

Valdomiro Ribeiro Malta

A Dualidade Homem/Animal em
O Centauro no Jardim



A DUALIDADE HOMEM/ANIMAL EM
O CENTAURO NO JARDIM

Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de Ciências da Letras
da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" de Marília, em 2010,
para obtenção do título de Bacharel em Letras (Licenciatura em Letras), sob a
orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima de Almeida, Mestranda em Letras da
UNESP, Marília, SP.

1910000685



Valdomiro Ribeiro Malta

**A DUALIDADE HOMEM/ANIMAL EM
O CENTAURO NO JARDIM**

*Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras,
Área de Concentração "Literatura Brasileira", do Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista, câmpus de
São José do Rio Preto, para a obtenção do grau de Mestre em Letras*

Orientador: Prof. Dr. José Peroxim



685/95

1994



AGRADECIMENTOS

"A dualidade homem/animal em *O Centauro no Jardim*", dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, por Valdomiro Ribeiro Malta, em 1994.

Ao Prof. Dr. José Perozim, pela orientação;

À Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki, pela coorientação;

Ao Prof. Dr. Eli Nazareth Bechara, pelas observações e sugestões que fez para a conclusão deste trabalho;

Ao Mestre Sérgio Vicente Motta, pelas sugestões de leituras;

À Sra. Rosângela Bitonti Simonato, Seção de Pós-Graduação - Revistas, pela digitação e impressão deste trabalho;

À CAPES - Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela ajuda financeira prestada durante o curso.

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to analyze the novel *O Centauro no Jardim* (The Centaur in the Garden) by Moacyr Scliar in the light of Greimas's semiotic theory. The text is analyzed in the level of discourse articulation, starting from the abstract level, which is simple and abstract, in order to reach the level of manifestation, is complex and concrete. Subsidies from mythology were also used for a better understanding of the themes underlying the structural organization of the narrative.

Valdomiro Ribeiro Malta

ÍNDICE

Introdução	01
Escolha do tema	
"A dualidade homem/animal em <i>O Centauro no Jardim</i> ", dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, por Valdomiro Ribeiro Malta, em 1994.	

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal a análise do romance *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar, à luz da teoria semiótica greimasiana. Analisamos o texto em níveis de articulação do discurso, iniciando pelo nível fundamental, mais simples e mais abstrato, para alcançar o nível da manifestação, mais complexo e mais concreto. Contamos, também, com subsídios da mitologia, a fim de melhor compreender a temática subjacente à organização estrutural da narrativa.

"A dualidade homem/animal em *O Centauro no Jardim*", (MEN/ANIMAL DUALITY in The Centaur in the Garden), Master's thesis presented to Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, in 1994.

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to analyze the novel *O Centauro no Jardim* (The Centaur in the Garden) by Moacyr Scliar in the light of Greimas's semiotic theory. The text is analyzed in the level of discourse articulation, starting from the fundamental level, which is simple and abstract, in order to reach the level of manifestation, is complex and concrete. Subsidies from mythology were also used for a better understanding of the themes underlying the structural organization of the narrative.

ÍNDICE

2.10-	A metrópole como um local para a descentaurização	31
2.11-	Introdução	01
	Escolha do tema	
	Ligeira biografia do autor	
3-	Capítulo I	
3.1-	Nível Discursivo	44
3.2-	As funções actanciais do personagem Guedali, tematizadas e	
1-	Capítulo I	
1.1-	Nível Fundamental	07
1.2-	Estruturas elementares definindo os problemas do personagem	
3.4-	Guedali, o centauro	07
1.3-	Estruturas elementares em oposição	10
1.4-	A relação sintática das estruturas elementares	12
1.5-	A relação semântica das estruturas - a inserção do sujeito Gue-	
3.7-	dali no percurso gerador de sentido	13
1.6-	A preocupação com o aspecto social	14
4-	Capítulo IV	
2-	Capítulo II	
2.1-	Nível Narrativo	18
2.2-	A conjunção do sujeito Guedali com o objeto-valor e a mudan-	
4.4-	ça estrutural da obra	18
2.3-	A preocupação com o social como elemento modalizador de	
4.6-	programas narrativos	19
2.4-	A infância de Guedali e o convívio familiar	21
2.5-	Preocupações que justificam a mudança da família Tartakovsky	
4.8-	do campo para a cidade	23
2.6-	As frustrações, nas relações humanas, impulsionam o centauro	
4.10-	à fuga	24
2.7-	O encontro dos centauros Guedali e Tita	26
2.8-	A preocupação com o social gera mudança radical na estrutura	
	da obra	28
2.9-	A descentaurização de Guedali e Tita é reconhecida pela famí-	
	lia	30

5-	2.10-	A metrópole como um local propício para a descentauri- zação	31
	2.11-	O final do processo de descentaurização	35
	3-	Capítulo III	
	3.1-	Nível Discursivo	44
	3.2-	As funções actanciais do personagem Guedali, tematizadas e figurativizadas no texto e a descentaurização	44
	3.3-	O condicionamento espacial na descentaurização de Guedali e Tita	49
	3.4-	O condicionamento temporal na descentaurização de Guedali e Tita	61
	3.5-	A tematização do lexema <u>centauro</u> e a criação de isotopias	64
	3.6-	O lexema <u>esfinge</u> na configuração temática do texto	69
	3.7-	Os percursos temáticos de <u>jardim</u> e a expressão lúdica do viver	71
	6-	Capítulo IV	
4-	4.1-	A descentaurização e o Mito da Criação (Zeus/Prometeu)	77
	4.2-	A dualidade Zeus/Prometeu	78
	4.3-	O pecado do homem prometéico e adâmico	79
	4.4-	O fogo e a sua relação positiva com o personagem Guedali	81
	4.5-	A vaidade e o não cumprimento do dever	82
	4.6-	A punição de Zeus sobre o homem prometéico	83
	4.7-	A imaginação exaltada e a promiscuidade sexual na vida do casal Guedali e Tita	84
	4.8-	A liberdade sexual e o desequilíbrio conjugal	85
	4.9-	Prometeu e o último castigo na reconciliação com Zeus	86
	4.10-	Guedali, homem prometéico, na última etapa da auto-recon- ciliação	87
	4.11-	Considerações finais sobre os mitos: o grego e o judaico-cristão, na relação simbólica com o personagem Guedali	89

5- Capítulo V

5.1-	A descentaurização e o Mito de Dioniso e Apolo	92
5.2-	O campo e a dominação dionisiaca	93
5.3-	A noite como elemento mediador entre Dioniso e Apolo	95
5.4-	A fuga do centauro Guedali sob a égide dionisiaca	97
5.5-	O encontro de Guedali e Tita: o momento para a atualização do instinto sexual	98
5.6-	O despertar dos sentimentos a caminho da apolinização	100
5.7-	A volta ao campo, território de Dioniso	101
5.8-	A recuperação da razão e equilíbrio na esfera apolínea	103

6- Capítulo VI

6.1-	Uma preocupação ôntica: anulação do tempo profano na repe- tição do gesto cosmogônico	106
6.2-	As ações dos personagens na relação com o tempo sagrado (estações do ano)	108
6.3-	A repetição de elementos estruturais e a constituição labi- rítica da obra	112
6.4-	A obliteração das lembranças desagradáveis na volta ao pas- sado	115
6.5-	Voltar ao passado para renascer	117
6.6-	A circularidade estrutural na caracterização do personagem Guedali	120
	Conclusão	122
	Bibliografia	127

INTRODUÇÃO

Fazer o curso de Mestrado é mergulhar num oceano profundo. Múltiplas idéias, novos autores e mestres, um leque imenso de propostas de pesquisa se nos apresentam e nem sempre é fácil o caminho a seguir, um projeto a cumprir.

Como na vida, os contactos propiciam as mais inesperadas situações, alternativas não previstas. Assim, no momento de eleger um material de pesquisa para um seminário com a professora Tieko Miyazaki, na disciplina Narrativa brasileira contemporânea, tive a oportunidade de conhecer o romancista Moacyr Scliar, desconhecido para mim, e o seu livro O centauro no jardim.

No momento, a escolha resolve apenas o seminário proposto. Várias leituras cuidadosas ocorreram em que o tema mitológico, a composição fantástica, vazada através de uma linguagem simples, cotidiana, nos prendeu a atenção. A narrativa tematiza metaforicamente os problemas do centauro Guedali que, vivendo a sua sorte insólita, luta pela eliminação dos caracteres que o fazem diferente dos homens normais. O centauro é um ser híbrido de homem e cavalo que reaparece no Rio Grande do Sul de nossa época, em forma de Guedali, filho de uma família judia. O texto discursiviza os conflitos, esculpindo um personagem consciente de sua existência trágica, mas que não se submete à Moira; pelo contrário, luta para encontrar uma solução para os seus problemas. Em sua trajetória consorcia-se à centaura Tita, e a partir daí, ambos lutam pela mesma causa.

Do convívio com a obra pude perceber que a história dos centauros num espaço e tempo não mitológicos nem fantásticos, [na verdade é uma metáfora não só do judeu em terra alheia, mas também simboliza o ser em contradição, em conflito com a própria identidade.]

A Balada do Falso Messias, contos, Ática, São Paulo, 1976.

Os Mistérios de Porto Alegre, contos, Gaúcha Gráf. Ed. Jornalística, Porto Alegre, 1976.

O Círculo das Águas, romance, Globo, Porto Alegre, 1977.

Moacyr Jaime Scliar nasceu em Porto Alegre (R.S.), em 23 de março de 1937. Descendente de judeus russos, formou-se em Medicina em 1962, ano de sua estréia como escritor. *Doutor Miragem, romance, L&PM, Porto Alegre, 1978.*

Médico sanitarista, consegue conciliar as duas profissões: a literária e a científica. Escreve desde os 17 anos. Surgiu na década de 60. Scliar é autor de contos (alguns deles adaptados para a TV), novelas, crônicas (mantém uma coluna no diário gaúcho Zero Hora) e romances. *gr, 1983.*

Traduzido para o inglês, francês, espanhol, alemão, búlgaro, polonês e norueguês, é detentor de vários prêmios literários, entre os quais destacam: Prêmio Academia Mineira de Letras, 1968; Prêmio Joaquim Manuel de Macedo, 1974; Prêmio Érico Veríssimo, 1976; Prêmio Brasília, 1977; Prêmio Guimarães Rosa, 1977; Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte, 1980, e Prêmio Machado de Assis, 1981. *gr, 1984.*

De seus contos disse o crítico Wilson Martins: "É um realista mágico, um criador de atmosferas, um domador do fantástico. Sua técnica de predileção é o conto ultracurto, escrito com simplicidade e clareza, e no qual o mistério jamais se esclarece".

Outras obras do autor:

Histórias de Médico em Formação, contos, Difusão de Cultura, Porto Alegre, 1962.

O Carnaval dos Animais, contos, Movimento, Porto Alegre, 1968; edição revista e aumentada, Instituto Estadual do Livro/Movimento, Porto Alegre, 1976.

A Guerra no Bom Fim, novela, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1972; edição abreviada, L & PM, Porto Alegre, 1981.

O Exército de um Homem Só, novela, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1973.

Os Deuses de Raquel, novela, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1975.

A Balada do Falso Messias, contos, Ática, São Paulo, 1976.

Os Mistérios de Porto Alegre, contos, Gaúcha Gráf. Ed. Jornalística, Porto Alegre, 1976.

O Ciclo das Águas, romance, Globo, Porto Alegre, 1977.

História da Terra Trêmula, contos, Vertente, São Paulo, 1977.

Mês de Cães Danados, romance, L&PM, Porto Alegre, 1977.

Doutor Miragem, romance, L&PM, Porto Alegre, 1978.

O Anão no Televisor, contos, RBS/GLOBO, Porto Alegre, 1979.

Os Voluntários, romance, L & PM, Porto Alegre, 1979.

O Centauro no Jardim, romance, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980; L & PM, Porto Alegre, 1983.

Cavalos e Obeliscos, novela, Mercado Aberto, Porto Alegre, 1981.

A Festa no Castelo, novela, L & PM, Porto Alegre, 1982.

Max e os Felinos, novela, L & PM, Porto Alegre, 1982.

A Estranha Nação de Rafael Mendes, romance, L & PM, Porto Alegre, 1983.

A Massagista Japonesa, contos, L & PM, Porto Alegre, 1984.

Os Melhores Contos de Moacyr Scliar, seleção de Regina Zilberman, Global, São Paulo, 1984.

O Olho Enigmático, contos, Guanabara, Rio de Janeiro, 1986.



O livro O centauro no jardim, por sua constituição, pode ser considerado um texto de múltiplas arestas, com a possibilidade de muitas abordagens. Entretanto, os aspectos que nos parecem mais atrativos estão diretamente relacionados ao personagem protagonista, o centauro Guedali. Trata-se da dualidade homem/ animal e a complexidade estrutural dela decorrente. O outro aspecto a ser focado no nosso trabalho é a arquitetura simbólico mítica da obra, elemento este que dá sustentação e equilíbrio aos fatos literários, relacionados aos personagens mitológicos do texto.

