principal a História do Haiti — da colonização ao estabelecimento de sua independência — a descoberta que o eu faz do outro, principalmente quando se procura encontrar-se a si mesmo. Incredendo-se a história do Haiti num espaço mais amplo que configura as relações entre Europa e povos da América Central e do Sul sou levada a pensar que a questão haitiana não é um fato isolado na história da colonização dos povos latino-americanos. É um processo geral de descaracterização do outro pela implantação de uma outra ordem considerada modelar. Mesmo quando a dominação do outro passa pelo tema da igualdade pregada pelo Cristianismo, pode-se constatar que a pretensa igualdade construída pelo discurso do conquistador / colonizador não se concretiza numa prática de igualdade. Considerar cristãmente que o índio é igual ao conquistador significa fazer com que este índio perca a sua identidade e assuma a forma de ser do estrangeiro. No caso da escravidão negra o processo de descaracterização cultural parece ter sido mais violento, principalmente porque o negro é arrancado de suas origens e implantado como objeto da colonização de outros espaços geográficos. É, portanto, desterritorializado e descaracterizado. É, no entanto, nessa instância de perda e de falta que se deve buscar a sua fala e o sentido de estranheza que o seu discurso produz.

A partir de referências às obras Iles de tempête, de Bernard Dadié<sup>1</sup>, La tragédie du roi Christophe de Aimé Césaire<sup>2</sup>

O reino deste mundo de Alejo Carpentier<sup>3</sup> pretendo considerar a relação dominador/dominado tanto na estruturação das formas de apreensão do mundo quanto na representação desse mundo pela linguagem. Interessa-me particularmente, nesses textos, identificar um processo de construção textual que explicita a ambivalência do dominado, ao mesmo tempo desejo de assumir o modelo que construiu e a expressão da recusa desse desejo. Imitação de um modelo e seu estranhamento, cópia de uma origem, tradução de um texto primeiro que se apaga no deslocamento. É esse descompasso existente entre o imitar e o criar que se configura algo novo, inusitado, que leva Alejo Carpentier a cunhar de realidade maravilhosa esta original forma de ser do continente latino-americano, exótico e estranho na visão do europeu, expondo, todavia, de maneira agressiva a forma de ser das nações dependentes. Na contradição entre ser europeu e ser colônia inscreve-se um saber que se constrói no entrelugar do discurso do Novo Mundo, como observa lucidamente o escritor Silviano Santiago.<sup>4</sup>

Os textos de referência deste artigo enfocam a História do Haiti do ponto de vista americano. Aos fatos históricos acrescentam-se lendas, a palavra do dominado, do negro escravo, do povo, enfim, explícita, principalmente no texto de Aimé Césaire, na contradição maior que revela as complexas formas de relacionamento do europeu com o colonizado. A visão colonizante do europeu faz nascer a visão depreciativa que o negro tem de si, mesmo quando, no sentido manifesto da fala e/ou do texto, imagina-se perceber uma supervalorização. O esforço para garantir a identidade expõe a negação de si, e, como já disse, o desejo inquietante de assumir um modelo que apaga, anula, a alteridade.

Os textos de Aimé Césaire e de Bernard Dadié, por terem sido escritos para o teatro estruturam-se de forma a garantir uma apreensão da problemática do terceiro mundo e a complexidade da história da colonização e da escravidão, levando à cena

fatos concretos da História do Haiti. Em ambos a tensão entre História e Mito na construção da narrativa. A História narrando-se por fatos determinantes da colonização francesa no Haiti, o relato mítico construindo a visão de mundo de um povo cujas raízes estão fixadas particularmente no solo africano. Ainda que sigam claramente um referencial histórico, Dadié e Césaire não podem separar o fato histórico, do relato mítico, mesmo porque conforme afirmam Edwar Lopes e Eduardo Peñuela Cañizal, a História da América está nos mitos porque ela é, em si um mito.<sup>5</sup>

Iles de tempête de Dadié retrata o período das violentas lutas pela libertação dos escravos nas Antilhas e se fixa na figura legendária de Toussaint Louverture, que se insurge contra o decreto de 1802 por reestabelecer, nas colônias francesas, o regime escravocrata. A peça apresenta uma sucessão de sete quadros nos quais se contam episódios da dominação antilhana na época em que as rebeliões negras contra o decreto de 1802 começam a inquietar a França e a exigir ações mais concretas e violentas para sufocar as insurreições.

Contrapontando-se com os fatos ligados às insurreições, as idéias de liberdade e de igualdade defendidas pela Declaração dos Direitos do Homem, explicitam, no texto, o contraste entre homens livres e escravos. O antagonismo entre os ideais de liberdade e a prática escravagista alicerça-se, nas Antilhas, numa questão localizada: o negro é a mão-de-obra indispensável e barata e os interesses econômicos dos colonos estão acima de todo ideal. É o que se pode depreender da fala de uma personagem branca, na peça, a um negro: "A Bastilha foi, sem dúvida, tomada, mas há aqui ainda o Fort Dimanche. Não se esqueça disto."<sup>6</sup>

Os ideais de igualdade convulsionam França e Estados Unidos; todavia, nas colônias, os gritos de liberdade são abafados com excessiva violência. Na Europa a relação entre senhor e escravo passa por indivíduos da mesma cor de pele; nas colônias,

há negros, mulatos, mamelucos, uma gama considerável de nuances de cor que convêm à colonização. Quanto mais o mestiço se imagina próximo ao branco, mais concreta é a perda de sua diferença. Toussaint Louverture, vitorioso, precisa da aprovação de Bonaparte, espelho em que se mira, e cerca-se de técnicos estrangeiros para reconstruir o país. Ao assumir o governo da colônia, Louverture assume também o discurso do colonizador, desejoso de garantir a adesão dos antigos senhores. O diálogo entre ele e Moyse, seu auxiliar, mostra de maneira bem clara o descompasso entre o desejo dos negros haitianos e a fala do líder que lutara para torná-los livres.

"Toussaint Louverture, (falando a Moyse). Estou informado de que no seu setor explodiu uma rebelião.

Moyses: Uma rebelião legítima.

Toussaint Louverture: Moyses, não há rebelião legítima contra a ordem estabelecida. A lei, seja ela qual for, é a lei.

Moyses: Há excesso de rigor na regulamentação do trabalho. O povo quer saber para onde está sendo levado.

Toussaint Louverture: Um povo não tem que saber para onde está sendo levado.

Moyses: A mesma linguagem dos antigos colonos. Estranho."<sup>7</sup>

As palavras de Toussaint Louverture expressam a própria contradição do universo do colonizado/escravizado que passa pela linguagem que ele produz. Assumindo o poder, Toussaint Louverture fala a linguagem dos colonizadores, dos senhores donos da terra, a linguagem do poder enfim, porque a identidade de sua nação é, ainda, a identidade francesa, e a sua visão de mundo é construída pelos valores europeus ainda que houvesse à época um desajuste entre os interesses das colônias e os da metrópole. Os diálogos entre Toussaint Louverture e Moyses são, na peça, o espaço onde se configura a contradição, a tensão entre a expressão do Haiti nascente e a fala do poder, do colonizador.

Iles de tempête aproxima Toussaint Louverture e Napoleão Bonaparte enquanto personagens da peça. Nos quadros em que se relatam cenas da colônia, Napoleão aparece como o modelo a ser seguido e a peça mostra o desejo de Louverture de não apenas criar, na colônia, uma forma de governo que agradasse à Europa, como também obter a aprovação de Bonaparte. Nesse sentido, o conflito de Toussaint Louverture é o mesmo de Henri Christophe. Ambos, ao assumir o poder, assumem, também, a liguagem do modelo que os enformou, afastando-se do povo e dos seus ideais.

No quadro final da peça, o texto mostra-nos ao mesmo tempo Toussaint Louverture e Napoleão Bonaparte através de uma simultaneidade de cenas. Os dois desterrados, um no Fort de Joux, outro na ilha de Santa Helena, conscientes da inutilidade de seus feitos; ambos como ilhas isoladas em meio a intensa e violenta tempestade.

O texto de Aimé Césaire La tragédie du roi Christophe recupera os fatos históricos que situam num tempo e num espaço a intrigante figura do rei negro e, num sentido mais abrangente, expõe a contradição que delinea o percurso do pensamento da metrópole na constituição do sistema de referências do Haiti, pós-independência. A tragédia do rei se configura pela tentativa desvairada de construir uma nação forte e poderosa que pudesse mostrar à Europa e aos brancos a superioridade da raça negra e por sua incapacidade de explicitar o conflito que se inscreve tanto na sua forma de ser como na edificação do seu governo.

Em La tragédie du roi Christophe a trajetória de Henri Christophe é vista a partir do entrecruzamento de culturas que marca o governo dessa figura histórica instigante. Construído como sujeito da ação colonizadora sua situação é trágica na medida em que produz uma ambivalência insuperável: sua missão é a de criar uma nação negra que resguarde as suas origens africanas, mas os signos e símbolos de seu governo evidenciam a continuação dos

valores e da forma de ser dos colonizadores franceses. O conflito está, pois, no desejo de ser haitiano e na possibilidade única de continuar sendo francês. No entanto, entre a ordem da natureza — inscrita na cor da pele do rei — e a da cultura — representada por sua inusitada corte — desliza um intervalo que deverá ser ocupado pelo ser do Haiti, construído pelo amalgamento de culturas díspares e conflitantes. Esse intervalo, desejo não assumido pelo rei, espaço de transgressão da ordem africana e da européia, só será vislumbrado após a morte do rei, quando se dá o renascer da ordem da terra haitiana. Esta nova ordem, no entanto, não aparece explicitamente no texto de Césaire; o escritor da Martinica, assumindo a vertente contada pelas lendas e fábulas, considera o rei como o símbolo do desterro coletivo do povo africano e ainda que explicita a tragédia do rei — emparedado por ambigüidades insuperáveis, metonimicamente representadas também na construção da fortaleza La Ferrière — deixa de forma implícita a questão do reconhecimento. Se bem que o reconhecimento de si, nos povos colonizados, tenha que passar dolorosamente pelo desejo de ser o outro, antes de chegar à certeza de que é outro.