É sabido, que, por outro lado, para melhor compreender a estrutura de um texto e suas virtualidades significativas é preciso um bom suporte teórico. Por esta razão, decidimos adotar, entre outras teorias conhecidas, o projeto semiótico greimasiano, pesquisado basicamente através dos autores: José Luiz Fiorin em Elementos de Análise do Discurso e Diana Luz Pessoa de Barros em Teoria do Discurso (Fundamentos Semióticos), porque melhor nos parecem pela simplicidade e objetividade com que expõem a teoria.

Esta parte do trabalho obedece à seguinte estrutura: nível fundamental, narrativo e discursivo. Todos os três níveis são analisados em sua sintaxe e semântica.

O nível fundamental articula-se em categorias semânticas, e com o apoio do quadrado semiótico se tornam operatórias e adquirem estatuto lógico-semântico. E, devido à projeção sobre o quadrado que as articula, são axiologizadas na categoria tímica /euforia/Vs./disforia/ e /tensão/Vs./relaxamento/.

Quanto ao nível narrativo, a sintaxe narrativa é entendida como o simulacro do fazer do homem que transforma o mundo. Desvendar a organização narrativa consiste em descrever a relação entre sujeitos em determinados programas narrativos e a mudança de estado a que os sujeitos se submetem quando entram em conjunção ou disjunção com os objetos-valor.

A semântica narrativa analisa as categorias semânticas de base axiologizadas e inscritas no percurso narrativo, definindo a escolha ideológica do actante sujeito pelo actante objeto-valor.

Da sintaxe discursiva são analisados dois aspectos: as projeções da instância da enunciação no discurso-enunciado e as relações, sobretudo argumentativas, entre enunciador e enunciatário.

A semântica discursiva explica a conversão de percursos narrativos em percursos temáticos e figurativos. Em outros termos, a semântica discursiva descreve a conjunção ou a disjunção do sujeito com o objeto-valor, numa sequência canônica. Pelo modo que os percursos são tematizados e/ou figurativizados na sequência, tem-se a passagem do plano abstrato para o concreto; e os termos que dão concretude às sequências garantem a atuação do sujeito no mundo.

Assim, tendo apresentado de modo sucinto a estrutura desta parte do trabalho a ser desenvolvida, acreditamos que com a aplicação da teoria acima destacada, poderemos analisar, na obra em estudo, os mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis pela produção de sentido. Como o nosso objetivo está centrado na descentaurização¹ dos personagens Guedali e Tita, acreditamos poder confirmar que o problema da dualidade homem/animal é uma simbologia que justifica a passagem do privativo ao social, garantindo aos personagens a vivência em sociedade tão almejada.

Na segunda parte do trabalho, trataremos da abordagem dos aspectos míticos da obra. Para tal, teremos como embasamento teórico os seguintes mitos: o mito da Criação na visão de Paul Diel, o mito de Apolo e Dionísio nos autores Junito Brandão e Friedrich Wilhelm Nietzsche; o Mito do Eterno Retorno e Mito e Realidade do autor Mircea Eliade.

Com o emprego desses mitos, pretendemos analisar a problemática das personagens dinamizadas no texto. Através do mito da "Criação", enfocaremos a dualidade Zeus/Prometeu para compreendermos a hibridez centáurica e a conciliação do intelecto revoltado prometéico com o espírito elevado de Zeus. Pelas categorias Apolo/Dioniso analisaremos a oposição/instinto selvagem dionisíaco/Vs./intelecto apolíneo/. À luz do mito

¹ descentaurização: processo de transformação do lado animal em humano.

do eterno retorno, estudaremos a trama circular da obra e a repetição do gesto cosmogônico² na estrutura da obra, abolindo a idéia do tempo cronológico em favor do tempo sagrado: uma preocupação ôntica.

1.1- Assim acreditamos desenvolver o nosso trabalho de modo claro, coerente; relacionando as constatações da primeira parte com as da segunda; justificando, a cada passo, nossos objetivos propostos.

Guedali, o centauro

Daremos início a essa parte do trabalho, questionando a fundamentação mítica do lexema centauro, o seu ponto e modo de inserção no texto, a sua produção de sentido na estrutura da obra, num nível mais abstrato.

"Eu olhava o cavalo na baia e aquilo tudo agora estava me parecendo muito estranho. Cavalo? Operação? Centauro? Eu tinha falado naquilo? Sim, eu tinha falado naquilo, mas tinha falado sério? Sim, eu tinha falado sério. Mas deveria o médico ter interpretado literalmente minhas palavras? Não estaria eu falando metaforicamente? Mesmo metáforas podem ser ditas em tom solene. O médico bem poderia ter separado o real do simbólico. (p. 198) (grifamos)

Justifica-se dizer sobre o porquê da escolha deste fragmento textual. Acontece que, entre muitos outros trechos significativos, este pareceu-nos mais adequado para abrir o nosso trabalho, dado o questionamento discursivo que apresenta, em relação ao lexema chave centauro, que será, a partir de agora, a figura central do paradigma da obra em apreço, o fio condutor de nossas atenções, questionamentos e análises.

De acordo com a sintaxe e semântica discursivas, levando em consideração as duas instâncias do discurso: a do enunciado e a da enunciação, podemos, através do excerto escolhido, observar um certo desacordo entre locutor e locutário; o eixo desse desacordo que se situa nas categorias semânticas em oposição:

² Cosmogonia: sistema hipotético da formação do universo.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa.



1- CAPÍTULO I

1.1- Nível Fundamental

1.2- Estruturas elementares definindo os problemas do personagem Guedali, o centauro

Daremos início a essa parte do trabalho, questionando a fundamentação mítica do lexema centauro, o seu ponto e modo de inserção no texto, a sua produção de sentido na estrutura da obra, num nível mais abstrato.

"Eu olhava o cavalo na baia e aquilo tudo agora estava me parecendo muito estranho. Cavalo? Operação? Centauro? Eu tinha falado naquilo? Sim, eu tinha falado naquilo, mas tinha falado sério? Sim, eu tinha falado sério. Mas deveria o médico ter interpretado literalmente minhas palavras? Não estaria eu falando metaforicamente? Mesmo metáforas podem ser ditas em tom solene. O médico bem poderia ter separado o real do simbólico. (p. 198) (grifamos)

Justifica-se dizer sobre o porquê da escolha deste fragmento textual. Acontece que, entre muitos outros trechos significativos, este pareceu-nos mais adequado para abrir o nosso trabalho, dado o questionamento discursivo que apresenta, em relação ao lexema chave centauro, que será, a partir de agora, a figura central do paradigma da obra em apreço, o fio condutor de nossas atenções, questionamentos e análises.

De acordo com a sintaxe e semântica discursivas, levando em consideração as duas instâncias do discurso: a do enunciado e a da enunciação, podemos, através do excerto escolhido, observar um certo desacordo entre locutor e locutário; o eixo desse desacordo que se situa nas categorias semânticas em oposição:

a: literal
real

Vs.

b: metafórico
simbólico

A oposição a versus b é constituída por pares, pois os elementos de a possuem semas comuns, e o mesmo acontece com o par em b.

Vejamos o que diz o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda sobre o termo literal: "o sentido literal é conforme a letra do texto; rigoroso; restrito; claro; exposto por letras. Real é o que existe de fato, verdadeiro." ³

Afora a convencionalidade e arbitrariedade postuladas por Saussure, a palavra em sentido literal denota elementos tidos como reais. Portanto, os pares em a são condizentes. Vejamos o que diz José Luiz Fiorin sobre a metáfora: "é a substituição de uma palavra por outra quando há uma relação de similaridade entre o termo de partida (substituído) e o de chegada (substituente)." ⁴

Assim, podemos concluir que a metáfora está na base do símbolo, mas deve ficar claro que nem todo símbolo é metáfora. Desta maneira, podemos ver que o par metáfora e símbolo estão em conformação entre si. A oposição/literal/Vs./simbólico/engendra, no interior da relação narrador-narratário, um nível de tensão. O que se afirma no enunciado, nega-se na enunciação, justamente porque a intenção do narrador é a de que ele seja interpretado, julgado não no plano literal do enunciado, mas no sentido simbólico da enunciação. Tornando mais claras as coisas: a oposição se centra nos limites do real do enunciado e no simbólico da enunciação.

O que é o centauro? Vejamos o que diz o Dicionário Oxford de Literatura Clássica:

"Centauro, raça fabulosa de criaturas com a forma em parte de cavalo e em parte (o tronco, o pescoço e a cabeça) de homem, descendentes, segundo a lenda, de Ixíon e de Nífelé ("nuvem"), e oriundos da Tessália. Quando os seus vizinhos, os lapítas, estavam celebrando uma festa comemorativa do casamento de seu rei Peiríteos com Hipodâmeia, os centauros, seus convidados, tentariam raptar Hipodâmeia e outras mulheres de seus anfitriões. Seguiu-se uma batalha na qual os centauros foram derrotados e expulsos de seus covis em volta do monte Píllion". ⁵

³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Pequeno dicionário de Língua Portuguesa.

⁴ FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. p. 36

⁵ Dicionário Oxford de Literatura Clássica. p. 109

1.3- Em poucas palavras, sabe-se que um centauro é um elemento híbrido, de humano e de animal.

A obra em apreço traz como título O Centauro no Jardim. Tem como tema central o centauro Guedali. Há, porém, outros centauros como Ricardo e Tita, ao lado de outros seres mitológicos de destaque como a esfinge Lolah e Pégaso.

Acredito que, no momento, justifica-se refletir sobre a constituição física do centauro. Como foi acima comentado, o centauro possui, da cintura para cima, tronco, pescoço e cabeça de homem, no restante é um quadrúpede, um cavalo. Daí vem o questionamento: por que o centauro não poderia ser justamente o contrário: ter cabeça de cavalo, por exemplo, e o resto humano, um bípede de corpo normal?

Centauro	?
----------	---

A figura principal da obra, tomada dessa maneira, em sentido inverso, traz à tona os problemas relacionados à obra como um todo: a coerência estrutural, suas virtualidades e sobretudo, a idéia principal do texto.

O centauro assim constituído, na esfera mítica, no texto é uma macro metáfora que simboliza a luta permanente entre duas forças antagônicas: /humano (cabeça)/Vs./animal (corpo)/. Podemos constatar no percurso da obra, a luta pela supremacia do racional, do humano sobre o animal.

De agora em diante, iniciaremos um levantamento estrutural da obra, para melhor compreendermos como os diferentes níveis: (fundamental, narrativo e discursivo) se articulam na construção do texto, tendo em vista que, através dessa articulação hierarquizada, o personagem protagonista ganha autonomia no plano das ações como sujeito de um querer-ser que o leva a procurar poder-fazer (transformar-se em humano plenamente e posteriormente voltar a ser centauro).

1.3- Estruturas elementares em oposições

O Centauro é o lexema básico gerador de sentidos, na obra em apreço. Como tal, é um termo que se refere a um ser da mitologia grega. É um termo complexo, constituído pela junção de termos opostos, pela oposição semântica de base /humano/Vs./animal/.

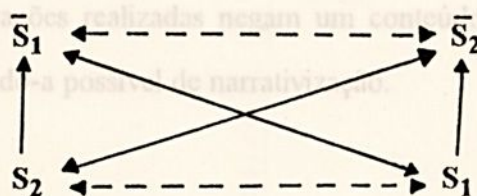
Além da oposição básica constituída pelo lexema centauro, outras ainda podem ser identificadas compondo, assim, a estrutura elementar da obra.

As oposições abaixo dividem a obra em dois pólos:

dois eixos:	$S_1 + S_2$ e $\bar{S}_1 + \bar{S}_2$
dois eixos:	Continuidade Vs. Ruptura
dois eixos:	Privativo Vs. Social

A continuidade representa na estrutura da obra o período em que os personagens Guedali e Tita permanecem como centauros, portanto levam uma vida de privacidade; a ruptura dá-se com a cirurgia dos centauros em Marrocos, quando recuperam a aparência humana normal. A partir daí, inicia-se o processo de [descentaurização] em que os personagens têm o primeiro acesso à convivência social.

Uma vez que foram detectadas as oposições de base, tal estrutura pode ser precisada e interpretada por um modelo lógico que traduza as suas relações em oposições de contradição, contrariedade e complementaridade.



- <-----> relação de contrariedade
 <=====> relação de contradição
 =====> relação de complementaridade

1.4 Os termos da categoria S_1 e S_2 mantêm entre si relação de oposição por contraste, no interior de um mesmo eixo semântico, e podem, cada um deles, projetar, por operação de negação, um novo termo, seu contraditório ($\bar{S}_1$ e $\bar{S}_2$). Assim, S_1 e S_2 são termos polares de uma mesma categoria semântica.

Além de as relações categoriais (S_1 Vs. S_2 e $\bar{S}_2$ Vs. $\bar{S}_1$ serem contrárias; S_1 Vs. $\bar{S}_1$ e S_2 Vs. $\bar{S}_2$ serem contraditórias; $\bar{S}_1$ Vs. S_2 e $\bar{S}_2$ Vs. S_1 serem complementares), o modelo acima define seis dimensões:

dois eixos: $S_1 + S_2$ e $\bar{S}_1 + \bar{S}_2$
 dois esquemas: $S_1 + \bar{S}_1$ e $S_2 + \bar{S}_2$
 duas deixis: $S_1 + \bar{S}_2$ e $S_2 + \bar{S}_1$

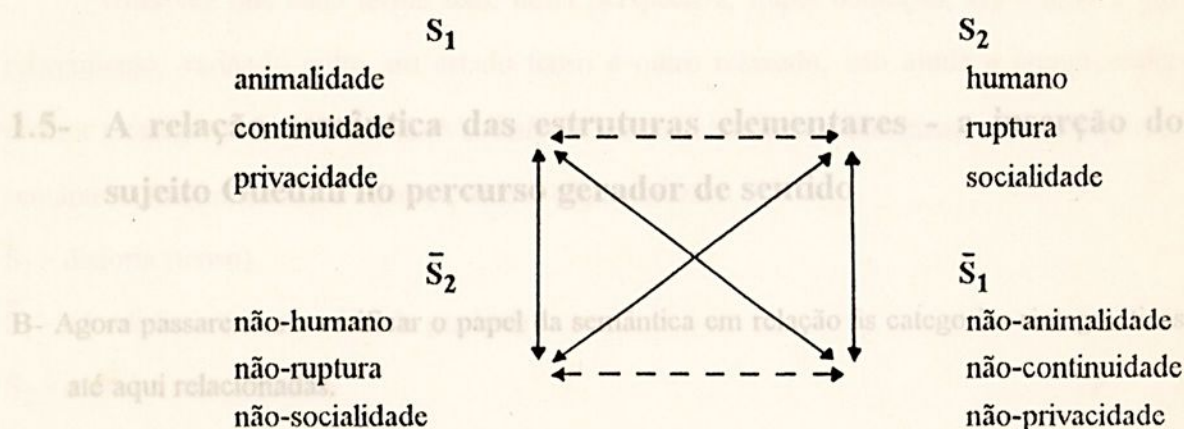
Os termos categoriais S_1 , S_2 , $\bar{S}_1$ e $\bar{S}_2$ resultam de uma primeira geração de termos, graças às operações de negação e asserção. Na segunda geração são obtidos os metatermos contraditórios e contrários, e a terceira geração produz os termos complexo e neutro.

No que se refere à representação dinâmica da estrutura elementar, reformulando as relações em operações, tem-se dois tipos de operações: a negação e a asserção. A operação de negação, efetuada sobre S_1 ou sobre S_2 , considerados como termos primitivos, produz seus contraditórios respectivamente $\bar{S}_1$ e $\bar{S}_2$; a operação de asserção aplica-se aos termos $\bar{S}_1$ e $\bar{S}_2$ e faz reaparecer os termos primitivos afirmativos, S_1 e S_2 .

Como se pode ver, as operações realizadas negam um conteúdo e afirmam outro, engendrando a significação e tornando-a possível de narrativização.

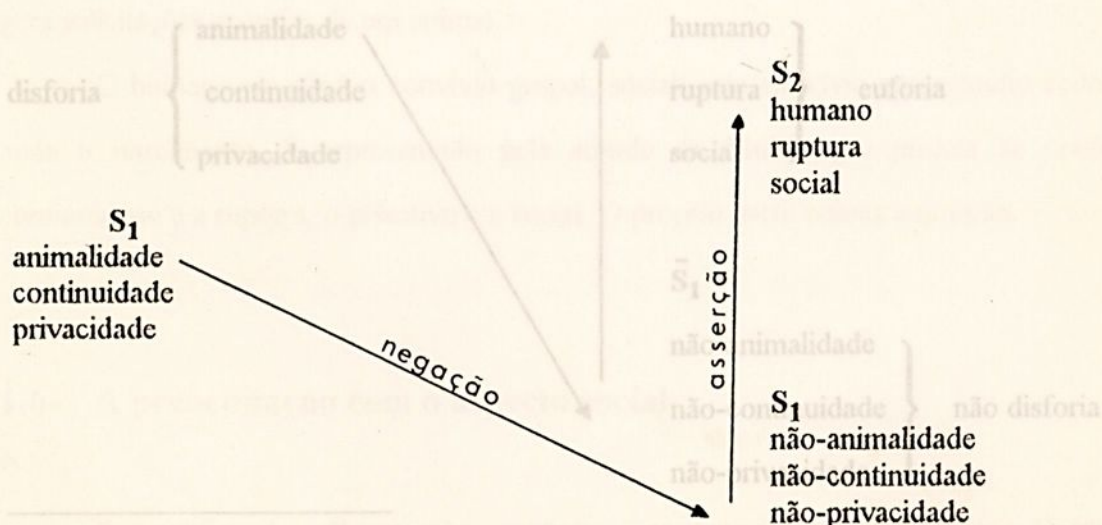
1.4- A relação sintática das estruturas elementares

A- Investindo o quadrado semiótico com as categorias semânticas básicas como se encontram que estruturadas no romance, obtemos:



Percebe-se que as oposições /humano/Vs./animal/, continuidade/Vs./ruptura/, /social/Vs./privacidade/ configuram aspectos de um mesmo universo: existência, tempo e sociedade, onde a concordância dos termos configura a dimanicidade do personagem.

Na obra em apreço, da dinamização das relações fundamentais em percursos orientados resulta o esquema abaixo:



* axiologia: é o modo de existência paradigmática dos valores por oposição a ideologia que toma a forma do arranjo sintagmático e actancial deles.

GREIMAS, A. J. Dicionário de Semiótica. p. 37

* Negam-se a animalidade, a continuidade e a privacidade, e afirmam-se o humano, a ruptura e o social.

Com o auxílio do quadrado semiótico, vimos a relação sintática e lógica dos termos que constituem as oposições da base.

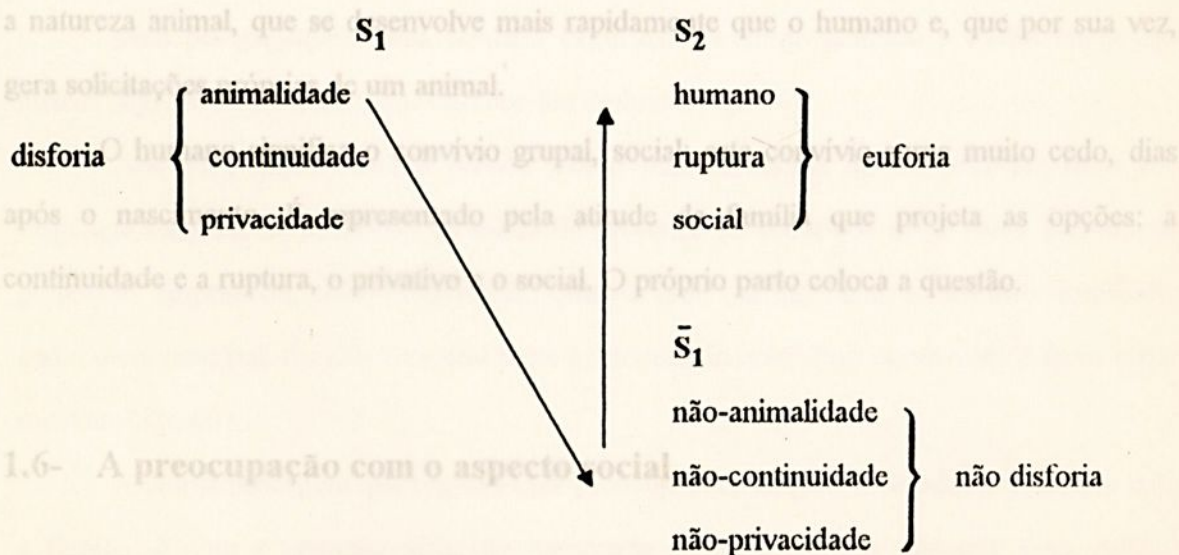
1.5- A relação semântica das estruturas elementares - a inserção do sujeito Guedali no percurso gerador de sentido

S_1 - disforia (tenso)

B- Agora passaremos a verificar o papel da semântica em relação às categorias sintagmáticas S_2 - até aqui relacionadas.

Todo o extrato semântico articula-se em categorias que podem ser axiologizadas, e definidas pela categoria tímica /euforia/Vs./disforia/.

Assim, podem-se axiologizar⁶ as categorias fundamentais do livro: a animalidade, a continuidade e a privacidade são disfóricas, e opõem-se à euforia do humano, da ruptura e do social. Passando-se da disforia à euforia, o texto pretende ser euforizante:



⁶ axiologia: é o modo de existência paradigmática dos valores por oposição à ideologia que toma a forma do arranjo sintagmático e actancial deles.

GREIMAS, A. J. Dicionário de Semiótica. p. 37

Para explicar melhor o modo de produção do sentido, podemos contar com a contribuição de Zilberberg (1981), que sugere mudanças entre o tímico e o passional e alterações no próprio percurso gerativo "clássico", o que procuramos manter neste trabalho.

O ponto de partida é a categoria /tensão/Vs./relaxamento/.

Uma vez que cada termo tem, nesta perspectiva, dupla definição, em tensão e em relaxamento, variando entre um estado tenso e outro relaxado, isto ajuda a compreender melhor a categoria tímica /euforia/Vs./disforia/, responsável pela axiologização das categorias semânticas fundamentais. Podemos, então, esquematizar:

S₁ - disforia (tenso)

$\bar{S}_1$ - não-disforia (transitoriedade gradual)

S₂ - euforia (relaxamento)

A dualidade que constitui o ser centauro, tematizado pela obra, é responsável pela fundamentação básica do texto, que passa a focalizar uma heterogeneidade estrutural, fatos e personagens com base nela. Assim, o próprio protagonista se move entre dois tipos de preocupações: por um lado, as preocupações com a natureza humana que, após o nascimento se desenvolve lentamente, com as suas solicitações naturais; por outro, as preocupações com a natureza animal, que se desenvolve mais rapidamente que o humano e, que por sua vez, gera solicitações próprias de um animal.

O humano significa o convívio grupal, social; este convívio surge muito cedo, dias após o nascimento. É representado pela atitude da família que projeta as opções: a continuidade e a ruptura, o privativo e o social. O próprio parto coloca a questão.

1.6- A preocupação com o aspecto social

Exemplificando: "Uma coisa, contudo, atormenta meu pai. Manterá o Doutor em segredo a existência do bebê?" (p. 27)

Esta é a primeira manifestação de preocupação entre a continuidade e a ruptura, entre o privado e o social. O pai se preocupa em apresentar ao mundo um ser, ou melhor, um filho de aparência anormal, bizarra. Leão Tartakovsky, inconformado com o aspecto físico do filho, chama o Dr. Oliveira para diagnosticá-lo, supondo que um tratamento viesse solucionar-lhe o problema. Tal esperança dura pouco; o caso de seu filho não tem solução, não se trata de doença, mas, de uma anomalia na estrutura física.

Outros momentos ainda marcam essa preocupação com o social, que aos poucos vai definindo a condição de uma vida privativa, à qual estaria preso o centauro Guedali e ao mesmo tempo o cumprimento de regras que afirmam sua condição humana e grupal.

Assim, podemos apresentar na sucessão do texto os seguintes fatos: a presença do mohel para a circuncisão, ou seja, para introduzir o centauro no judaísmo: "No caminho meu pai começa a preparar o terreno. O menino nasceu com um defeito, diz procurando afetar despreocupação." (p. 32) Outra passagem é a que registra a presença inesperada de Pedro Bento, no momento em que Guedali e o Pai estão no campo semeando trigo: "- Mas que animal é esse, seu Leão? - pergunta Pedro Bento. - Me diga, o que é isso? De onde é que vocês trouxeram essa coisa tão rara?"

Meu pai gaguejava uma confusa explicação; termina pedindo a Pedro Bento que guarde segredo sobre o que viu. Oferece-lhe dinheiro." (p. 46)

Aos treze anos, Guedali precisa passar pela cerimônia do bar-mitzvah; mais uma exigência religiosa do judaísmo. O medo da presença de estranhos deixa Rosa Tartakovsky perplexa. "Impossível, disse minha mãe, quando meu pai lhe falou do assunto. Impossível nada, disse meu pai. Eu não consegui fazer a circuncisão nele? Pois agora vamos fazer o bar-mitzvah." (p. 60)

A última passagem que registra essa preocupação, enquanto Guedali permanece entre a família, é com a primeira visita do namorado da irmã Débora. Durante essa visita, o centauro fica escondido em seu quarto. "Uma idéia ocorreu a Débora. Veio correndo ao meu

quarto: Guedali, queres conhecer o meu noivo? Eu não estava entendendo, ela insistia, vem logo, ele está dormindo." (p. 63) (grifamos)

O programa da privacidade na obra caracteriza dois momentos; que podem ser estruturados da seguinte forma:

- a: convívio familiar, acima descrito, restrito ao lar.
- b: iniciado com sua fuga, convívio extra-lar, enquanto centauro.
- b₁: após a cirurgia, não mais centauro, restam-lhe ainda as patas como marca de sua animalidade.