No texto de Césaire como no de Dadié o conflito se apresenta ao leitor pela interlocução de vozes que ressoam de espaços culturais divergentes. Em Iles de tempête clamam por liberdade as vozes dos escravos, proclamam igualdade de direitos as vozes dos humanistas liberais (da Europa e da Colônia), enquanto as falas dos colonos garantem o espaço da escravidão. Em La tragédie du roi Christophe, a incomunicabilidade entre o rei e o povo mostra que esses falam de lugares sociais antagônicos. O rei fala dos anseios do povo, mas o seu discurso reconstrói a antiga ordem da escravidão. O pai diz amar os filhos "Eu quis dar ao meu povo a fome de construir e a necessidade de uma perfeição"<sup>8</sup>, mas, paradoxalmente, trouxe-lhe sofrimentos mais dolorosos que os do antigo regime. O povo rejeita, por isso, esse pai cruel, estra-



nho em suas vestes européias. A rejeição do povo a seu rei acirra o embate de Christophe com seu destino trágico, mas não suplantando o conflito que o rei vive com a sua própria consciência moral. "Eu quis desviar o enigma deste povo de seu percurso"<sup>9</sup> conclui ele, melancolicamente.

Os fatos da história do Caribe enaltecem a figura do primeiro rei negro do Haiti e vêem-no como o fundador efetivo da nação. As lendas, todavia, recontam os fatos distanciando-os de um significado único e inserem-nos na cosmogonia africana. Privilegiando o mito, La tragédie du roi Christophe nos dá um Henri Christophe determinado pelo olhar do outro: do colonizador e do seu povo. Cada ação sua o faz distante ora de um ora de outro e a cada passo o reconhecimento de si mesmo coloca-se como impossível. Por isso, como nas tragédias gregas, o herói, não podendo mudar o curso de um destino já traçado, está condenado à fatalidade. É necessário o seu sacrifício para que o enigma do seu povo seja decifrado.

Em La tragédie du roi Christophe o mito tem como função elucidar a contradição maior que se inscreve no governo de Henri Christophe. Segundo a tradição, o rei, ao ser repudiado por seu povo, é recebido pelo Baron-Samedi, o deus da morte haitiano e é por ele conduzido às terras africanas:

"África! Ajuda-me a voltar, coloca-me como uma criança envelhecida em teus braços e, depois de me despir, tu me lavarás. Despe-me completamente destas vestimentas, desmancha-as como, à hora da aurora, desfazem-se os sonhos da noite."<sup>10</sup>

A ordem da cultura, simbolizada pelas vestes do monarca cede, então, lugar ao espaço mítico dos loas africanos. É interessante notar, todavia, que a morte simbólica da cultura européia e a glorificação das origens africanas dão-se num espaço de

metamorfose cultural, de miscigenação, de desterritorialização tanto do povo africano quanto dos franceses.

Por isso, a morte de Henri Christophe, destronado pelos negros e rejeitado pela Europa vai-se colocar como o nascimento de uma nova ordem, a ordem dos haitianos, porque, depois de morto, Henri Christophe é assumido como Pai, como o verdadeiro condutor de seu povo ao mundo que é realmente o seu. Sua morte circunscreve um novo espaço, o espaço do reconhecimento, da caracterização de ser haitiano.

O ritual da morte assume no texto de Alejo Carpentier o reino deste mundo a simbologia mítica do renascimento e é a partir dessa relação que o autor cubano lê o confronto de raças e de costumes nas terras do Haiti.

No sacrifício de MacKandal, chefe dos negros rebeldes sediados na serra da Salle, o ódio dos colonos, da população branca assistiu à imolação do negro ameaçador; os negros, no entanto, viram, encantados, o mandinga dar o grande salto e mergulhar "nas ondas do negro mar de escravos."<sup>11</sup>

MacKandal é, historicamente, o marco do início das sublevações negras nas terras do Caribe. O livro de Carpentier recupera a façanha do feiticeiro pela inserção da História no relato mítico e toma o renascimento de MacKandal como a continuidade da palavra da transgressão, capaz de resguardar um sentido que se constrói num espaço de interdição. A personagem Henri Christophe, no texto de Carpentier, reincarna o mito da fundação ao mesmo tempo em que remete ao déspota, ao pai cruel, que acredita que a história a ser contada pelo seu povo deveria ser escrita pelos signos do sacrifício e do sofrimento. A Citadelle La Ferrière seria o texto onde se leriam o próprio país e a construção de sua independência, mas também uma escravidão tão abominável quanto a do antigo regime.

O mito, no entanto, rompendo a objetividade dos fatos

assume a tenacidade do monarca que tem um sentido positivo e a Citadelle passa a ser a morada do escolhido dos Altos Poderes, das divindades da pólvora e do fogo, venerada pelo povo:

"Porque embaixo, esquecendo os padecimentos que custara sua construção, os negros da planície levantariam os olhos para a fortaleza repleta de milho, de pólvora, de ferro, de ouro, pensando que nela, mais alto que as aves, lá, onde a vida cá debaixo soaria remotamente através dos sinos e dos cantos de galo, um rei, de sua mesma raça, esperaria junto ao léu, que é o mesmo em toda parte, que trouxessem os canhões de bronze dos dez mil cavalos de Ogum."<sup>12</sup>

No texto de Carpentier Henri Christophe é visto como o instaurador de uma nova ordem que só advém após a sua morte. O texto de Carpentier, assim como o de Césaire, propõe como conflito irremovível a tensão entre a cultura européia e a negra e toma o rei e sua bizarra corte negra como símbolo desse conflito. Em O reino deste mundo, todavia, o choque entre as duas culturas ultrapassa o período de Henri Christophe e cobre um tempo maior que vai da colonização das terras de Saint Domingue até a instalação do governo dos mulatos, após a morte do monarca.

A organização circular da narrativa, tal como os relatos míticos, é simbolizada pela personagem Ti Noel que, comparada às personagens MacKandal e Henri Christophe, assume, em sua semelhança, o ritual do renascimento que fica evidente tanto na morte do líder negro como na do rei. São episódios que reiteram situações em que a morte nunca é tomada como fim. MacKandal, morto na fogueira, renasce entre os negros e continua as lutas pela liberdade do seu povo. Henri Christophe morre para assegurar o nascimento do "reino deste mundo" que, unindo o Haiti às suas origens africanas, amolda, por isso, a cultura européia à peculiaridade da nova nação.

Ti Noel, única personagem que percorre os diferentes

tempos da narrativa, encarna tanto as metamorfoses de MacKandal quanto a ambigüidade de Henri Christophe. Por isso é interessante notar que, depois da queda de Henri Christophe e da destruição do palácio de Sans-Souci, Ti Noel retira dos escombros da casa real uma casaca que pertencera ao rei e veste-a. Ao vesti-la, realça "seu régio aspecto com um chapéu de palha trançado, achatado e dobrado em forma de bicórneo."<sup>13</sup> Ti Noel ritualiza a continuidade da cultura européia numa instância em que essa cultura está amalgamada já à cultura haitiana. É evidente que a casaca real e o grotesco chapéu bicórneo remetem tanto à figura de Napoleão Bonaparte quanto à de Henri Christophe e espelham, na sua extravagância, os traços configuradores da nação haitiana. Ti Noel funciona, pois, como tradução de tradução, texto modificado, alterado, ajustado, todavia, à terra que o produziu.

Diz a História que na noite de 14 de agosto de 1791, Bouckman, negro gigante, sacerdote vodu, fez eclodir uma grande revolta contra os colonos brancos. As lendas contam que essa revolta contra os brancos só foi vitoriosa porque os relâmpagos e os trovões de Xangô, o grande orixá guerreiro africano, protegeu seu povo e encarnou-se na força de vários guerreiros negros que conquistaram a independência da nação.

Narra também a lenda que Henri Christophe queria construir uma nação tão forte que se igualaria às nações européias. Seria a primeira nação negra do Caribe, o reino dos negros neste mundo, o reino dos filhos de Popo e de Arada que, venerados pelos seguidores de Bouckman encontrariam, enfim, no Haiti, a sua verdadeira morada.

A recuperação dos tempos remotos da origem dá-se, nas lendas, através da rememoração, da anamnesis: MacKandal cantava em Salmos, enquanto girava a moenda, as histórias do seu povo. Contava as façanhas dos povos africanos, recontava a história de Adonhnesco, do rei de Angola, do rei Dá, encarnação da

serpente, "o eterno princípio do retorno infinito."<sup>14</sup> Depois de ferir-se na moenda, MacKandal torna-se guardador de gado, e continua contando aos escravos das plantações de cana as estórias do seu povo, para que a memória do seu povo não se apagasse. Conforme a simbologia, o maneta é um ser fora do tempo, pertencente a uma outra ordem, à ordem da imparidade, do sagrado porque perdeu o elemento de paridade ou de simetria do corpo humano. Todavia, apesar de se situar numa ordem outra, o maneta reintegra-se no tempo sempre que encarna um novo poder.<sup>15</sup> No caso de MacKandal, conta a lenda que o negro aleijado reaparecia nas fazendas em forma de animal de cascos, de ave, peixe ou inseto. O escravo tinha recuperado sua integridade corporal metamorfoseando-se em animais. Dessa forma o negro garantia a sua presença em toda parte e continuava tecendo com outros signos a história do seu povo. A reconstituição do passado enchia de orgulho os líderes negros que, transformados em donos de um saber que só a eles pertencia – pois lhes fora passado, em segredo, pelo mandinga astucioso – vão conduzir seu povo ao domínio mágico das terras do Haiti. É a partir dessa visão encantatória da natureza e dos homens que a figura Henri Christophe ganha uma dimensão maior e ultrapassa os limites da temporalidade histórica. Nesse sentido, tanto no texto de Carpentier quanto no de Césaire, Henri Christophe situa-se num espaço paradoxal que caracteriza o limiar – o intervalo entre duas instâncias claramente definidas em sua oposição. Transita, enquanto rei, entre a cultura européia e a africana; venera os símbolos da religião católica, mas são as palavras mágicas dos rituais africanos que saem de sua boca no ofício da festa da Assunção. O padre reza em latim, Christophe responde na linguagem das entidades africanas "Loko, Petro, Brisé-Pimba, todas as divindades da pólvora e do fogo."<sup>16</sup>

É, pois, nessa instância paradoxal, onde História e Mi-  
to se encontram que a figura de Henri Christophe se inscreve co-

mo fundador do império negro do Haiti. Embora déspota, obstinado, como contam os fatos históricos, Henri Christophe instalou seu povo num território sagrado, povoado de deuses africanos e tornou invioláveis os segredos de sua raça, guardando-os, simbolicamente, em La Citadelle onde, conforme falam as lendas, foi colocado o corpo do monarca, tornado guardião do destino do povo do Haiti.