Explicando:

- a: No que se refere à categoria tímica /tensão/Vs./relaxamento/, nota-se uma tensão crescente, que se inicia com o nascimento do centauro. A presença monstruosa e inexplicável daquela criança quebra o equilíbrio familiar, equilíbrio que está fora das molduras da obra, pois a narrativa se inicia com a instauração do desequilíbrio. Inicialmente, o nível de tensão crescente é expresso pela família, mas, depois, gradativamente, ainda na infância, o centauro vai tomando consciência de seu aspecto bizarro.
- b: As categorias tensão e privacidade da estrutura semântica de base, instaladas no personagem protagonista, no nível narrativo, vão caracterizar o empreendimento de um sistema de fuga que terá como clímax de máxima tensão uma mudança de estado na estrutura da obra.
- b₁: Registra-se a passagem dos elementos categoriais disfóricos a eufóricos, após a cirurgia, à qual se submete o centauro. Constata-se na estrutura da obra uma mudança euforizante e, conseqüentemente, a passagem do nível de tensão ao de relaxamento.

2- CAPÍTULO II

A continuidade da natureza animal, negada pelo humano enquanto entendido como ser-social (de grupo restrito ou de uma coletividade temporal), é negada também quando a necessidade da privacidade é superada pela eliminação das marcas exteriores de animalidade. Mas, num segundo momento, a direção se inverte. A animalidade camuflada reivindica os seus direitos, através do desejo de voltar à condição de centauro, e isto se torna o centro da ansiedade de Guedali.

A obra se inicia, apresentando um problema singularizado: tudo gira em torno do personagem-protagonista; mas, à medida que os fatos ocorrem, a narrativa vai gradativamente recebendo em seu lastro, outros personagens e, conseqüentemente, outros programas narrativos são incluídos no arcabouço da obra.

Inicialmente, a obra apresenta uma orquestração simples, apenas uma linha melódica, depois se torna uma composição complexa, uma profusão de sons. Várias diegeses são desenvolvidas paralelamente e todas têm a narrativa principal como eixo, como elemento dialético determinante, ao mesmo tempo que o ponto de convergência dessas forças gera energia, tensão.

A obra não apresenta um único programa narrativo de modo denso, num direcionamento canônico (começo, meio e fim), em linha reta. Os fatos se estendem, se repetem, caracterizando uma narrativa circular de múltiplos e superpostos programas narrativos.

Quanto à conversão das operações fundamentais em operações narrativas, no que se refere à sintaxe e à semântica narrativas, temos as seguintes afirmações de Diana Luz:

a) "Quando a operação específica do nível fundamental se transforma em narrativa, é possível reconhecer certos elementos. As operações da sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa e graças ao sujeito do fazer, em enunciados do fazer que regem enunciados de estado. Pode-se dizer que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas é uma antropomorfização, isto é, que a sintaxe narrativa, de caráter antropomórfico, substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela junção com objetos-valor, formulando,

2- CAPÍTULO II

2.1- Nível Narrativo

2.2- A conjunção do sujeito Guedali com o objeto-valor e a mudança estrutural da obra

A obra se inicia, apresentando um problema singularizado: tudo gira em torno do personagem-protagonista; mas, à medida que os fatos ocorrem, a narrativa vai gradativamente recebendo em seu lastro, outros personagens e, conseqüentemente, outros programas narrativos são incluídos no arcabouço da obra.

Inicialmente, a obra apresenta uma orquestração simples, apenas uma linha melódica, depois se torna uma composição complexa, uma profusão de sons. Várias diegeses são desenvolvidas paralelamente e todas têm a narrativa principal como eixo, como elemento dialético determinante, ao mesmo tempo que o ponto de convergência dessas forças gera energia, tensão.

A obra não apresenta um único programa narrativo de modo denso, num direcionamento canônico (começo, meio e fim), em linha reta. Os fatos se retomam, se repetem, caracterizando uma narrativa circular de múltiplos e inesperados programas narrativos.

Quanto à conversão das estruturas fundamentais em estruturas narrativas, no que se refere à sintaxe e à semântica narrativas, temos as seguintes afirmações de Diana Luz:

a) "Quanto a passagem específica do nível fundamental ao narrativo, é possível reconhecer certos elementos. As operações da sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa e graças ao sujeito do fazer, em enunciados do fazer que regem enunciado de estado. Pode-se dizer que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas é uma antropomorfização, em que a sintaxe narrativa, de caráter antropomórfico, substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela junção com objetos-valor, formulando,

portanto, sintaticamente, a relação básica do homem com o mundo".⁷ b) "... há portanto, dois momentos essenciais na passagem da semântica fundamental à semântica narrativa: a seleção dos valores, articulados nos quadrados semióticos, e a relação com os sujeitos". (Teoria do Discurso).⁸

Assim, a passagem da taxionomia à axiologia, cria a noção de valores para os quais se inscrevem os sujeitos da narrativa, numa relação de disjunção ou de conjunção com o objeto-valor.

Definida a conversão do nível fundamental em estruturas narrativas, passaremos, então, ao trabalho de identificação e análise dos programas narrativos que constituem a obra em apreço.

2.3- A preocupação com o social como elemento modalizador de programas narrativos

De um parto muito difícil, e para o assombro de toda a família, nasce o centauro Guedali. O pai, Leão Tartakovsky, por ser muito forte, logo recupera o estado normal; a mãe, Rosa Tartakovsky, é quem sofre o maior impacto, e, por isso, prostrada, na cama, permanece muda, sem se alimentar por alguns dias. O pai, incorformado com aquele nascimento estranho, resolve, relutantemente, chamar o médico da família, o Dr. Oliveira para diagnosticar o filho, o centauro. Deveria encontrar uma explicação e solução para a sua constituição híbrida, tão angustiante. É com muita surpresa que o doutor vê, pela primeira vez, um centauro, e não se demora para concluir que o caso não tem solução, e, ao sair, tem a súbita idéia de registrar o fenômeno, através de fotos para uma revista especializada. Preocupado com a possível divulgação sobre a existência do filho centauro, insurge o pai contra a idéia do médico. É a preocupação com o social, elemento da categoria de base, que

⁷ DE BARROS, Diana Luz Pessoa. Teoria do Discurso. p. 27

⁸ DE BARROS, Diana Luz Pessoa. Teoria do Discurso. p. 45

axiologizada, reflete nas atitudes do sujeito, frente aos valores já inscritos em sua vida. O centauro não deve ser fotografado.

É preciso se comunicar com habilidade. O médico na condição de sujeito manipulador, explica ao pai que as fotos que pretende tirar não revelarão a identidade do filho; o centauro será fotografado com o rosto coberto. E ainda: as fotos serão enviadas a uma revista especializada, quem sabe, com o progresso da medicina, um cientista conhecedor do problema, poderá encontrar a solução tão esperada.

Assim, mediante a argumentação do médico, Leão sente não haver saída, mas ao mesmo tempo, sente-se tentado por uma possível solução futura, e aceita o contrato.

Resultado: após a revelação das fotos, o médico desapontado vê que elas saem tremidas, desfocadas, e não aparece, de modo nítido, a parte inferior do corpo. Então, o médico como o sujeito do querer, permanece em disjunção com o objeto valor (as fotos), pois a performance não surte os resultados esperados.

Para prosseguir o nosso trabalho, é necessário não perder de vista as categorias semânticas de base: animalidade, continuidade e privacidade axiologizadas em disforia e tensão.

O centauro Guedali pertence a uma família judia, vinda para o Brasil, após a Segunda Grande Guerra; Guedali, portanto, descendente de judeu, precisa submeter-se à circuncisão, no sentido de estabelecer a aliança com Abraão.

Esta necessidade é motivo de desconforto para a família Tartakovsky; a idéia da presença de estranhos os deixa apreensivos. Guedali, o centauro, nasce com o estigma de uma existência anormal, marcada; portanto, fadado a uma vida privativa, limitada apenas ao convívio familiar.

Entretanto, a presença do mohel é necessária para realizar a circuncisão. Convencer o mohel a realizar a circuncisão não é difícil, pois essa é a sua função; porém, circuncidar cavalos é uma outra proposta." Mas é um cavalo, grita o mohel, tentando soltar-se das mãos fortes de meu pai, não tenho obrigação de fazer a circuncisão em cavalos". O trecho seguinte

reforça ainda mais, a rejeição do mohel em executar o seu trabalho. "E ali estão, frente a frente, o pênis e mohel, o grande pênis e o pequeno mohel, o pequeno e fascinado mohel." (p. 33)

Essas passagens demonstram o impacto sofrido pelo mohel com a presença inesperada do centauro, tanto que é necessária muita energia por parte do pai, como sujeito manipulador, pois não é o bastante conscientizá-lo de sua verdadeira função: "Faz o que tem que ser feito!" (p. 33); como segurá-lo à força e fechar a porta do quarto para ele não fugir. O programa de manipulação ocorre de modo obrigatório. É preciso transformar o sujeito de estado (mohel), fazer com que entre em conjunção com o objeto modal (querer-fazer). Isto Leão consegue obrigando-o a tomar um copo de conhaque." Mas eu não costumo...! - Bebe!" (p. 33) Estimulado e transformado em sujeito do fazer, realiza a performance de modo perfeito. Apesar de tudo, Leão está contente, certo de que a lei está cumprida: o seu filho agora é um judeu. O reconhecimento da transformação é a sanção, a última fase deste programa narrativo.

2.4- A infância de Guedali e o convívio familiar

O centauro cresce em meio às atenções familiares. A parte animal se desenvolve mais depressa, a parte humana é mais lenta. A irmã Débora ensina a Guedali as primeiras letras e a tocar violino. Mina é grande amiga dos animais e conhecedora das plantas. Ela brinca com o irmão que galopa pelos campos tocando o instrumento; o oposto é Bernardo que odeia o irmão centauro, por ser o foco das atenções em casa.

O relacionamento de Guedali com as irmãs é sancionado positivamente. Guedali aprende a tocar violino, aprende a ler e escrever com Débora, galopa alegremente pelos campos a brincar com Mina.

2.5- De repente, ocorre uma ruptura nesse quadro lúdico. Guedali está à margem do rio, tocando no violino uma de suas composições. De súbito, uma corda se arrebenta, e o centauro não hesita em jogar o instrumento nas águas turvas do riacho. Em disjunção com o violino, volta para casa, e só aí, se conscientiza da importância do violino, por ter pertencido ao avô, pai de Leão Tartakovsky.

Rosa Este programa, do qual só aparecem a performance (atirar o violino nas águas) e a sanção negativa (reconhecer a importância do violino) constitui um programa modelador do próximo a ser descrito.

Guedali, por ter arrebatado da família aquele elo afetivo com o passado, sente-se muito infeliz e resolve suicidar-se, golpeando-se em várias partes do corpo; mas tal intento não é levado a cabo graças à interferência de Bernardo.

É bem nítida a relação de causa e efeito a que estão submetidos os fatos da passagem a seguir: Guedali passa pela experiência da tentativa de suicídio, e daí em frente, nota-se, tanto no nível do percurso narrativo quanto do discursivo, uma tendência de ampliação do seu ciclo de experiências pessoais, pois em seus galopes costumeiros vão se ampliando seus espaços. Assim conhece Peri.

O indiozinho é o primeiro contato extra-lar, a primeira possibilidade de fazer amizade. No primeiro momento, é a mão espalmada e erguida, o símbolo da paz. A palavra amigo é proferida várias vezes. O segundo momento é o da troca de presente. Guedali dá um pulôver ao índio e este dá uma flecha a Guedali, que acredita ter conquistado o estranho selvagem. A troca de presentes parece ter dotado os sujeitos manipulador e manipulado, reciprocamente, da competência para realizar a performance (a conquista). Somente através do reconhecimento é que o centauro percebe que tal performance não se realiza, pois volta várias vezes ao local do encontro, mas Peri, lá não mais retorna.

2.5- Preocupações que justificam a mudança da família Tartakovsky do campo para a cidade

Leão Tartakovsky é tomado de grande preocupação sobre a vida sexual do filho. Ali onde moram há grande manada de cavalos. Leão transmite à esposa as suas preocupações. Rosa, por sua vez, expressa toda a sua antipatia àquele lugar. Então, propõe ao marido que se mudem para a cidade.

A situação se agrava, ainda mais, com a presença inesperada de Pedro Bento, no momento em que o centauro e o pai plantam trigo no campo. O estranho, ao ver o centauro, se impressiona. Leão, desesperado, propõe comprar o silêncio do forasteiro. Este aceita o contrato sob a condição de poder ver o centauro quando bem o quisesse. É numa dessas visitas que Pedro Bento rompe com o contrato. Fingindo amizade, convida Guedali a um passeio e, na passagem pelo bosque, salta do lombo de seu cavalo para o lombo do centauro; nesse momento aparecem três rapazotes, o que significa que Pedro Bento romperá com o contrato fiduciário.