## NOTAS

- 1 DADIÉ, Bernard. Iles de tempête. Paris, Presence Africaine, 1973.
- 2 CÉSAIRE, Aimé. La tragédie du roi Christophe. Paris, Presence Africaine, 1970.
- 3 CARPENTIER, Alejo. O reino deste mundo. Trad. de João Olavo Saldanha, Rio, Civilização Brasileira, 1966.
- 4 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso sulamericano. In: Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 11-28.
- 5 LOPES, Edward & CANIZAL, Eduardo Peñuela. O mito e sua expressão na literatura hispano-americana. São Paulo, Duas Cidades, 1982. p. 12.
- 6 DADIÉ, Bernard. Iles de tempête. p. 29. Tradução da autora.
- 7 DADIÉ, Bernard. Op. cit., p. 79.
- 8 CÉSAIRE, Aimé. La tragédie du roi Christophe. p. 138.
- 9 CÉSAIRE, Aimé. Op. cit., p. 138. Tradução da autora.
- 10 CÉSAIRE, Aimé. Op. cit., p. 147. Tradução da autora.
- 11 CARPENTIER, Alejo. O reino deste mundo. p. 31.
- 12 CARPENTIER, Alejo. Op. cit., p. 80.
- 13 CARPENTIER, Alejo. Op. cit., p. 108.
- 14 CARPENTIER, Alejo. Op. cit., p. 3.
- 15 CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris, Robert Laffont-Jupiter 1982. p. 606.
- 16 CÉSAIRE, Aimé. La tragédie du roi Christophe. p. 126. Tradução da autora.

REINALDO MARTINIANO MARQUES\*

PROCEDIMENTOS NARRATIVOS EM OS SINOS DA AGONIA :  
VOZES E MODOS DA ENUNCIÇÃO

## RESUMO

O presente trabalho constitui parte de um capítulo da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 1984, sob o título "Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado". Aqui pretende-se evidenciar alguns procedimentos da técnica narrativa autraniana em Os sinos da agonia, particularmente o tratamento concedido às vozes da narrativa e aos modos do narrar, recorrendo-se a uma analogia esclarecedora com a narrativa cinematográfica.

## RÉSUMÉ

Ce travail constitue une partie d'un chapitre de ma dissertation, présentée en vue de ma maîtrise en Littérature Brésilienne, faite à la Faculté des Lettres de l'Université Fédérale de Minas Gerais, em octobre 1984, sous le titre: "Os sinos da agonia: technique narrative et conscience tragique dans l'oeuvre de fiction d'Autran Dourado". Nous avons comme but de mettre en évidence quelques procédés de technique narrative chez Autran Dourado dans Os sinos da agonia, tout particulièrement le traitement donné aux du récit et aux façons de raconter, en nous aidant pour cela d'une analogie très éclairante faite avec le récit cinématographique.

---

\* Professor Assistente de Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

O tratamento da narração, do ato narrativo produtor, ou seja: a enunciação, na sua situação real ou fictícia de atualização, constitui-se num elemento determinante na prática narrativa de Autran Dourado. Revela uma preocupação e atenção contínuas e redobradas para com os processos do narrar, sem que o narrado se torne secundário, irrelevante. Até porque o escritor tem consciência de que um romance se faz sobretudo com os substantivos e as coisas designadas por eles.<sup>1</sup> E a preocupação com os processos narrativos já se verifica no primeiro romance do autor, Tempo de amar, atingindo um tratamento mais complexo em Os sinos da agonia, antecedido das experiências vigorosas de A barca dos homens, Ópera dos mortos e O risco do bordado.

#### *O jogo das instâncias narrativas*

A presente reflexão sobre a instância produtora do discurso narrativo, também designada por instância de narração,<sup>2</sup> em Os sinos da agonia, origina-se de interrogações que podem ser formuladas da seguinte maneira: quem relata a ação? quem participa do ato narrativo? em que condições se enuncia a ação? qual é a situação da narrativa? São questões relativas não ao ponto de vista, nem à instância de escrita, a do autor; referem-se antes e fundamentalmente ao narrador. Este é o ser fictício que se responsabiliza pela emissão; é o representante e porta-voz do autor implícito. Por sinal, o autor-implícito não se coloca diretamente como voz da narração, mas é mediatizado pelo narrador, transformado numa de suas máscaras, a mais importante enquanto personagem eleita como narrador.

Quanto ao aspecto estrutural, o romance apresenta uma narrativa construída em blocos,<sup>3</sup> constituindo cada bloco uma jornada. Através da articulação dos blocos, que é feita sobretudo



pelo corte de dados, detalhes e núcleos nos três primeiros blocos, para a montagem de um quarto bloco, formando-se grandes e-lipses, o autor alcança a unidade interior da obra. Cada jornada possui títulos que tematizam realidades fundamentais do universo de significados do romance, e estão assim distribuídos:

- 1a. Jornada: A FARSA;
- 2a. Jornada: FILHA DO SOL, DA LUZ;
- 3a. Jornada: O DESTINO DO PASSADO;
- 4a. Jornada: A RODA DO TEMPO.

Um fato por demais significativo consiste em que o narrador não faz de seu discurso a única condição da verdade da narrativa, ao contrário, como detentor da voz narrativa, abdica de seus poderes de onisciência e, em termos de horizonte de conhecimentos, tem o seu privilégio muito limitado pelo que as personagens conhecem de si mesmas, dos outros e dos fatos romanescos. Ele delega grande parte de seu poder às personagens, uma vez que é pela memória delas, voluntária ou involuntária, que a narrativa se constrói. Ou seja, os fatos e as situações narradas são filtrados pela memória das personagens. Atuando de forma preponderante, a memória é que confere tonicidade à narrativa, e acaba por privilegiar o existente concreto do mundo ficcional, que são as personagens e, conseqüentemente, seus discursos, suas falas. Estabelece-se então um campo de tensão entre narrativa e discurso, entre narrador e personagens. Existe até certo ponto uma prevalência do discurso sobre a narrativa, considerados ambos sob o ângulo da impessoalidade ou não, da responsabilidade ou não pe-la emissão.

Sem renunciar a sua palavra, o narrador abre espaço para a palavra do outro. Confere a ela certa autonomia. Valoriza-a, posto que usualmente a está comentando ou mesmo corrigindo. Permite que também a palavra do outro participe do ato produtor da narração, multiplicando-se as instâncias narrativas. Ilustram es

se procedimento duas passagens bem simétricas: uma refere-se ao relato da farsa; a outra, à recomposição de parte da vida pregressa de João Diogo Galvão. Ambas dizem respeito à enunciação, à instância de narração. Vejamos a primeira, com relação ao relato da farsa:

"Isidoro ia falando o que tinha visto. Com a ajuda da imaginação e da memória, Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simpleza, mal podia descrever. Recompunha com tudo o que sabia e lhe contaram de sa-crifícios e sortilégios, desde a fala cantada e manhosa de mãe Andresa, dos pretos da senzala do pai, das sabatinas recitadas com o professor-régio, mais tarde no Seminário da Boa Morte, na Vila do Carmo, para onde foi mandado depois." (p. 35)

Ora, percebe-se que o relato é feito em tempos e circunstâncias diversos por diferentes instâncias; ele é repetido. Inicialmente a cena da praça é contada por Isidoro a Januário, num "antes"; no "agora", isto é, no tempo presente da história, o relato de Isidoro é reconstituído pela memória de Januário, com auxílio de sua imaginação e de outras vozes evocadas. Por sua vez, a reconstituição de Januário é registrada pelo discurso do narrador. Desse modo, o discurso do narrador tende a assumir um papel mais passivo em relação aos discursos das personagens. Estas mesmas considerações são pertinentes à segunda passagem, ratificando a simetria entre elas, que é a seguinte:

"Foi mais ou menos o que contou para Malvina a mucama Inácia, que tudo ouvia e tudo sabia. Essa história que Malvina recompôs depois, juntando fantasia às conversas que veio a ter com as pessoas da cidade, com João Diogo e mesmo com o próprio Gaspar." (p. 74)

Na realidade, o discurso do narrador engloba e unifica várias narrativas, produtos de outros atos narrativos. E não é

impróprio dizer-se que existem três narrativas, ou versões, de uma mesma história, contada a partir das falas rememorantes de Januário (1a. Jornada), Malvina (2a. Jornada) e Gaspar (3a. Jornada), que resgatam o passado das personagens. Na 4a. Jornada, no entanto, em que se dá conta dos últimos eventos da narrativa e se retoma o tempo presente da história, a narração é feita pelo narrador extradiegético, numa simultaneidade de focalização. E pensando-se nas relações de frequência, de repetição entre narrativa e diegese, aplica-se à narrativa de Os sinos da agonia a fórmula de Genette: contar n vezes aquilo que se passou uma só vez.<sup>4</sup>

O problema das diversas instâncias de narração poderá ser delimitado com maior precisão ainda se considerarmos dois importantes aspectos em estreita relação com ele: o tempo da narração e as diferenças de níveis narrativos.

#### *O tempo da narração*

Quanto ao tempo da narração, isto é, à posição temporal da instância de narração em relação à história, encontramos no romance analisado a narração ulterior,<sup>5</sup> em que a enunciação é posterior àquilo que se conta, à história. Caracteriza-se pelo emprego de um tempo do pretérito, especialmente o imperfeito; é a posição clássica da narrativa no passado. Por outro lado, as narrativas desencadeadas a partir da memória das personagens, reconstituem acontecimentos anteriores ao momento presente, por onde se inicia o discurso do narrador extradiegético, conforme comprova o parágrafo de abertura:

"Do alto da Serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo." (p. 15)

Trata-se de noite avançada, com Januário escondido nos arredores de Vila Rica, acompanhado do preto Isidoro, retornando após um ano ou mais do exílio motivado por seu crime, e animando-se a ir ao encontro de Malvina na manhã do dia seguinte.

### *Os vários níveis narrativos*

Já falamos acima de um "narrador extradiegético". Sua configuração remete à questão das diferenças de níveis narrativos e de pessoa que narra. Esta diferença é resultante da distância entre certos episódios com a narrativa primeira. Gérard Genette define a diferença pela proposição de que

"todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa."<sup>6</sup>

Desse modo, temos em Os sinos da agonia um nível extradiegético, de um lado, em que estão situados os acontecimentos narrados pela narrativa primeira e qualificados de diegéticos ou intradiegéticos; de outro lado, há um segundo nível, o metadiegético, contando os fatos enunciados por uma narrativa segunda, feita por uma personagem, por exemplo, e que se encaixa na narrativa primeira. Enquadram-se, portanto, no plano metadiegético as narrativas da farsa, em que Januário é morto em efígie na praça, e do passado de João Diogo. São exemplos de narrativas segundas, produzidas por narradores intradiegéticos, isto é, narradores de segundo grau. Tais narrativas, como vimos, são frutos de lembranças preservadas na memória das personagens. Quanto à narrativa primeira, é desenvolvida pelo narrador extradiegético, cujo discurso enfeixa as narrativas segundas.

É de se notar ainda que Isidoro, ao relatar a farsa, dela está ausente como personagem. Contudo, Malvina, Januário e Gaspar já se encontram presentes como personagens nas situações que a memória deles atualiza. Referente à diferença de níveis por parte da pessoa que narra, o primeiro caracteriza-se como um narrador intradiegético-heterodiegético, ou seja, narrador de segundo grau, ausente da história que conta; já os segundos são narradores intradiegéticos-homodiegéticos, também do segundo grau, mas narrando a sua própria história. De sua parte, o narrador do primeiro nível é do tipo extradiegético-heterodiegético, porquanto se acha ausente da história que narra.<sup>7</sup>

Em síntese, o romance de Autran Dourado comporta uma situação narrativa bem complexa, no sentido de que são várias as instâncias de narração e as relações destas com seus agentes e com as coordenadas espaço-temporais que as circunscrevem são múltiplas. Um, por exemplo, é o tempo/espaço em que ocorre a narrativa da farsa; outro, o da narrativa sobre o passado de João Diogo, que Malvina ouve da mucama Inácia. Se, como ressaltamos, Januário, Gaspar e Malvina são responsáveis pela emissão de narrativas segundas, não obstante são diversas as situações de produção dessas narrativas. A iminência de um desenlace doloroso e aniquilador para uma situação densamente conflitiva, na qual se enveredaram, impulsiona essas personagens a compor cada uma a sua versão dos fatos, refazendo pela memória todo o emaranhado tecido de gestos e atos do passado, que as atirara naquele momento agônico. Januário expõe sua versão entre o sono e a vigília, refugiado no alto da Serra do Ouro Preto; Malvina, enclausurada no sobrado da Rua Direita; e Gaspar, de volta à casa do arraial do Padre Faria, ruminando sua culpa.

*Redundância e ambigüidade*

Analisando a montagem da narrativa em blocos, com as várias instâncias de narração, verificamos que os diferentes discursos representam um mesmo conjunto de acontecimentos. São discursos redundantes, repetem a mesma mensagem. A redundância, enfocada a partir do papel que lhe confere a teoria da comunicação,<sup>8</sup> funciona como meio de se compensar a interferência dos ruídos na produção da mensagem, possibilitando que seja reiterada. De fato, o discurso de Januário na 1a. Jornada está como que infiltrado por ruídos, dificultando a decodificação da mensagem. Notam-se vazios, significativas elipses, sobretudo ao final, quando o lado emocional, exacerbado por sua paixão por Malvina, parece afetar fundamente a emissão do discurso. No entanto, as versões dos mesmos acontecimentos oferecidas por Malvina e Gaspar, em discursos que também possuem ruídos, lacunas, preenchem vazios deixados pelo relato de Januário, propiciando uma visão de conjunto da mensagem. Contraditoriamente, porém, elas tornam ambíguos outros pontos da rememoração de Januário, à proporção que evocam intenções outras, novos detalhes. A presença de elipses nos discursos deriva do fato de as diversas narrativas serem reconstituídas pela memória, em que o fluxo do tempo acha-se comprometido em termos de uma nítida distinção entre passado, presente e futuro.

Os discursos redundantes das personagens fazem aflorar uma característica estrutural da narrativa de Os sinos da agonia: a ambigüidade, explicável pela própria organização da cadeia sintagmática. Isto porque os discursos não repetem de forma simétrica a mensagem, nem igual ou proporcionalmente. Há um aumento da carga de informação sobre o mundo ficcional, que o amplia e o torna ambíguo. Ao mesmo tempo, os discursos são proferidos a partir de traços bio-psico-sociais específicos, caracterizadores de

um diversificado universo ideológico. No caso de Januário, a representação que o personagem faz para si dos acontecimentos está impregnada de sua visão de mundo. Numa sociedade rigorosamente estratificada, em que os papéis sociais são muito bem definidos e a mobilidade reduzidíssima, como é o caso da sociedade mineradora e colonial da Vila Rica do século XVIII representada no romance, Januário é extremamente condicionado por sua origem e posição social, especialmente porque, como mestiço, filho bastardo de um senhor branco com uma puri, não possui uma identidade racial bem definida. Ser ambíguo, não é propriamente nem branco nem preto, nem senhor ou escravo. Nesse sentido, é prenhe de significado seu diálogo com o preto Isidoro, em que se mostra disposto a assumir a identidade racial do negro e cuja impossibilidade lhe é apontada de forma irônica pelo escravo. Pertencendo aos estratos sociais mais populares, Januário é influenciado por uma cultura de raízes africanas e indígenas, profundamente marcada pelo ritual, a magia e o fatalismo, como o atesta a sua crença na eficácia do ritual em que é morto em efígie. Sua maneira de ver o mundo e explicá-lo é mais vital, cósmica, típica das raças negra e indígena, presentes na formação étnica e cultural do povo brasileiro. Bem distinto do de Januário é o lugar social a partir do qual falam Gaspar e Malvina. Ela, como filha da nobreza vicentina já decadente, vê a realidade segundo a ótica de uma classe e cultura dominantes; ele, filho do potentado João Diogo Galvão, pertence a um segmento da sociedade em ascensão, o qual, se não possui a nobreza de linhagem, pode comprá-la por deter o poder econômico, através do casamento por exemplo. Além disso, tendo recebido educação nas melhores universidades do reino e frequentado as cortes da Europa, Gaspar é culturalmente filho dos novos tempos, do Iluminismo, da Ilustração, possuindo idéias críticas e contestatórias.

*A pluralidade de perspectivas*

A perspectiva, como meio de regulação da informação narrativa, concerne ao ponto de vista (de uma ou mais personagens) que orienta a narrativa. Em outras palavras, de acordo com as partes interessadas na história, a narrativa pode empregar o ponto de vista de uma determinada personagem ou grupo de personagens. Trata-se, pois, de um problema concernente ao modo narrativo e não à voz, ou narrador; ou seja, a quem vê e não a quem fala.<sup>9</sup>

Servindo-nos da terminologia proposta por Genette, encontramos em Os sinos da agonia uma narrativa de focalização interna em que, diversamente da narrativa não-focalizada, ou de focalização zero, o narrador adota um ponto de vista.<sup>10</sup> Os três primeiros blocos narrativos possuem pontos de vista distintos. No primeiro, a história é vista da perspectiva de Januário e, às vezes, de Isidoro; no segundo, o ponto de vista já é de Malvina; e no terceiro, de Gaspar. Assim, muitos eventos da narrativa — a exemplo da morte de João Diogo, do encontro de Malvina e Gaspar, quando pela primeira vez se falam, ou do encontro de ambos com Januário, na Vila do Carmo — são focalizados sob vários ângulos. E não só os eventos, mas também pessoas, objetos são apreciados, apreendidos de múltiplas perspectivas. A casa da Rua Direita, por exemplo: dela temos, além da apreciação de Malvina, que a projetou, as de Gaspar e Januário. Vê-se, logo, que os pontos de vista não são fixos, mas variáveis. Há um descentramento do foco narrativo.

Com o descentramento do foco narrativo, o narrador limita-se ao que a personagem sabe e enuncia; não diz mais do que ela, segue-a na sua visão dos acontecimentos. Corresponde esse procedimento à fórmula Narrador = Personagem, proposta por Todorov.<sup>11</sup> Ou à "visão com", de Jean Pouillon, que pressupõe o ver



alguém em imagem. Nas palavras de Pouillon, "ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa a constituir aquilo que vemos diretamente."<sup>12</sup> De fato, quando a perspectiva é de Gaspar, as outras personagens são captadas em consonância com seus sentimentos. Em relação à mucama de Malvina, seu sentimento é de aversão, sua visão de Inácia é negativa. Da mesma forma, tem-se a "visão com" quando a focalização procede de Malvina ou Januário. E sendo vista a ação na perspectiva de uma determinada personagem, a sua visão da ação das outras personagens estará marcada obviamente por lacunas, ausências.