Comparando esses dois programas narrativos, podemos concluir que o primeiro modaliza o segundo. No primeiro, a aparente performance realizada modaliza o segundo programa, cujo ser manipulado é o centauro. A performance ocorre na experiência de ser montado. O centauro em desespero galopa, corcoveia, mas Pedro Bento é competente, é peão acostumado à lida.

Este episódio antecipa e define a mudança da família para Teresópolis, onde vão morar numa casa que fica num lugar afastado, num terreno murado, onde o filho está protegido de olhares estranhos.

Guedali, confinado àquele espaço, não tendo o que fazer, resolve estudar por correspondência. Assim conhece as ciências sociais e naturais, filosofia, mitologia e religião. Estes estudos permanecem até que o carteiro resolve saber quem é o tão bem sucedido

Guedali. Justifica-se ressaltar que esses estudos, em primeira instância, atendem a um profundo e constante questionamento que o centauro faz sobre a sua existência bizarra. Aos treze anos, Guedali deve passar pela cerimônia do bar-mitzvah, outro complemento que lhe garantirá a inscrição no judaísmo. A idéia da presença de estranhos, mais uma vez, abala o ânimo da família, porém Leão resolve realizá-la somente entre a família. Assim, como o sujeito do querer-fazer, estuda com o filho determinados trechos da Bíblia que ele deverá recitar em hebraico. Guedali, como sujeito de estado, em conjunção com o objeto-modal (do querer-fazer), adquire a devida competência através do pai. No clímax da cerimônia, recita firmemente os trechos preparados, e no final da performance, é reconhecido por todos com a seguinte frase proferida pelo pai: "... és um verdadeiro judeu" (p. 61)

2.6- As frustrações, nas relações humanas, impulsionam o centauro à fuga

Guedali está interessado em estudar astronomia: por ocasião de seu aniversário ganha do pai um telescópio de presente. Mas Guedali tem condição de explorar muito mais os elementos da terra que os do espaço. Assim, é através do telescópio que ele conhece a moça da mansão vizinha, e não se cansa de olhar a bela moça estranha, principalmente, em seus banhos de sol, todos os dias, completamente nua. Daí surge a primeira paixão: uma paixão à distância. O telescópio usado para fins não programados contribui para a criação de um estado de coisas, uma situação insustentável. Pode-se concluir daí que este programa narrativo modaliza o próximo, no sentido de resolver o estado de tensão em que se encontra o sujeito.

É preciso se comunicar com a moça da mansão, de modo anônimo, e somente o pombo correio pode outorgar ao sujeito tal competência. Mais uma vez, o centauro recorre

ao pai, alegando a necessidade de ter uma distração. Desta vez ele conta com o apoio da mãe nesse processo de manipulação. Assim, o pai compra seis pombos, e juntos, pai e filho, constroem um pomboal.

Agora, estando o sujeito em conjunção com o objeto-modal (o pombo), Guedali precisa dotá-lo da competência para realizar sua função, que é levar a mensagem à moça da mansão. O que infelizmente não consegue.

Desanimado por alguns dias, aos poucos recobra o ânimo. Desta vez, Guedali pretende usar uma catapulta para enviar mensagem; isto não acontece, pois o próprio objeto de amor, a moça se nega, mesmo como virtualidade, ao ser descoberta amando outro.

A gradação das frustrações se evidencia na reação do sujeito: o centauro cai doente, com febre altíssima.

Recuperada a saúde, o centauro resolve fugir de casa.

A fuga de casa constitui um programa narrativo de grande importância na estrutura da obra. Pelas oposições semânticas de base, percebemos com a fuga do sujeito, no nível do percurso narrativo, uma mudança gradual das categorias tímicas, ou melhor, o início da passagem gradual da disforia à euforia, em todo o percurso da obra.

A fuga como performance é a operação de um querer, em que o sujeito do fazer e o de estado entra em conjunção com o objeto-valor (liberdade).

Como já foi acima ressaltado, o centauro dado ao seu aspecto monstruoso, está fadado a ter uma vida privativa, confinada a um pequeno espaço e ao exclusivo convívio familiar. Entretanto, é através dos estudos que ele inicia a aquisição da competência para empreender a fuga desejada, que marca o início da sua conjunção com o objeto-valor (liberdade).

É galopando à noite e descansando durante o dia, às escondidas, que Guedali é encontrado pelo circo. "É isso aí o número novo? - um perguntou, numa vozinha fina, esganiçada. Acho que é, respondeu a outro. Dirigiu-se a mim: tu és o número novo, companheiro?" (p. 73) Guedali, em face disso, se vê tentado a admitir que é mesmo o

número novo, pois só assim terá um lugar para ficar e comida. E principalmente por ser encarado como uma fantasia, ao modo do parecer, ele não mede esforço para convencer a domadora de sua competência para as apresentações no picadeiro. Tudo acontece num jogo de manipulações recíprocas: o centauro necessita de guarida e a domadora, de uma atração que possa tirar o circo da pobreza em que se encontra.

Quanto às apresentações, a performance é perfeita: o centauro, tomado como fantasia, dança polca e faz inúmeras outras atrações, levando a platéia ao delírio.

Essa situação de aparente equilíbrio, em que o ser é tomado como parecer, teria durado, não fosse o interesse crescente da domadora por Guedali. Ela imagina que o Silva (nome inventado para Guedali) é um homem normal, e resolve então ter com ele um caso amoroso. Guedali, por seu turno, com suas expectativas frustradas, também é portador de um mesmo nível de carência.

Os gritos da domadora horrorizada e surpresa com a revelação inesperada põem Guedali em fuga. Galopando noites inteiras, pára para descansar num rancho à beira da estrada.

Há ainda outras seqüências que se referem a Zeca Fagundes. Na realidade, de acordo com a seqüência canônica, comprovando uma competência plena: se enriquece com a venda de 13 de carneiro, é o Zeca Fagundes que possui

É nesse rancho que acontece a surpresa do amanhecer. Guedali é acordado muito cedo por um tropel de dois cavaleiros vistos à distância, que ao se aproximarem, ele vê que não se trata de dois cavaleiros, mas de uma bela centaura perseguida por um cavaleiro de aspecto rude: é Zeca Fagundes. Diante desse quadro surpreendente, Guedali não pensa, corre em socorro da desconhecida; Zeca Fagundes, assustado com a aparição de Guedali, freia bruscamente o cavalo, cai de borco e morre.

É preciso saber quem é a centaura: Tita é filha de uma das concubinas do seu pai Zeca Fagundes, homem muito rico e promíscuo. Nas dependências mais secretas de sua casa,

uma espécie de castelo medieval, ele mantém várias mulheres que traz do povoado e as coloca à sua disposição. Uma delas Chica, mulher estranha de aparência ordinária, gera a centauro. Ninguém nota a sua gravidez; quando ninguém espera, ela já está parindo aquele ser estranho que deixa todas apavoradas. Zeca Fagundes e Dona Cotinha estão viajando, por isto o pai não fica sabendo da existência desta filha. No início as mulheres se assustam com aquele ser híbrido, mas depois se afeiçoam a ela, e criam-na às escondidas, com carinho. A mãe morre, logo após o parto, e ela passa a ser uma filha de todas.

2.8- Num sistema de vida privativa, como Guedali, Tita é criada. Porém, ao completar dezesseis anos, resolve conquistar a sua liberdade. É fora do castelo, ainda de madrugada, que Zeca Fagundes a vê, pensa que se trata de uma mulher-cavalo e a quer para si. Resolve persegui-la pelos pampas: é assim que, em disparada, chegam até o rancho, onde se encontra Guedali.

Em relação ao sujeito Zeca Fagundes, a fase canônica da seqüência narrativa em que ele é conhecido pelo leitor, é a da performance, pois ele como sujeito do querer, deseja entrar em conjunção com o objeto valor (mulher-cavalo), porém esta performance traz um final trágico, inesperado, pois ele morre.

Há ainda outras seqüências que se referem a Zeca Fagundes. Na realidade, de acordo com a obra em apreço, o sujeito aparece na última fase da seqüência canônica, comprovando uma competência plena: se enriquece com a venda de lã de carneiro, é o Zeca Fagundes que possui uma espécie de castelo medieval, e tem muitas concubinas a seu serviço, as quais vivem felizes e não ousam desobedecer-lhe as ordens. Conhecemos o sujeito, basicamente, pela sanção cognitiva; as outras fases são pressupostas.

Quanto aos centauros Guedali e Tita, uma vez que trocam confidências de suas realidades, é eleita a convicção de que um deve pertencer ao outro: são os únicos no mundo e devem compartilhar o peso de serem marcados, diferentes da maioria. A circunstância faz o homem, e neste caso é a circunstância o sujeito do fazer e os centauros os sujeitos de estado. A performance se inicia nos primeiros contatos (a relação sexual), e continua em todo o

percurso narrativo da obra. A sanção acontece num momento euforizante, em que os sujeitos entram num estado de relaxamento. Um em conjunção com o outro, num relacionamento cada vez mais solidário.

Com a morte de Zeca Fagundes, as mulheres voltam para o povoado, os centauros ficam morando na estância, ao lado da viúva Dona Cotinha.

2.8- A preocupação com o social gera mudança radical na estrutura da obra

Tudo parece bem, porém Tita apresenta índices de insatisfação com aquele tipo de vida, isto é, manifestam-se o aspecto humano e a exigência de sociabilidade. Pretende se casar, mudar para a capital, poder ir ao supermercado fazer compras, conhecer os sogros e almoçar com eles aos domingos. Guedali toma conhecimento dessas ansiedades e percebe, aos poucos, que ele também está insatisfeito, pois aspira a uma vida de ser humano, ter seus próprios negócios e um apartamento confortável em Porto Alegre.

Tita gosta de assistir a TV e ver revistas, e numa delas encontra o endereço do cirurgião marroquino, especialista em trocar de sexo as pessoas. A partir daí, começa a pensar na possibilidade de uma cirurgia que os transformasse em pessoas normais. Guedali não acredita nessa possibilidade, mesmo porque não tem condições financeiras para arcar com as despesas. É nesta situação de perplexidade que intervém Dona Cotinha como o destinador mágico; por ser viúva de muitas posses, resolve pagar todos os gastos para a realização da cirurgia. Assim, após muito hesitar, os centauros viajam para Marrocos, onde se submetem a uma bem sucedida cirurgia que lhes elimina a parte eqüina, permanecendo apenas as patas, por razões não explicadas, sob o ponto de vista médico.

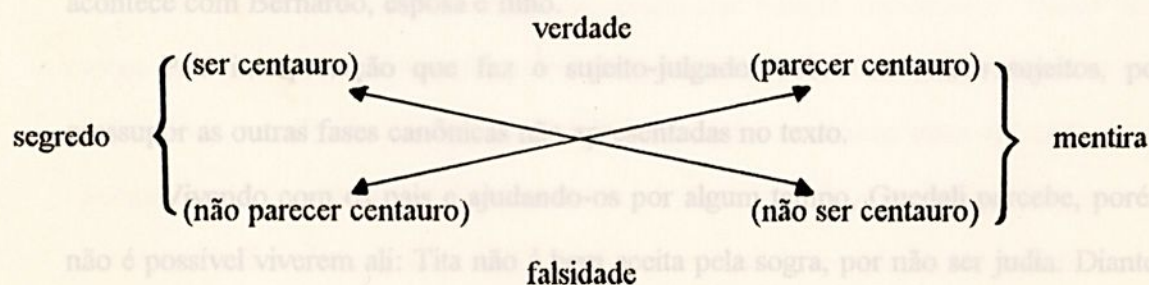
Notamos, neste programa narrativo, a primeira fase da seqüência canônica, um querer-ser gradual por parte de Tita, a centaura, que, aos poucos, consegue, através da

manipulação por tentação, fazer com que Guedali tenha o mesmo querer-ser, cujo objeto-valor é a aparência normal, para poder usufruir de uma vida social. Acontece que os centauros como sujeitos do querer-ser e fazer, não têm o poder e nem o saber. Aí entra Dona Cotinha como sujeito que tem o poder para assumir as despesas. Quanto à competência, essa o médico a tem e, como sujeito que possui o saber-fazer, executa com muito sucesso a transformação dos centauros em humanos. A sanção se inicia quando os ex-centauros dançam a valsa que lhes confere a realidade de não mais serem quadrúpedes e sim bípedes. A dança da valsa diante do pessoal da clínica marca, no percurso narrativo, a aquisição do equilíbrio a grande mudança de estado da estrutura da obra, que caracteriza a passagem do animal ao humano, da continuidade à ruptura, do privativo ao social, do disfórico ao eufórico.

É preciso salientar que essas oposições do nível fundamental, no nível do percurso narrativo, não caracterizam uma mudança brusca de estado mas, gradual e contínua.