Se relacionamos a pluralidade de perspectivas com o papel preponderante da memória na organização da narrativa e mesmo com as várias instâncias de narração, constatamos que a constituição do universo ficcional de Os sinos da agonia resulta de uma pluralidade de consciências e do intercâmbio entre elas. Opera-se como um fenômeno intersubjetivo. É na interação entre várias consciências, cujos conteúdos perceptivos se fazem representar sobretudo nos discursos de Januário, Malvina e Gaspar, que se há de encontrar o sentido do mundo ficcional criado. O sentido não aparece num dos discursos isoladamente, nem tão pouco é unívoco. Não se dá de uma vez por todas, apenas insiste. E a postura do narrador extradiegético, descentrando-se, procurando não ocupar o lugar da verdade, é essencial nesse fenômeno de construção intersubjetiva.

Vale ressaltar ainda que as formas de percepção dos elementos constitutivos do mundo ficcional, dependentes da estrutura da consciência intencional das personagens, alteram-se. Dois fatores pelo menos determinam essa alteração: a experiência de um eu fragmentado, com suas vozes interiores, e a distância que se interpõe entre o eu e as vivências por ele rememoradas. Ora, recompondo o passado através da memória, em vista da decifração

de um futuro que se prefigura trágico, as personagens percebem de diferentes modos um mesmo acontecimento, dependendo da distância entre o momento de sua ocorrência e o de sua lembrança, ou reconstituição. No caso de Gaspar, só mais tarde, quando já possui os novos dados fornecidos pelas cartas de Malvina, é que apreendera com maior objetividade e clareza o significado do encontro dela com Januário, quando a acompanhou até Vila do Carmo. E enquanto sujeitos do conhecimento, vivenciando situações de conflito, as personagens não se constituem como "eus" monolíticos, bem acabados; pelo contrário, com suas vozes interiores frequentemente emergindo nos seus discursos, com seus estados de duplicidade, são "eus" divididos, percebendo suas vivências passadas e presentes sob vários prismas. Neles, a memória se atualiza como um cruzamento de discursos e falas conflitantes.

Em resumo, cada evento da trama narrativa obtém o seu significado se visto a partir do contexto em que aparece no discurso de cada uma das personagens e da interação entre os vários discursos na moldura narrativa, conforme sua apreensão pelo discurso do narrador extradiegético. Ilustremos a matéria com o encontro na Vila do Carmo, enfocado sob os pontos de vista de Januário, Malvina e Gaspar, e apresentando cada enfoque uma gradação de intenções e emoções, indo da indiferença ao deslumbramento. Para Januário, a aparição de Malvina é deslumbramento; instintivo, ele é tomado, possuído por ela:

"Quando primeiro viu Malvina no seu cavalo, ao lado de Gaspar no seu ruão. Quem era aquela aparição, aquela mulher que ele nunca tinha visto antes, de que nunca tinha ouvido falar? Não, não era dali, não podia ser ninguém dali. Não havia na cidade ninguém feito ela, ninguém que se vestisse assim que nem ela. Os ares fidalgos e atrevidos aquela ousa dia de gestos, a maneira de montar e de olhar. Ele olhou-a, viu-a demoradamente, e os seus olhos não puderam mais se despregar daquela cabeça de fogo, daquele corpo ao embalo da andadura mansa do cavalo." (p. 40)

Já em Malvina, dominadora e "tecedeira", passa-se da pouca importância, do casual, ao total interesse, projetamente em mente arquitetato:

"Foi então que veio vindo um cavaleiro na outra direção. A princípio ela não deu muita importância. Instintivamente diminuiu a marcha, podia ser uma égua a montaria do homem, era capaz de assanhar o seu mouro. Não tinha no punho e na rédea a confiança que queria a parentar.

O homem freou bruscamente o seu cavalo, encrou-a demoradamente. Tão demoradamente, tão ousadamente, os olhos luminosos e faiscantes, espantado diante da aparição. Se sentiu tocada por aqueles olhos, tão macho era o mestiço. E coraçãodo, não ligava ao menos para a presença de Gaspar. De uma certa maneira era um abuso. Agora queria homens desabusados, a imagem que ela e Inácia esculpiram e encarnaram. Aquele mestiço tocou-a de chofre. Na sua memória do futuro via-o fisgado por ela. E o homem se parecia cada vez mais com a figuração que as duas fizeram. Era de um macho assim que ela carecia." (p. 126)

Gaspar, tentando entender a cadeia dos acontecimentos no fluir renitente do tempo, mostra-se mais um espectador desatento, só mais tarde, depois de tudo acontecido, conseguindo atinar com o significado da cena na Vila do Carmo:

"Depois se encontraram com o mameluco e ela (agora Gaspar via, na hora só reparou o atrevimento de Januário) se deixou admirar demoradamente pelo mestiço. Então ela riu alto, deu um grito, chicoteou o cavalo, saiu num galope desabalado. Aquele mouro não era tão manso e de andadura tão firme como pensou. E la chicoteava e gritava, alguma coisa ia acontecer. Ainda atônito viu ela se distanciar. Chicoteou o ruão, calcou as rosetas nos vazios, procurava alcançá-la. A nuvem de poeira, ela sumiu na curva do caminho. Desacostumada, fustigando daquele jeito o cavalo, podia cair. Não ter mão nas rédeas, o cavalo solto. Temia por ela." (p. 170)

*Distâncias e fronteiras*

Por sua relação com o problema da perspectiva, visto que é também uma modalidade de regulação da informação narrativa, consideremos ainda que brevemente o problema da distância no romance australiano em questão. A distância pode ser aferida pelos tipos de discursos empregados. A fim de registrar a fala das personagens, o narrador vale-se tanto de discursos narrativizados quanto de discursos relatados.<sup>13</sup> Quanto aos primeiros, trata-se de um tipo mais distante, redutor, em que a fala das personagens é assumida e contada pelo narrador; este, colocando-se como intermediário, como intérprete da fala das personagens, dela exclui os elementos afetivos. É o caso do discurso indireto. Pelos segundos, o narrador finge ceder totalmente a palavra às personagens, reproduzindo exatamente o que elas dizem, sendo a forma mais mimética. São os discursos diretos, exteriores, que revelam os gestos, as atitudes e os estados interiores das personagens. Por outro lado, também é notório o recurso ao discurso indireto livre, para a fixação do fluxo de consciência das personagens. Não se trata, porém, do monólogo interior, porquanto a personagem fala pela voz do narrador.

Na transcrição dos vários discursos, um procedimento significativo é o do abrandamento das fronteiras entre eles. Com efeito, são limites tênues, imprecisos, em muitos casos, favorecendo a diluição das vozes da narrativa. Certamente que reforça esse procedimento o abandono de certos sinais gráficos de pontuação na transcrição do discurso direto, como o travessão. E às vezes emergem no diálogo até mesmo as vozes interiores das personagens, sem limites claros, compondo uma verdadeira polifonia de vozes. É o que ocorre no discurso de Isidoro, cuja voz interior, demoníaca para ele, instiga-o a matar Januário, seu senhor. Ou, de forma mais evidente ainda, neste diálogo de Gaspar com Ana:

"Mas de repente o silêncio contagiou-a de an

siedade e aflição, ela perguntou se ele achava que o homem estava mesmo nos arredores da cidade. Você acha que ele voltou? disse ela. Eu voltaria, Ana. Eu não fujo mais! Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais, disse ele patético. Como se ela lhe tivesse feito uma outra pergunta, a pergunta que há muito se fazia no coração. Não entendo do que você está falando. Eu perguntei foi sobre o mameluco, você me fala de outra coisa, disse ela." (p. 203).

Por fim, não deixa de ser também outro meio de aferição da distância a inserção de narrativas segundas nos discursos rememorantes das personagens. Exemplos elucidativos e já comentados são o relato da farsa, feito por Isidoro a Januário, e a recomposição de parte da vida pregressa de João Diogo Galvão, feita pela mucama Inácia a Malvina.

#### *Uma analogia esclarecedora*

Com a organização da narrativa em blocos, sendo que são repetidas praticamente as mesmas cenas em cada bloco, segundo pontos de vista de diferentes personagens, sobressaindo-se mais em termos de presença e luz esta ou aquela personagem, tais ou quais objetos, a técnica narrativa autraniana lembra-nos bastante os "blocos dramáticos" da montagem cinematográfica e realça as influências e relações existentes entre a linguagem romanesca e a linguagem cinematográfica. Trata-se de uma aproximação por demais esclarecedora da técnica narrativa usada em Os sinos da agonia, merecendo por conseguinte ser estabelecida de forma mais detalhada.

Num excelente estudo sobre o romance americano,<sup>14</sup> Claude-Edmonde Magny faz uma abordagem comparativa entre o romance e o cinema, e aponta um tríplice parentesco entre eles: psicológico, sociológico e estético. Para a autora, muitas das trans-

formações das técnicas romanescas se devem à imitação, consciente ou não, de procedimentos próprios do filme. E dentre as inovações que o romance tomou ao filme, uma foi a da simultaneidade, como meio de se escapar à linearidade, à pura sucessão. A fim de romper com a linearidade e a irreversibilidade do tempo, o cinema desenvolveu a técnica da decomposição em planos, explorando fragmentos de universos, em que cada objeto é imprescindível e cheio de significado. Elucidam essa técnica os "blocos dramáticos" de Orson Welles, contendo visões sinópticas, percepção simultânea da consciência de diversas personagens, interpenetração de passado e presente. Com isso, o cinema descobriu os poderes da sugestão, os detalhes significativos, e concorreu para a valorização do sentido imagístico e sugestivo das palavras.

No que concerne ao ponto de vista narrativo, pela dé-coupage (a distribuição de uma cena numa série de planos, segundo posições variáveis da câmera), o filme pôde adotar uma linha pluralista, renunciando à figura do narrador onisciente. Com as mudanças do ângulo de tomada de vista, a câmera instala-se em várias consciências, permitindo que a história de uma personagem, por exemplo, seja contada por incidências diferentes. Por sua ligação com a multiplicidade de planos e a simultaneidade, a arte do corte - ou elipse - tornou-se fator essencial na escritura fílmica. Magny salienta que a elipse é "um procedimento retórico adequado ao nada", podendo expressar uma forma de não-ser, de absurdo. Na elipse cristaliza-se o jogo do dito e do não-dito. Através dela o cinema, aperfeiçoando a técnica do corte, desenvolveu o espírito de sacrifício, do qual se aproveitou também o romance, aprendendo a manejar com eficiência o procedimento do corte.

Na narrativa de Os sinos da agonia, a maneira de cenas dramáticas na película, cada jornada, ou bloco, proporciona uma visão sinóptica do conjunto dos eventos, cada qual com seus deta

lhes e objetos significativos, como o cravo que Malvina pediu ao marido para animar festas e saraus, ou o clavinote ao lado da cama do casal. Estes e outros objetos, como mostraremos noutra parte, não são meros elementos de decoração; ao contrário, desempenham papel relevante na formação do universo simbólico da obra. Além do mais, o tratamento do tempo de forma não linear, furtando-se à sucessividade, propicia interpenetrações não só de passado e presente como também de futuro. No caso de Malvina, guiada por sua "memória do futuro", há projeções densas, antecipações, sobretudo por meio do discurso onírico. E, como uma câmera instalada em várias consciências, em virtude da pluralidade de atos narrativos, de perspectivas, da distribuição em planos, resulta uma visão pluralista do universo romanesco, num mundo de simultaneidades. Apesar de dificultar a continuidade narrativa, a simultaneidade favorece a captação de um rico filão de elementos e materiais.

Por sua vez, a arte do corte é executada a fim de se alcançar a feição arquitetônica final do romance. O corte é responsável em grande parte pela captura do interesse do leitor até a última página. Nos três primeiros blocos o autor corta determinadas cenas, omite certas informações, com duplo objetivo: em primeiro lugar, para com elas construir um quarto e conclusivo bloco; em segundo, para instaurar nas três primeiras jornadas ambigüidades e contradições produtivas e enriquecedoras.

Exemplificando como a técnica da distribuição em planos, com os movimentos de aproximação e distanciamento da câmera, funciona dentro do romance, é interessante observar que, quando a versão é feita do ponto de vista de Januário, algumas personagens (ele próprio, Isidoro, Tomás Matias Cardoso, Malvina), certos espaços e mesmo todo um contexto de cultura e experiências que informa e conforma a personagem, permanecem num primeiro plano, cheios de luz; ao passo que outras personagens (Gaspar, João

Diogo, Capitão-General) e seus contextos ficam num plano afastado, mergulhados na penumbra. Quando o enfoque é de Gaspar, como no terceiro bloco, essa situação se inverte.

Tanto no romance que analisamos quanto na técnica cinematográfica lembrada há pouco, cria-se uma estratégia com o intuito de diluir o papel da função narrativa, privilegiando-se as personagens com suas falas, para que, por meio da palavra, elas se configurem. Por isso ambos mantêm estreitos vínculos com a ficção dramática, sobretudo o cinema que, como o drama, passa também para o modo da percepção, é encenação. Na realidade, concretiza-se pela transposição de um texto, originalmente montado por meio de signos verbais, para um outro sistema de signos, o da linguagem cinematográfica, já do domínio das artes plásticas. Neste outro texto, no entanto, o elemento verbal continua presente, principalmente pelo diálogo, o que explica a presença do cinema antes ao domínio do literário que ao das artes plásticas. O cinema joga também com a realidade física do palco, que, como espaço teatral, é tão fictício e imaginário quanto um cenário armado.

A analogia ora explicitada vem, ao final, confirmar mais ainda a existência de uma tensão entre o ficcional dramático e o ficcional narrativo em Os sinos da agonia e ajuda a explicar o desenvolvimento por parte de personagens como Malvina e Gaspar de uma clara consciência de estarem representando, encenando; colocam-se frequentemente como o ator no teatro, vivendo um ou mais papéis. Trata-se de uma tensão que, por estar mesmo na raiz da elaboração formal da obra, desdobra-se em outros campos de tensão, apreensíveis quer no tratamento da emissão narrativa, quer no do espaço. Assim, o mundo de tensões e opostos retratado no romance - opostos que se excluem e, paradoxalmente, se interconectam - torna-se explícito também pela ambivalência da forma, pelo traçado rebuscado do labirinto.



- 1 Cf. DOURADO, Autran. Uma poética de romance: matéria de carpintarie. São Paulo, Difel, 1976. p. 22-3.
- 2 O conceito de instância de narração, de que nos apropriamos para o estudo da instância produtora do discurso narrativo de Os sinos da egonia, encontra-se formulado por Gérard Genette. Cf. GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa- ensaio de método. 1.ed. em português. Tradução do Frances de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Arcádia, 1979. cap. 5.
- 3 Em Uma poética de romance: matéria de carpintaria, o próprio autor apresenta o esboço de seu romance, comenta sua elaboração, oferecendo alguns elementos que ajudam a elucidar a montagem da narrativa, e dos quais nos valemos aqui.
- 4 Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 114-7.
- 5 Trata-se de um dos quatro tipos de narração discriminados por Genette, em relação à posição temporal. Os outros três são: narração anterior, própria da narrativa predicativa, no futuro; narração simultânea, a da narrativa no presente, contemporânea da ação; e narração intercalada, tipo mais complexo, possuindo várias instâncias, como no romance epistolar de diversos correspondentes. Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 216.
- 6 Idem, p. 227.
- 7 Estamos utilizando aqui a classificação de Genette, ao propor quatro tipos básicos de estatuto do narrador, tendo em vista ao mesmo tempo seu nível narrativo e sua relação à história. Idem, *ibidem*, p. 247.
- 8 Cf. ECO, Humberto. A estrutura ausente. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 7-9.
- 9 Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 183-4.
- 10 Idem, p. 187-8.
- 11 TODOROV, Tzvetan. As categorias narrativas. In: —. et alii. Análise estrutural da narrativa. 4.ed. Petrópolis, Vozes, 1971. p. 209-54. (Novas Perspectivas de Comunicação, 1).
- 12 POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix e Editora da USP, 1974. p. 58.
- 13 Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit. p. 168-70.
- 14 MAGNY, Claude-Edmond. L'age du roman américein. Paris, Seuil, 1948.

MARIA LUIZA RAMOS\*

UM MODELO POÉTICO \*\*

---

\* Professora Titular da Faculdade de Letras da UFMG (aposentada).

\*\* Este artigo foi publicado em 21 de março de 1970 no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. Sua transcrição neste número dedicado a narrativa se faz em caráter excepcional, atendendo a um pedido da Profa. Maria Luiza Ramos, em virtude da publicação do artigo "Farewell to the Angelus", de Aimara Cunha Resende, no último número desta revista, Ensaios de Semiótica - 12 - Belo Horizonte, 1985.

Dentre as objeções que, ali e aqui, ainda se fazem ao estruturalismo, com respeito à sua aplicação no campo da crítica literária, uma das mais freqüentes é insistir-se em que o método não se pode prestar à análise de obras particulares, uma vez que pressupõe a existência de um conjunto de variantes.

Qualquer obra literária — um poema, por exemplo, para nos determos no produto mais representativo da criação artística por meio da palavra, implica unicidade e originalidade, o que o afastaria da esfera da investigação estrutural.

Esse argumento, entretanto, não procede.

Em primeiro lugar, unicidade não implica simplicidade. O uno pode ser complexo, e é freqüente encontrarmos poemas de intrincada organização interna, em que as diversas partes funcionam como variantes de um paradigma que, se se desenvolve em um número  $x$  de combinatórias em determinado poema, apresenta uma potência  $n$  de soluções virtuais. Essas soluções podem ser observadas em outros poemas do mesmo autor, ou em autores diferentes, de épocas também diversas.

Quer-nos parecer que um bom exemplo do que acabamos de discutir é este poema de Carlos Drummond de Andrade, que figura em "Rosa do Povo", a pág. 221 de Fazendeiro do Ar & Poesia até agora (Livraria José Olympio Editora, Rio, 1955):

#### ANOITECER

"É a hora em que o sino toca,  
mas aqui não há sinos;  
há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
aflitos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta  
mas de há muito não há pássaros;  
são multidões compactas  
escorrendo exaustas  
como espesso óleo  
que impregna o lajedo;  
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,  
mas o descanso vem tarde,  
o corpo não pede sono,  
depois de tanto rodar;  
pede paz - morte - mergulho  
no poço mais ermo e quedo  
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,  
gasalho, sombra, silêncio.  
Haverá disso no mundo?  
É antes a hora dos corvos,  
bicando em mim, meu passado,  
meu futuro, meu degredo;  
desta hora, sim, tenho medo."

Apesar de não ser um poema metrificado, observa-se que o poeta organizou em rigorosa disciplina as diversas estrofes, que são combinatórias da primeira e se consubstanciam na última, numa passagem do particular para o universal.

Consideremos, pois, de início, a estrofe paradigmática.

São três planos distintos, sendo que o primeiro - Plano A - compreende apenas o primeiro verso, o outro - B - vai do segundo ao sexto, cobrindo, pois, a maior parte da estrofe e o Plano C, finalmente, ocupa o último verso.

O paralelismo é perfeito entre as três primeiras estrofes e observamos que o Plano A evoca, revivendo-a, uma época passada, bem caracterizada por muitos outros poetas que celebraram a nora calma do crepúsculo.

É certo que a análise estrutural é sincrônica. Isto não significa, entretanto, que o crítico deva alienar-se no momento que considera, principalmente quando esse determinado momento ganha sentido por relações complexas de correlação e de oposição a outros que o antecederam. A sincronia, aliás, se compreende como uma perspectiva da diacronia, o que levou, provavelmente, Lévi-Strauss a escrever: "si j'ignore tout des temps modernes, la date de 1643 ne m'apprend rien." E Yvan Simonis, comentando essa passagem de La Pensée Sauvage (Claude Lévi-Strauss ou la "Passion de l'inceste - Introduction au structuralism, Au-

bier Montigne, Paris, 1968, p. 142), chama atenção para o fato de que uma data é um momento distinto de outras datas, e que ela é, sobretudo, membro de uma classe.