Guedali e Tita, após a cirurgia, permanecem, ainda com as patas e com um condicionamento psicológico de centauro. Apesar disso, outros não notam nem patas nem esse modo de pensar. Então, eles são tidos como pessoas normais, mas o ruído quebrando a normalidade se faz sentir no desconforto de que precisam usar botas ortopédicas para camuflar-lhes as patas; não podem falar sobre o passado com os amigos com medo de esbarrar em fatos que não podem revelar.

Os ex-centauros passam a viver uma situação complexa, uma dicotomia/ser/Vs./parecer/ que se pode esquematizar da seguinte forma:



Pelas categorias semânticas de base acima citadas, para justificar essa passagem gradual de estado do animal ao humano, constata-se em todo o percurso narrativo da obra a convivência da continuidade na descontinuidade. À medida que a primeira categoria vai se enfraquecendo, temos o fortalecimento da segunda. Somente quando as oposições se obliteram é que a mudança na vida dos sujeitos se torna efetiva.

2.9- A descentaurização de Guedali e Tita e o reconhecimento da família

Após a cirurgia Guedali resolve ir morar em Porto Alegre, junto aos pais. Numa carta, ele fala sobre a cirurgia, a esposa e manifesta o desejo de voltar para junto de seus familiares. Os pais ficam contentes e, em resposta, pedem que isso seja breve.

Tem-se, na verdade, então, a sanção para muitas seqüências narrativas: Guedali e Tita são recepcionados com um banquete farto. Bernardo está casado com uma moça judia e tem um filho. Débora está casada com um advogado curitibano e tem duas filhas. Mina ainda está solteira, é uma moça um tanto amarga. Dona Rosa tem agora os cabelos completamente brancos, Leão já não mais é um homem vigoroso, tem os ombros encurvados.

Mediante o quadro familiar, podemos observar a operação de mudança havida na vida de cada elemento. Guedali e Tita, de acordo com a categoria tímico fórica, se encontram numa posição eufórica-relaxada, uma vez que estão em conjunção com o objeto-valor (aparência humana). Débora e família também estão neste estado de euforia, o mesmo acontece com Bernardo, esposa e filho.

Pela interpretação que faz o sujeito-julgador sobre os outros sujeitos, podemos pressupor as outras fases canônicas não apresentadas no texto.

Vivendo com os pais e ajudando-os por algum tempo, Guedali percebe, porém, que não é possível viverem ali: Tita não é bem aceita pela sogra, por não ser judia. Diante disso,

Guedali resolve mudar-se para São Paulo, onde logo se estabelece, adquirindo casa própria, carro e um escritório de vendas.

A aquisição desses bens ocorre graças a uma herança que Dona Cotinha deixa-lhes, quando morre, por ocasião da realização da cirurgia em Marrocos.

O objeto dinheiro atualiza-se como objeto modal em duas seqüências narrativas. A primeira é a que se refere à cirurgia em Marrocos; a segunda é o que há pouco mencionamos. O dinheiro modaliza o sujeito do querer-ter e o de estado que são sincréticos, e possibilita a Guedali entrar em conjunção com o objeto-valor (casa, carro e escritório).

2.10- A metrópole como um local propício para a descentaurização

Guedali se estabelece no comércio, numa época de grande euforia, apesar da inflação ascendente. Tudo parece estar bem. Guedali e Tita se relacionam muito bem; a vida somente a dois parece-lhes uma oportunidade para descobertas recíprocas. De repente, surge o inesperado para quebrar o equilíbrio da seqüência: ladrão entra no apartamento, e entre outros objetos, rouba-lhes, inexplicavelmente, os pares de botas. Isso é o suficiente para não se esquecerem de que ainda não têm uma aparência absolutamente normal. Por isso, ficam alguns dias presos no apartamento, até que novos pares chegam de Marrocos, por correspondência.

Quanto ao comércio, tudo parece correr bem após a venda de uma carga de fosfato marroquino. Este fato deixa Guedali tão alegre que resolve comemorar. Então convida a esposa para jantar no restaurante Jardim das Delícias. No restaurante, enquanto o garçon se afasta após a escolha do cardápio, Guedali, tendo entre as suas as mãos da moça, pede-a em casamento, colocando-lhe no dedo a aliança. A realização da primeira venda é promissora e parece ser índice da inscrição de Guedali no mundo do comércio, da convivência social. Sendo dono de escritório, casa e carro, também é o momento de definir o seu estado

conjugal. Colocar a aliança no dedo de Tita é a primeira fase dessa seqüência, a manipulação operada pelo sujeito do querer. O sucesso nos negócios é o objeto modal que, associado a outros objetos modais, como as experiências de um tempo de convivência, dota o sujeito do querer da competência necessária para realizar a performance cabal com o casamento. Contudo, a tarefa mais difícil desse programa é convencer a esposa a se converter ao judaísmo, considerando que para tal conversão é necessário passar pela cerimônia do barmitzva, e, como sabemos, Tita ainda possui patas e não pés e, durante o banho ritual, o seu segredo pode ser revelado. Ao saber das exigências para o casamento, Tita apresenta uma certa resistência, porém Guedali habilmente a convence de que a conversão é o complemento necessário para a sua aceitação pela família. Quanto à cerimônia, Guedali contrata um rabino que dá a Tita algumas aulas, e, quando ele viaja para fora do país, deixa-lhe o atestado de conversão.

Assim, Guedali, como sujeito do querer, pela conversão da esposa, tem a competência necessária para realizar a performance e passar de um estado a outro, ou seja, de solteiro a casado, o que ocorre logo em seguida, e com a presença de todos os familiares. O reconhecimento se caracteriza através da alegria de todos e, principalmente, com o pronunciamento da mãe: "Agora sim, disse, agora tudo certo, tenho certeza de que vocês serão felizes." (p. 126)

Após o casamento, a vida volta à rotina, Guedali cuida dos negócios, e Tita realiza os trabalhos domésticos. Tudo parece estar bem com o casal, exceto a situação do país que parece em transição. O dólar disparando, e [Brisola liderando ideais socialistas num país capitalista.]

O tempo passa e o casal, aos poucos, tem seu ingresso garantido no meio social. Dispondo de um grupo de amigos Paulo e Fernanda, Júlio e Bela, Joel e Tânia, Armando e Beatriz, Guedali percebe que a esposa necessita de conhecimentos para esse convívio: contrata uma professora particular, com quem Tita faz rápidos progressos.

A sequência acima é constituída de dois programas narrativos, dos quais somente as últimas fases são atualizadas. A contratação da professora e o progresso da esposa são dados que caracterizam o reconhecimento e a sanção desse programa narrativo.

Com o aprendizado adquirido, Tita tem a competência necessária para conviver com os amigos. Assim, estabelecem um relacionamento dinâmico, de encontros freqüentes. Não obstante, Tita aos poucos torna-se taciturna, preocupada, e a causa real desse estado é a gravidez inesperada e tão evitada pelo casal.

Guedali se inteira dos fatos e fica perplexo. O possível nascimento de um ser anormal o aterroriza. Tenta convencer a esposa de que o filho não deve nascer. Então liga para o médico em Marrocos e este assegura-lhe que não há perigo, pois Tita tem o útero de mulher, embora não garanta a normalidade da criança. Apesar da inciativa do esposo, Tita permanece irredutível, quer aquele filho. Guedali, como sujeito de um querer oposto ao da esposa, não vê outra alternativa senão aceitar o programa imposto, e passa da condição de sujeito manipulador a manipulado; uma manipulação; que se opera gradativamente. É com muita dificuldade e conflitos que ele aceita a gestação desse filho.

Um programa narrativo pode exercer a função de programa narrativo modalizador. É o papel que desempenha o programa acima. Guedali, com muitas dificuldades, aceita aquela nova realidade, portanto é preciso se preparar para o nascimento do filho. Então surge um turbilhão de dúvidas: Tita não pode ser assistida no parto por um estranho: ainda possui as marcas de um passado que querem esquecer, a todo custo. É em meio a essas preocupações que se lembra da parteira que o trouxe ao mundo, então não perde tempo, liga para a irmã Mina, conta-lhe sobre a gravidez da esposa. Mina fica contente, mas, quando Guedali fala de suas preocupações com o nascimento do filho, a irmã tende a cair em depressão, mas Guedali, com energia, atribui-lhe a tarefa de ajudá-lo, trazendo à sua casa a velha parteira, conhecida da família. Mina, antes um elemento neutro, agora como intermediária de um sujeito do querer-fazer, também exerce a função de um doador-modal que dota o sujeito do querer-fazer da competência necessária para trazer a parteira até sua casa. É necessário

ressaltar que a parteira, por sua vez, tem a função de adjuvante. Na casa de Tita, ela ainda espera alguns dias, até o bem sucedido nascimento de dois gêmeos saudáveis.

Pelo que está acima descrito, temos o encadeamento de vários programas narrativos, sendo que o primeiro é sempre o modalizador do segundo. O segundo é descritivo em relação ao primeiro, mas é modalizador em relação ao terceiro; assim acontece sucessivamente. Dessa forma: a) a descoberta da gravidez; b) atuações de Guedali em relação à irmã; c) as atuações de Mina; d) as atuações da parteira no nascimento. A última fase dessas seqüências, como elemento abrangente, é o reconhecimento expresso através da seguinte afirmação da mãe: "Deus foi bom para nós, dizia Tita, nos compensou pelos sofrimentos que passamos." (p. 141)

O nascimento dos gêmeos modaliza uma outra seqüência: os meninos devem ser circuncidados. Tita, por sua vez, apresenta grande resistência, e contra isso se insurge o esposo, que opera como manipulador, e, desta vez, uma manipulação por intimidação. Se Tita não concorda, ele vai embora, e consigo leva os filhos. A última fase, a sanção se dá com a seguinte passagem proferida por Leão Tartakovsky: "Tu mereces esta felicidade, dizia meu pai, a natureza foi malvada contigo, mas tu lutaste, e venceste, agora estás aí, pai de família, rico e respeitado." (p. 141)

A amizade do grupo de amigos se solidifica. Todos muito bem situados financeiramente, e isto facilita aquela união.

Em todo grupo, por uma razão ou outra, há sempre um elemento de destaque. Este é Paulo. Acontece que ele, por não morar em casa própria, recebe com desagrado um comunicado do proprietário, pedindo o imóvel. Após várias buscas frustradas de um outro lugar para morar, Paulo decide, então, sobre um empreendimento que envolve todos os amigos. É numa das costumeiras reuniões que expõe a todos o projeto do condomínio horizontal, o que deixa a todos entusiasmados e cheios de planos. Pelo entusiasmo dos presentes, podemos concluir que a primeira fase da seqüência canônica está realizada. A tentação de viver numa área grande, em contato direto com a natureza, e poder incrementar

suas atividades culturais e de lazer é muito grande. Não há dificuldades em transformar o grupo em sujeito do querer-fazer, e isto Paulo realiza habilmente, e ainda se encarrega de arrumar outros condôminos e de comprar o terreno. A aquisição de outros condôminos ainda faz parte da manipulação. Construído o condomínio, o reconhecimento ocorre com o churrasco inaugural, em meio a muita alegria.

Guedali chega em casa, uma noite, e encontra a esposa abraçada a um centauro no living. Tita está apaixonada pelo centauro desconhecido, Guedali pode reconhecer. Diante

2.11- O final do processo de descentaurização

tauro explicações. Aí vêm as fases pressupostas e outros programas encadeados.

Neste ponto do nosso trabalho, acreditamos ser necessário retomar alguns elementos do nível fundamental para justificar certas atitudes no percurso narrativo. Sabemos que a oposição /privativo/Vs./social/ tem caracterizado um modo de pensar e agir dos sujeitos. Retomando o início do percurso narrativo do livro, podemos nos lembrar de que o sujeito Pedro Bento representa as primeiras experiências desagradáveis do sujeito Guedali, e, a partir daí, ele passa a representar um programa narrativo paralelo, cujas ações simbolizam o passado que o ex-centauro realmente pretende esconder e esquecer. Contudo, de modo inesperado, Pedro Bento é reencontrado nos percursos narrativos de Guedali, nas situações as mais diversas. O efeito de sua presença é sempre o mesmo. Guedali teme que ele possa revelar à imprensa a sua identidade. Após o episódio da infância, Guedali revê Pedro Bento como motorista de táxi, numa de suas vindas do trabalho para casa; a segunda vez ocorre no carnaval, com ele e a domadora dentro de uma fantasia de centauro. A terceira é quando Paulo o apresenta a Guedali para ser o seu motorista particular, mas dessa vez o ex-centauro resolve reagir. Chama Pedro Bento ao seu escritório e propõe-lhe uma espécie de pacto: o bom emprego pelo silêncio.

Guedali e Tita vivem bem em companhia dos filhos que crescem depressa, e dos amigos. Para Guedali é uma fase de vida muito interessante, pois é com muita alegria que vê suas patas racharem e, de dentro delas, nasceram pés humanos, e daí poder calçar sapatos

como homem normal. E para garantir-lhe mais esta estabilidade, num estado de embriaguez, relata aos amigos os seus segredos que são encarados com naturalidade, pois eles também são portadores de segredos, de certa forma análogos.

O programa narrativo que ora vamos descrever é tomado na última fase da sequência canônica do percurso narrativo.

Guedali chega em casa, uma noite, e encontra a esposa abraçada a um centauro no living. Tita está apaixonada pelo centauro desconhecido, Guedali pode reconhecer. Diante desse quadro estranho e inesperado, Guedali pede ao centauro explicações. Aí vêm as fases pressupostas e outros programas encadeados.

A diegese do centauro Ricardo é bastante parecida com a de Guedali, mas em alguns aspectos elas se diferem. Ricardo é filho de pais abastados, nasce centauro, cresce junto à família, estuda por correspondência, e vive, conformado, em companhia dos pais e não pretende sair de junto deles. O mesmo não acontece com os pais, que incorformados com o destino do filho, e por saberem da clínica em Marrocos, resolvem enviar o filho para lá.

Outro programa narrativo se inicia. Os pais de Ricardo manipulam o filho, em parte por intimidação, em parte por tentação.

Na clínica, o médico está seguro de mais um sucesso neste gênero de cirurgia. Ricardo, porém, apresenta-se inseguro e, lembrando-se dos ex-centauros Guedali e Tita, resolve primeiro conversar com eles. Assim faz. Na calada da noite, rouba do fichário do médico o endereço de que precisa, e, no dia seguinte pede ao médico prorrogação do tratamento e viaja para o Brasil. Em viagem clandestina, chega ao condomínio horizontal, à noite. Estando a porta dos fundos aberta, entra e se instala na adega. É ali que conhece Tita. O centauro ainda não conhecia uma mulher, e Tita, por seu turno, não se realiza como fêmea nas relações com o marido.

Ricardo relata a sua trajetória e Guedali ouve atentamente. Já no final do relato, de súbito, entram, festivamente, os amigos do casal, para comemorar o aniversário do condomínio. É com grande assombro que vêem o centauro. Bela deixa a torta cair, Tânia

grita histericamente pelos guardas do condomínio. O centauro assusta-se com os gritos e foge numa chuva de vidros. Ao pisar no jardim, recebe tiros dos guardas, e assim morre ali mesmo.

Com esse desfecho inesperado, notamos que a diegese de Ricardo tem um final não programado, pois ele sai de casa, numa programação cuja performance é a cirurgia em Marrocos, à qual não chega a se submeter.

A narrativa está submetida às leis de causa e efeito: o episódio de Ricardo e Tita promove um novo e inesperado direcionamento narrativo. Após os acontecimentos, Guedali nem se dá conta do que está sentindo ou do que pretende; mas, quando percebe, já está a caminho de Marrocos, quer voltar a ser centauro. Esta nova programação modaliza as ações do fim do percurso narrativo.

Guedali chega a Marrocos e encontra o médico e a clínica num estado de decadência total. Por isso é difícil para Guedali predispor o médico a aceitar o que pretende, pois além da situação em que o médico se encontra, velho, trêmulo e decrépito está a dificuldade em aceitar tal contrato, após tanto sacrifício e renúncia. Através de muito dialogar, o médico começa a se predispor a aceitar o contrato, e a situação se define, finalmente, quando Guedali diz ao médico: "Confio inteiramente no senhor."

Ele se pôs de pé:

— É verdade, Guedali? É verdade que confias em mim? Levantei-me para o que der e vier, doutor. Não pôde se conter: abraçou-me". (p. 184)

Talvez tudo tivesse ocorrido conforme o programado. O médico possui um segredo e pretende mostrá-lo a Guedali. Nas dependências mais recônditas da clínica, o médico mantém cativa uma esfinge, um monstro mitológico: da cintura para cima, humano, uma bela mulher; da cintura para baixo, animal, uma leoa. Guedali fica impressionado com a esfinge, sua natureza enigmática, sente que quer conhecê-la melhor. Acontece que o próprio médico oferece-lhe a informação necessária sobre o objeto-modal, o da conquista. Cordeiro assado é o seu prato predileto e há muito que não o come. Então Guedali leva-lhe o prato preferido.

Sendo bem sucedido, repete a ação por vários dias, e uma vez conquistada a confiança de Lolah, iniciam-se as confidências e um envolvimento afetivo em que ambos expressam as suas carências; daí deflagram, inevitavelmente várias relações sexuais. É necessário salientar que é do conhecimento da esfinge a razão da presença de Guedali ali na clínica.

Finalmente chega o dia da cirurgia. O paciente nem mais se recorda do acordo estabelecido com o médico. É nesse estado de indecisão que vai para a sala de cirurgia, anestesiado. Acontece que nesse dia a esfinge fica sem o seu saboroso almoço, e estando a porta da jaula aberta, furiosa, destrói as partes do cavalo preparadas para o implante, e como o auxiliar do médico não vê outra solução, abate a fera Lolah com alguns tiros de revólver.

Após algum tempo, Guedali acorda e vê que não há nenhuma alteração em sua anatomia; mais tarde, o médico, entre revoltado e enciumado, conta-lhe o acontecido.

Quanto ao programa narrativo que se refere à cirurgia, em relação ao programa no qual se insere a esfinge, exerce a função de programa modalizador; pois, do primeiro temos apenas as duas primeiras fases: a manipulação operada por Guedali, tendo o médico como sujeito de estado, que acaba se transformando em sujeito do querer-fazer. A competência é uma característica própria do cirurgião, mas encaixado a esse está o outro programa, do qual conhecemos as quatro fases. Guedali conquista a esfinge com o cordeiro assado, seu prato predileto que tem no programa a função de objeto-modal que auxilia tanto na manipulação por tentação, quanto na aceitação do contrato fiduciário. Realizada a performance, ocorre o reconhecimento por parte de um dos sujeitos de estado, Guedali, que aos poucos, vai se conscientizando do ridículo daquela situação. O reconhecimento ou a sanção se dá, quando já de partida, Guedali recebe das mãos do médico um talismã, ou melhor, a pata esquerda da esfinge.

É num estado de indecisão e frustração que Guedali viaja para a casa de seus pais, onde permanece alguns dias, pois logo decide viajar para o campo, lugar onde nascera, quer comprar aquela fazenda, para em contato direto com a natureza, recordar a infância. Estando na fazenda, encontra-se com o dono que, no início da conversa, não quer vendê-la,

mas, como está precisando de dinheiro, não resiste a uma boa oferta. Efetuada a compra, agora é preciso cuidar da casa abandonada há muito, cultivar a terra e fazer plantações.

É necessário explicar que desse programa narrativo, a manipulação é a compra da fazenda, manipulação por tentação. Quanto à competência de cuidar de tudo, Guedali precisa do auxílio de alguém. Para isso, surge Peri, o indiozinho, seu amigo de infância, agora já velho e desdentado. A performance é transformar a fazenda num empreendimento produtivo. Isso acontece. Porém é necessário dizer que paralelamente a essas ações, outro programa narrativo se desenvolve, a partir do momento em que Guedali pede a Peri que o transforme em centauro. Quanto à aceitação do contrato, Peri, por intimidação, aceita a proposta sob a condição de se preparar mais por algum tempo, para adquirir a competência necessária para realizar sua função. Os dias se passam, e quando Peri lhe diz que já está pronto, Guedali nem mais se lembra do acordo estabelecido. Peri está tipicamente vestido e pintado. O ritual se inicia, e no final desse, ao invés da transformação esperada, cai um forte temporal. Peri ordena que o patrão se levante, pois Guedali permanece o mesmo, sem a mínima alteração física.

O fim deste percurso culmina com a chegada de Tita e a reconciliação de ambos, com a chegada de Leão, Rosa, Mina e Débora com as famílias, só não aparece Bernardo. A família presente, durante um grande churrasco, o pai de Guedali, comovido, diz: " Estamos todos reunidos, no mesmo lugar onde começamos." (p. 216)

A sanção deste programa narrativo se completa com a admiração de todos pelo bom aspecto da fazenda e, sobretudo, pela extensa e promissora lavoura de soja.

Em síntese, ler os programas narrativos deste livro, participar e se identificar com os mesmos, é como ser um viandante que inesperadamente recebe uma forte chuva de granizo e, não bem recuperado da refrega, vem-lhe mais outra e assim sucessivamente. A descrição que apresentamos revela bem, cremos, a complexidade e heterogeneidade de programas narrativos que se sucedem, se cruzam e se intercalam.

Primeiro é o nascimento do centauro, feixe de virtualidade para a estruturação da obra. Por que o nascimento de um monstro se os seus pais são criaturas normais? Em seguida, rompendo um compromisso negociado, Pedro Bento, rompe com o segredo e cavalga o centauro, incentivando a família a mudar-se para a cidade. No percurso da fuga, ocorre a desusada relação sexual do centauro e a domadora, da qual ela sai horrorizada por saber que o parceiro possui genitália de cavalo. Depois ocorre o grande encontro de Guedali e Tita, a centaura; o centauro não mais está só. Em seguida, Tita vê através da TV. e revistas as portas abertas para o convívio social. Em Marrocos realizam a tão bem sucedida cirurgia que lhes garante uma aparência normal. Os encontros inesperados com Pedro Bento também compõem a arquitetura surpreendente da obra.

Os acontecimentos parecem atender a uma programação previamente estabelecida. Quando parece estar tudo bem com Guedali e esposa, os fatos têm um direcionamento que dribla a nossa expectativa, ao mesmo tempo que nos induz ao questionamento sobre fatos tão fora da expectativa criada: primeiro é o envolvimento amoroso de Tita e o centauro Ricardo, que tem como consequência a fuga de Guedali com a inesperada idéia de voltar a ser centauro, após tanto esforço para conseguir o contrário. Enquanto o leitor mal se recupera do susto causado por essa atitude, ele se depara com o curioso segredo do médico e com o relacionamento bizarro entre Guedali e a esfinge. O próprio texto reflete isso, pois logo em seguida, Guedali já está pedindo a Peri que o transforme em centauro. A tentativa de realização desse programa, coincide com a chegada súbita da esposa para a reconciliação. Depois de tudo, o leitor poderia respirar tranquilo, caso Tita não resolvesse recontar a história a seu modo; uma história em que os fatos narrativos são dinamizados por razões

completamente diferentes, um modo de narrar veridictório através de uma linguagem simples e convincente, dados que serão melhor explorados em momentos posteriores, quando estivermos focalizando os problemas do nível discursivo.

Os programas narrativos abordados em nosso trabalho, pelo que podemos observar, no que se refere às fases da sequência canônica, as performances responsáveis pelas transformações de estado propriamente, se estruturam de modo a constituir uma dicotomia: /a/Vs./b/.

a - resultados programados (conjunção com o objeto-valor);

b - resultados não-programados (disjunção com o objeto-valor);

As performances que produziram resultados programados, caracterizam, de acordo com a lei de causa e efeito, o fio condutor da narrativa, com as peripécias enfrentadas pelo sujeito protagonista da diegese.⁹ Ao lado desses resultados programados, caminham os fatos frutos não programados, numa dimensão axiológica disfórica, subsidiando a narrativa básica, e constituindo, na trajetória do sujeito, as pedras de seu caminho.

Tomando a obra do ponto de vista da narrativa clássica (começo, meio e fim), e retomando os programas narrativos, acreditamos ser de relevante importância definir, qual deles, entre tantos, é o programa narrativo de maior importância do percurso narrativo, pela transformação mais radical operada na estrutura da obra. E isto não constitui uma tarefa difícil, pois com o apoio das categorias fundamentais, sabemos que a produção de sentido está na descontinuidade. É a parte da ruptura, elemento que divide o texto ao meio, em dois pólos.

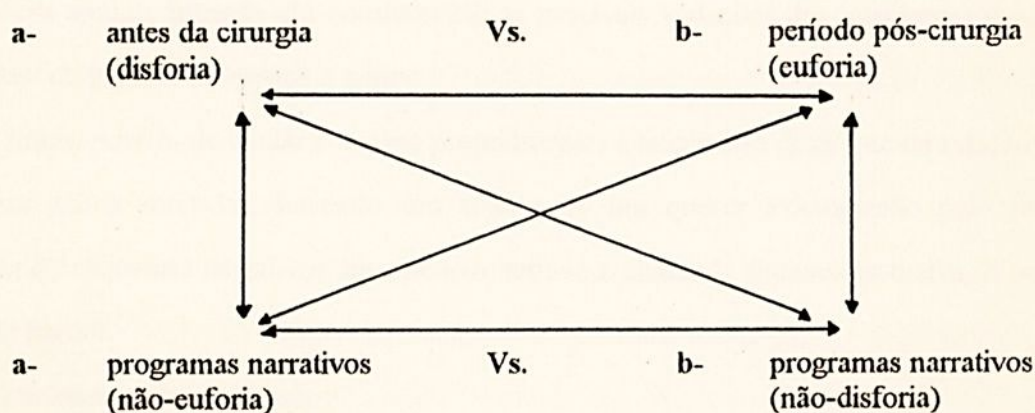
A cirurgia em Marrocos é o grande marco estrutural da obra. O programa no qual está inserido, foi subsidiado por outros que dão-lhe consistência e condições para se realizar.