Assim, se este poema de Carlos Drummond de Andrade contém trapõe duas épocas, que caracterizamos como Plano A e Plano B, é indispensável que conheçamos perfeitamente a classe histórica em que o Plano A se insere, sem o que corremos o risco de cair no formalismo enumerativo de efeitos retóricos.

Esta estrofe de Fagundes Varela, por exemplo, se identifica com o primeiro verso de Drummond:

"Na torre estreita do pobre templo  
Ressoa o sino da freguesia,  
Abrem-se as flores, - Vésper desponta,  
Cantam os anjos: - Ave Maria!"

Não se concebia o crepúsculo sem contemplação, sem êxtase do homem e da natureza, o que levou Gonçalves Dias, com epígrafe de Byron (Ave Maria! blessed be the hour!) a compor um hino à tarde, caracterizando-a como "Mãe da meditação":

"Hora do pôr do sol! - hora fagueira,  
Qu'encerras tanto amor, tristeza tanta!"

e a liberdade que tal momento implica - liberdade interior, arrebatamento subjetivo - foi sentida por Alvares de Azevedo, quando invocou a estrela:

"Ergue-te! Eu vim por ti e pela tarde  
Pelos campos errar,  
Sentir o vento, respirando a vida,  
E livre suspirar."

Do mesmo modo, o primeiro verso da segunda estrofe -

"É a hora em que o pássaro volta" - reporta-nos a esse contexto rural e bucólico, porque o pássaro é também símbolo metonímico de uma sociedade livre onde o homem é senhor de si mesmo e determina as suas ações - o partir e o voltar - com possibilidade de opção e confiança no renovar-se dos dias. Consideremos ainda "As Pombas", de Raimundo Correia:

"E à tarde, quando a rígida nortada  
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,  
Ruflando as asas, sacudindo as penas,  
Voltam todas em bando e em revoadas..."

Sino, pássaro e descanso - os signos do primeiro verso de cada uma das três estrofes iniciais - situam o campo semântico deste soneto de Francisca Júlia:

"Desmaia a tarde. Além, pouco e pouco, no  
poente,  
O sol, rei fatigado, em seu leito adormece:  
Uma ave canta, ao longe; o ar pesado estre-  
mece  
Do Angelus ao soluço agoniado e plangente."

O recolhimento não se verifica somente no plano material - a hora de repousar e de dormir - mas se dá também no plano espiritual, simbolizado metonimicamente pelo dobre do sino. O anoitecer do dia implica o despontar da alma, a elevação do homem a uma região mais pura e promissora.

O Plano B, entretanto, se inicia sempre por uma advertência que opõe a essa filosofia uma outra bastante diferente. É interessante que a palavra sino, bem como a palavra pássaro, e a outra, descanso, só adquirem valor de símbolo a partir do segundo verso de cada estrofe, em função do clima de ilogicismo que se instala: "... aqui não há sinos", "... de há muito não há pássaros." É evidente que o lugar em que o poeta se encontra, in

dicado pelo shifter "aqui" (ou deictico, segundo terminologia mais corrente), logo no início do verso, é um centro urbano de nossos dias, do qual as buzinas, as sirenes, os apitos e as multidões são, igualmente, símbolos metonímicos, sob a forma de sinédoque. Então não há sinos nem pássaro numa cidade? Claro que sim. O que não existe é tudo aquilo que esses objetos conotam, e que procuramos mostrar na primeira parte desta análise.

Observemos que, se os contextos sociais são diversos, a atitude do poeta diante do mundo é idêntica. Se de um lado há o ar que estremece, a hora fagueira, e a tarde, que desmaia, de outro encontramos "sirenes roucas", "apitos aflitos", "multidões escorrendo" e "corpo" que roda. Continuamos na esfera do pensamento mágico que, através do processo metafórico, humaniza as coisas, do mesmo modo que coisifica os homens.

É extraordinária a sutileza com que Drummond descobre a metamorfose de tudo e a traduz em um mínimo de palavras.

Poderia parecer — já que estamos mencionando o reduzido número de vocábulos — que a primeira estrofe, bem como a segunda e, um pouco menos, a terceira, apresenta excessivos adjetivos. Mas não é assim. Todos funcionam como epíteto, prolongando a percepção do substantivo a que se prendem e salientando-lhes o conteúdo formal, ao mesmo tempo em que estabelecem — na primeira estrofe sobretudo — o caráter mágico da visão poética. (Entendemos por "conteúdo formal", segundo Roman Ingarden — Das Literarische Kunstwerk — o elemento individualizador do nome, ou aquilo que lhe confere condição existencial. Assim, o substantivo denota um conceito que se atualiza neste ou naquele sentido, conforme a explicitação de seu conteúdo formal. Árvore, por exemplo, é uma potencialidade expressiva que se prende a um determinado conteúdo material e pode singularizar-se através da adjectivação: árvore frondosa ou árvore seca. Mas há nomes que trazem uma certa gama de aspectos formais implícitos, como arbusto, que já sub

entende árvore pequena)

Voltemos à primeira estrofe. A rouquidão lembra o cansaço, a exaustão, qualidades que são próprias do homem ao fim de um dia de trabalho, e que se projetam nas sirenes. Em "apitos aflitos", verificamos o mesmo efeito que já notáramos em "Fazenda", um poema de Lição de Coisas que foi por nós analisado em Fenomenologia da obra literária (Forense, Rio, 1969). Uma palavra repete a antecedente não apenas no seu conteúdo formal, mas também nos seus elementos fônicos, o que permite um maior prolongamento do signo pelo verso. Desse modo, aflitos, é iteração sonora de apitos, o que gera uma imagem acústica. Também aí se observa a transferência da aflição do homem no momento de deixar o trabalho e buscar um meio menos penoso de regressar a casa. Mas aflição pode-se sentir em circunstâncias adversas, ou em situações felizes, de modo que o termo não é ainda bastante significativo daquilo que o poeta evoca. O adjetivo pungentes a define na sua dramaticidade e, finalmente, trágicos apresenta o clímax da gradação, pelo seu caráter de necessidade, do que não pode ser de outro modo. Além disso, o trágico aparece como situação-limite do humano, porque, no verso seguinte, os apitos que se tinham humanizado, se animalizam através do verbo uivar, que denota ação irracional. Dessa maneira, tudo se confunde e não há mais distância entre a coisa, o homem e o bicho. Nesse verso, temos de anotar ainda o adjetivo "escuro", epíteto sinestésico de "segredo". A escuridão conota incomunicabilidade, de modo que um segredo que é escuro torna-se muito mais indêssável.

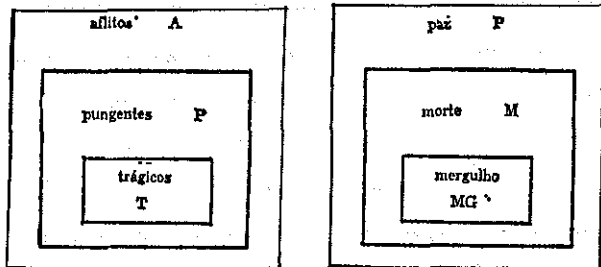
Na segunda estrofe permanece o sentido de exclusão(só), anteriormente expresso na primeira (há somente buzinas) e o homem massificado retorna em "multidões compactas", outra expressão redundante do ponto de vista lógico, mas intencionalmente epitético, para que não se pense em multidões como conjunto de homens, mas em uma massa indivisível. Assim como, na primeira es-



trofe, uivando dá a medida do animal, nesta o escorrendo determina a total passividade do indivíduo massificado, que age em função do condicionamento social, do mesmo modo que o líquido es corre em função das circunstâncias do terreno. O correr, sim, é próprio do homem, que atua no sentido de um objetivo a alcançar. Finalmente, o símile que se segue mantém o campo semântico do contexto industrializado que se traduziu na primeira estrofe por buzinas, sirenes e apitos. O óleo é próprio da máquina, de modo que a imagem funde, mais uma vez, o homem e a coisa. E o óleo é espesso, outro epíteto muito feliz, que retoma o sentido de indivisibilidade, de massificação. Se multidão e óleo são a mesma substância, e este impregna o lajedo, também aquela se confunde com o solo em que pisa.

Na terceira estrofe, o Plano B, que estamos analisando, desenvolve-se no mesmo clima de exclusão verificada anteriormente, mas essa exclusão é implícita, sem um signo que objetivamente a expresse. Não se trata de sono, mas (somente) de extermínio. O campo semântico do contexto industrial é sustentado pela palavra rodar, tão inusitada para o comportamento humano quanto aquele escorrer da estrofe anterior. Aí ressurge também o caráter passivo do indivíduo, que é peça da engrenagem social. E a ação de rodar, como a de escorrer, é mecânica e elimina a consciência. Há um momento em que desejamos dormir, como há um momento em que desejamos comer. Se, entretanto, o desejo não é satisfeito na proporção da sua intensidade, transforma-se em mal-estar e, não raro, desaparece. Assim, quando o poeta diz que "o descando vem tarde", ele nos apresenta um crepúsculo diametralmente oposto àquele em que o próprio sol adormecia. Uma nova gradação se estabelece nesses versos: paz, morte, mergulho (no poço mais ermo e queda). O primeiro termo é muito rico em extensão e contém o segundo, que já é semanticamente mais limitado. Entretanto, morte é ainda um termo ambíguo, porque pode implicar o fim ou o

princípio da vida, a condenação ou a libertação do homem, segundo o ponto de vista filosófico de quem o considere. O poeta, então, delimita a morte ao seu aspecto puramente material, como fim. Pelos gráficos seguintes, ver-se-á como se processa a gradação poética, da extensão para a compreensão:

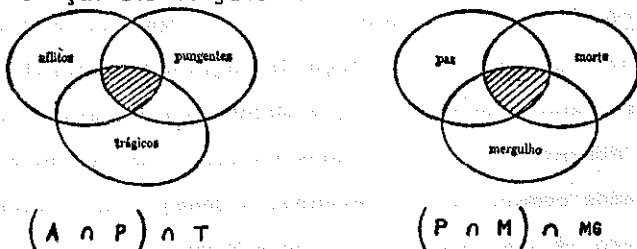


Valendo-nos da simbologia matemática, assim representamos as relações entre esses conjuntos:

$$A \{ \text{aflitos} \} , P \{ \text{pungentes} \} , T \{ \text{trágicos} \} .$$

Donde  $A \supset P \supset T$ .

Por este outro gráfico pode-se observar como se processa a interseção dos conjuntos:



Ainda na terceira estrofe, mais uma vez o epíteto surge como elemento de reafirmação da percepção do nome, porque porço já implica, por si mesmo, a solidão (ermo) e o silêncio (quedo).

Detenhamo-nos, agora, no Plano C, constituído pelo último verso de cada uma das três primeiras estrofes. Aí temos a perspectiva do poeta, o aparecimento do eu em situação. E é tão idêntico o campo semântico desse plano, que o poeta se vale sem-

pre dos mesmos signos, dispensando combinatórias. Por isso o verso se repete, funcionando como refrão. Assim como há uma ligação explícita entre o Plano A e o Plano B (a adversativa que estabelece a passagem de um a outro), entre o Plano B e o C verifica-se também um elemento consecutivo, só que de natureza diversa. Trata-se das tônicas graves que finalizam aquele plano - segredo, lajedo e queda - e que antecipam, pela rima fechada e pelo contexto semântico, o pronunciamento do poeta. Na primeira estrofe, e na terceira, o efeito é ainda mais evidente, pelo fato de todas as tônicas do penúltimo verso serem graves.

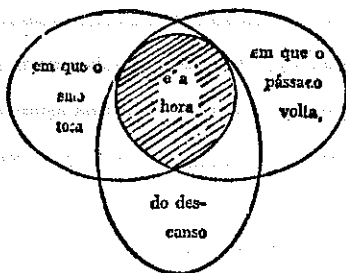
Uma vez estabelecido o paralelismo entre essas estrofes iniciais, e ressaltada a condição de variantes combinatórias dos diversos planos, acreditamos ser oportuna a sua representação simbólica.

Chamaremos A, B e C à reunião (U) dos conjuntos relativos aos planos da estrutura, e E às estrofes, ficando o expoente 1,2,3, para designar a sua ordem no poema, e o índice 1,2,3 etc. para indicar a ordem dos versos dentro de cada unidade estrófica:

$$\begin{array}{l}
 E_1^1 \left\{ \begin{array}{l} \text{É a hora em que o sino toca} \end{array} \right. \\
 E_1^2 \left\{ \begin{array}{l} \text{É a hora em que o pássaro volta} \end{array} \right. \\
 E_1^3 \left\{ \begin{array}{l} \text{É a hora do descanso} \end{array} \right.
 \end{array}$$

$$\text{Donde, } A = E_1^1 \cup E_1^2 \cup E_1^3$$

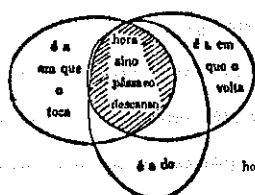
A interseção desses conjuntos denominaremos AF, conforme seja ela de natureza fônica, AMS, se for de natureza morfosintática, e AS se for semântica:



$$\text{Dando: } E_1^1 \cap E_1^2 \cap E_1^3, \text{ ou}$$

$$AF \text{ e } AMS = \{ \text{é a hora} \}$$

Quanto à interseção semântica, engloba maior número de elementos, que constituem o campo desse primeiro plano:



$$\text{Dando: } E_1^1 \cap E_1^2 \cap E_1^3, \text{ ou}$$

$$AS = \{ \text{hora, sino, pássaro, descanso} \}$$

$$\text{hora, sino, pássaro, descanso} \in AS \Rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{moltecer, época passada,} \\ \text{contato rural, pessoa humana,} \\ \text{liberdade, religiosidade} \end{array} \right\}$$

Com relação ao Plano B, teremos o seguinte:

$$E_{2/1}^1 \left\{ \begin{array}{l} \text{mas aqui não há sinos;} \\ \text{há somente buzinas,} \\ \text{afreus roucas, apitos} \\ \text{afiltes, pungentes, trágicos,} \\ \text{ufvando escuro sagraído;} \end{array} \right\} E_{2/1}^2 \left\{ \begin{array}{l} \text{mas de há muito não há pássaros,} \\ \text{só multidão compactas} \\ \text{escorrendo exaustas} \\ \text{como espesso óleo} \\ \text{que impregna o lajedo;} \end{array} \right\}$$

$$E_{2/6}^3 \left\{ \begin{array}{l} \text{mas o descanso vem tarde,} \\ \text{o corpo não pede sono,} \\ \text{ácipois de tanto rodar;} \\ \text{pede paz — morte — mergulho} \\ \text{no poço mais êrmo e quêdo} \end{array} \right\}$$

Lembrando que B representa a reunião desses conjuntos, e BF, BMS e BS a sua interseção (fônica, morfo-sintática e semântica), encontraremos o seguinte esquema:

$$B = E_{2/6}^1 \cup E_{2/6}^2 \cup E_{2/6}^3$$

$$BF = E_{2/6}^1 \cap E_{2/6}^2 \cap E_{2/6}^3, \text{ ou } BF \Rightarrow \{ \text{êdo} \}$$

$$BMS = \{ \text{mas} \}, \{ \text{não} \}, \{ \text{somente} \}, \{ \text{só} \}, \{ \emptyset \}$$

$$BMS = \{ \text{negação, exclusão} \}$$

Quanto à interseção puramente semântica, devemos subdividir o conjunto BS em três outros - BSa, BSb e BSc - por contar ele com elementos heterogêneos. Assim,

$$\begin{aligned} \text{BSa} &= \{ \{ \text{buzinas} \}, \{ \text{sirenes} \}, \{ \text{apitos} \}, \{ \text{óleo} \}, \{ \text{rodar} \} \}; \\ \text{BSa} &\Leftrightarrow \{ \text{contexto industrial} \}. \\ \text{BSb} &= \{ \{ \text{rouca} \}, \{ \text{afilos} \}, \{ \text{pungentes} \}, \{ \text{trágicos} \}, \\ &\quad \{ \text{cruero} \}, \{ \text{compactas} \}, \{ \text{espasmo} \}, \{ \text{fimo} \}, \{ \text{quêdo} \} \}; \\ \text{BSb} &\Leftrightarrow \{ \text{depressão} \}. \\ \text{BSc} &= \{ \{ \text{uivando} \}, \{ \text{escorrendo} \}, \{ \text{rodar} \} \}; \\ \text{BSc} &\Leftrightarrow \{ \text{inconsciência, massificação, materialismo} \}. \\ \text{BS} &= \text{BSa} \cup \text{BSb} \cup \text{BSc}; \text{BS} \Leftrightarrow \{ \text{época atual} \}. \end{aligned}$$

Devemos, agora, considerar a última estrofe, em que os três planos anteriormente analisados apresentam modificações.

A primeira delas é o aumento de extensão do Plano A, aumento esse que se verifica tanto no nível do significante - são os dois primeiros versos da estrofe, e não um como nas precedentes - quanto no nível do significado, em que hora aparece sem artigo definido e sem o aspecto circunstancial do presente, ganhando, pois, valor absoluto:

$\left\{ \begin{array}{l} \text{hora de delicadeza} \\ \text{gasalho, sombra, silêncio} \end{array} \right\}$

Do ponto de vista do estrato fônico, observa-se também, nesses dois versos, um processo de intensificação da realidade, através da aliteração da sibilante, que funciona como imagem acústica do sussuro crepuscular. Se, por um lado, o Plano A avulta na estrofe, por outro, o Plano B quase desaparece, assimilado pelo Plano C, que começa logo no terceiro verso: "Haverá disso no mundo?". E a fusão desses dois planos é muito significativa, pelo fato de o poeta encarnar o homem contemporâneo, sacrificado,

como Prometeu (a expressão "corvos bicando em mim" pode ser considerada uma lexia literária resultante do mito clássico), por toda a humanidade. O poeta deixa a situação de espectador para confundir-se com o indivíduo massificado que tem passado, futuro, mas não tem presente e, sim, degredo. Através dessa metáfora, comunica-nos a alienação do homem na sociedade atual e o extermínio de sua condição humana.

Do mesmo modo que houve uma extensão semântica de hora, no Plano A, que não implica mais o crepúsculo de um dia, mas um ideal de crepúsculo, verificou-se delimitação de extensão com relação ao Plano B, que se apresenta como contido no Plano C - como já salientamos - e que aparece definido pelo artigo: "É antes a hora dos corvos".

Não se trata mais do anoitecer dos dias, mas do anoitecer do homem, de sua degradação como pessoa, ou, em outras palavras, de sua coisificação. Ao declínio de extensão corresponde aumento de compreensão, e esse enriquecimento da compreensão se traduz no último verso pelo sim que aí aparece como elemento novo: "desta hora, sim, tenho medo".

O modelo que traçamos para as três primeiras estrofes poderia desenvolver-se infinitamente, pois é aberto a soluções virtuais, enquanto a última se nos afigura como a sua redução lírica.

Abstraindo-se desse poema um modelo ainda mais esquemático, poder-se-á dizer que os três planos - A, B e C - são constantes universais da poesia, cabendo ao poeta atualizá-los num contraponto criador e singular.

---

**OBSERVAÇÃO:** A utilização da simbologia matemática nos foi inspirada pelo curso de Semântica Estrutural recentemente ministrado pelo Prof. Bernard Pottier na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

O serviço de datilografia para  
este número foi feito por

Liliana Vieira

R. Amapá, 160 - Serra

Fone: 227-0912