⁹ TOMACHEWSKI, B. Teoria da Literatura, formalistas russos. p. 172



A narrativa na primeira parte é euforicizante como já foi comentado, contudo é necessário observar que a disforia representada pela situação do centauro, suas limitações e privações, está em oposição ao pólo b, em que principalmente, após a cirurgia, vai-se operando na vida dos personagens uma certa euforia caracterizada pelo início de uma vivência em sociedade.

E isto não é tudo. Ainda é preciso ressaltar que a disforia predominante em a tem como oposição o eufórico dos programas narrativos graduais, em relação direta com a vida do personagem protagonista, e a euforia em b tem, também neste mesmo pólo, a oposição da disforia, constituída pelos programas narrativos, cujas sanções são basicamente negativas, principalmente a partir do episódio do centauro Ricardo.



Com base no quadrado semiótico, acreditamos poder afirmar que a oposição em a expressa os aspectos negativos da situação em que vive o centauro Guedali, e como elementos oponentes temos as programações narrativas que registram no percurso narrativo um projeto de melhoria, um afã de proporcionar ao sujeito melhores condições de vida.

A oposição em b, já num outro equilíbrio estrutural, tem a função de criar uma relação dialética, no sentido de ressaltar a importância da conquista de valores (aparência plenamente humana) e salvaguardá-los como um bem adquirido, atendendo às ansiedades mais recônditas explícitas no texto.

3.2- Ainda acreditamos ser preciso ressaltar que no período pós-cirurgia, ou 2º momento, há uma inversão: após o encontro de Tita e Ricardo, quando a ex-centaura Tita age como animal e não como ser humano completo. Então a sequência euforizante inicial é vista como disfórica.

Para encerrar esta parte, achamos por bem dizer, que esse paradoxo estrutural acima descrito em b, caracterizado pelas oposições /ser humano/Vs./querer-ser-animal/ é neutralizada pela aproximação da mulher (Tita), para a reconciliação final.

Antes, porém, de iniciar a análise propriamente, é necessário dizer que da relação das categorias acima referidas, havendo um sujeito de um querer axiologizado pelo texto, convertendo esquemas narrativos em discurso, tem-se a chamada sintaxe discursiva, o nosso ponto de partida.

Iniciemos pelo enunciado:

"Agora é sem galopé. Agora está tudo bem." p. 16

A atualização do tempo aqui pressupõe a categoria da pessoa (eu) e a do espaço (aqui).

As categorias eu-aqui-agora definem a instância da enunciação. O texto em estudo encontra-se narrado em primeira pessoa. Quem é este (eu) que nos conta os fatos, ao mesmo tempo que deles participa ou presencia. O agora acima significa o momento atual da enunciação, após o transcorrer dos fatos. Isto significa que este agora não é concomitante ao momento da ocorrência dos mesmos.

¹⁰ FIORIN, José Luiz. Elemento de Análise do Discurso p. 29

3- Capítulo III

3.1- Nível Discursivo

3.2- As funções actancionais do personagem Guedali, tematizadas e figurativizadas no texto e a descentaurização

"No nível narrativo, temos formas abstratas como um sujeito entra em conjunção com o objeto-valor. No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude".¹⁰

Fundamentados nestes dados, de agora em diante, realizaremos a análise do discurso da obra em apreço, levando em consideração as possíveis variações das invariantes das três categorias: de pessoa, de espaço e tempo.

Antes, porém, de iniciar a análise propriamente, é necessário dizer que da relação das categorias acima referidas, havendo um sujeito de um querer axiologizado pelo texto, convertendo esquemas narrativos em discurso, tem-se a chamada sintaxe discursiva, o nosso ponto de partida.

Iniciemos pelo enunciado:

"Agora é sem galope. Agora está tudo bem." p. 10

A atualização do tempo agora pressupõe a categoria de pessoa (eu) e a do espaço (aqui).

As categorias eu-aqui-agora definem a instância da enunciação. O texto em estudo encontra-se narrado em primeira pessoa. Guedali é este (eu) que nos conta os fatos, ao mesmo tempo que deles participa ou presencia. O agora acima significa o momento atual da enunciação, após o transcorrer dos fatos. Isto significa que este agora não é concomitante ao momento da ocorrência dos mesmos.

¹⁰ FIORIN, José Luiz. Elemento de Análise do Discurso p. 29

interloc No exemplo abaixo, notamos o local onde se encontra o sujeito da enunciação: no restaurante tunisino, no Jardim das Delícias. É neste local onde comemora os seus 38 anos; numa circunstância de festa Guedali aproveita para iniciar os seus relatos, ou seja, nos contar os problemas de sua vida.

"Aqui estamos, com nossos filhos, e nossos amigos, e os filhos dos nossos amigos, jantando no restaurante tunisino." (p. 10)

Assim, o sujeito manipulador de um fazer, pelo fato de ser ele mesmo, o centauro Guedali, narrador-protagonista, o texto quase que em sua totalidade é enunciado em primeira pessoa, constituindo um misto de debreagem ¹¹ enunciativa e enunciva, isto porque, às vezes constatamos a inscrição de um eu no discurso, agindo num espaço distante (lá), no tempo passado do então. "Aprendi o manejo da tábua de logarítimos". "Na parede, iam-se enfileirados os diplomas emoldurados..." (p. 54) (grifamos). Notamos um enfoque diferente, quando vemos no texto as marcas de uma debreagem enunciva, ou seja, o texto narrado em terceira pessoa: "Os anões falavam dela com um misto de admiração e temor: uma tirana, diziam, controla o circo com a mão de ferro. E fogosa: não havia homens que a satisfizessem." (p. 78) Um jogo bastante curioso, podemos experimentar com a seguinte debreagem: o trecho traz as duas marcas, do eu que narra, e a do ele a quem se refere, o tempo é o agora e o espaço é o do então, vejamos: "A parteira continua a ajudar a família, meu pai trabalha no campo - mas minha mãe permanece sempre deitada, imóvel, o olhar fixo no teto." (p. 31) (grifamos). Ainda, podemos constatar, um misto de debreagem enunciva e enunciativa, em que presenciamos um ele, e marcas verbais temporais no presente agora, num espaço lá: "O médico, desapontado, vê que não pode usar as fotos." (p. 30) (grifamos) Finalizando a descrição deste quadro, constituído pelo sistema de debreagem apresentado pelo texto, temos ainda a expor a debreagens de segundo grau, em que o enunciador opera debreagens internas, cria simulacros de diálogos no texto, quando dá a palavra a

¹¹ debreagem: são mecanismos da enunciação que projetam para fora de si o sujeito do discurso e suas coordenadas espacio-temporais, constituindo, assim, o enunciado.

interlocutores já inscritos no mesmo. Vejamos, então um trecho em que a domadora conversa com Guedali:

"Tirou do bolso da blusa um maço de cigarros.

– Fuma?

Eu nunca tinha fumado, mas aceitei. Sufoquei-me com a primeira tragada, tosse. Cigarro não é para centauro, eu disse.

Ela riu.

– Está tudo bem – ela disse." (p. 75)

É preciso ressaltar que, nessa passagem, o centauro assume duas vozes: a de narrador e a de interlocutor.

Para tirar alguma conclusão das debreagens até aqui referidas, primeiro é preciso considerar que estas são inscritas e articuladas no texto, com a função de produzir sentido.

O discurso constituído em primeira pessoa produz o efeito de subjetividade, numa relação metafórica, devido à simulação de tempo e espaço da ocorrência dos fatos. Estes dados teóricos se justificam na obra através de relatos de fatos e experiências pessoais do personagem Guedali, que expõe os fatos através de uma linguagem eivada de sentimentos: "Em prantos, atirei-me ao chão: ai, mãe, ai, pai, eu queria tanto ser gente, eu queria tanto ser normal." (p. 61); e constrói subjetivamente uma arquitetura fantástica, povoada de elementos mitológicos que têm como momento de maior relevância quando são destituídos dessa natureza mitológica, pela narrativa de Tita a uma estranha, à mesa do restaurante.

Essa narrativa a que nos referimos simula na instância do enunciado ser enunciada por Tita. O que realmente ocorre é a suspensão de pessoa eu/ele, pois Guedali, neste tipo de embreagem narra sobre si (eu) em terceira pessoa (ele), contando sobre os fatos de modo impessoal, objetivo e crítico. O texto assim enunciado, com o sujeito (ele) situado no espaço do (lá) e no tempo de (então), constitui no discurso um simulacro do tempo e espaço em que os fatos ocorreram.

Concluindo, podemos dizer que esta parte da obra acima referida (a narrativa de Tita) se distingue da outra parte em que Guedali assume o discurso basicamente em primeira pessoa, pela oposição quanto ao modo em que são enunciadas.

A primeira e maior parte da obra constitui-se basicamente de um misto de debreagem enunciativa/enunciva, estabelecendo uma relação metafórica entre actantes, espaço e etempo, criando simultaneamente um efeito de subjetividade. A segunda parte inicia-se através de uma linguagem "desmitologizada" que subsidia a despersonificação do personagem Guedali. Reiterando esta intenção, o texto é enunciado em terceira pessoa (ele), a não pessoa, por meio de uma linguagem verossímil, instaurando uma relação metonímica de parte e todo, na relação enunciado/enunciação.

Sabe-se que a relação enunciator/enunciário é mediada pela argumentação e persuasão. O sujeito enunciação, como o sujeito de um fazer-modalizador, se transforma em duas vozes, em dois sujeitos: eu e tu. O eu (enunciador) age de modo a persuadir o tu (enunciário), sobre o que enuncia no enunciado. Às vezes, constata-se pleno acordo entre ambos, mas, às vezes eles se apresentam em desacordo na estruturação do discurso.

"Agora, há pouco eu rabiscava no guardanapo de papel com a caneta de ouro que ganhei de meus amigos, uma bela caneta importada. E aí me surpreendi escrevendo essa frase "agora está tudo bem, uma frase absolutamente banal - mas em letras grotescas, angulosas. Que força, que magnetismo, teria guiado a mão que traçou essas letras?" (p. 13) (grifamos)

A passagem se inicia com a oposição temporal /agora/Vs./há pouco/,/presente/Vs./passado. E segue-se o seguinte esquema de oposição:

caneta

de ouro

bela e importada



letras

absolutamente banal
grotesca, angulosa

3.3- O condicionamento espacial na desnaturalização de Guatelli e Tito

Assim, pudemos observar uma oposição eufórico/disfórico constituída, respectivamente pelos objetos caneta (de ouro, bela e importada) e letra (absolutamente banal, grotesca e angulosa). Aqui tem-se o positivo produzindo o negativo, ou seja, o momento presente focalizando o passado trágico, sombrio, que é bastante ser lembrado para tornar a letra alterada, agressiva; e o choque desses dois momentos instaura o desacordo, o mistério, o momento mítico, já não mais é a caneta, e sim a mão, que metonimicamente traça aquelas letras.

Perscrutando, tem-se, ainda, a oposição significante/ significado, forma/conteúdo constituída pela frase banal de letras angulosas e grotescas (disfórico); e as letras que transmitem a frase mágica "agora está tudo bem" (eufórica) trazem, em seu bojo, a mudança estrutural de toda a obra, uma mudança euforizante, não nos esqueçamos.

Justifica-se explicar certos fatos: sabe-se que uma narrativa apresenta fábula e trama, e que a trama é o modo em que a fábula se dá a conhecer.¹²

Tomamos esse dado teórico ao formalismo russo, para explicar que a obra O Centauro no Jardim possui uma fábula, cujo tempo é coincidente com o tempo da trama, pois ambas são circulares e obedecem ao tempo mítico, sagrado.

Em face disto, justifica-se dizer que o trecho acima analisado pertence ao preâmbulo da obra se tomado como início, ou como retrospectiva se tomado como final da obra, isto, devido à circularidade da trama.

Em relação ao desacordo entre narrador/narratário expresso pela personagem, acreditamos poder anunciar a união dessas vozes, a partir do momento em que a fábula propriamente tem o seu início. Daí, seguem-se os relatos de uma existência trágica e restrita mas, tudo ocorre de modo a desestruturar o quadro disfórico que constitui a vida do personagem central.

¹² TOMACHEVSKI, B. Teoria da Literatura, formalistas russos. p. 172



3.3- O condicionamento espacial na descentaurização de Guedali e Tita

Para melhor compreendermos a mudança gradual de equilíbrio no interior da obra, acreditamos ser de capital importância situar a ocorrência dos fatos nos espaços registrados na estrutura da mesma, e para isso nos servimos do esquema proposto por Geninasca:¹³

Espaço Heterotópico	Espaço Tópico			Espaço Heterotópico
	Espaço Paratópico	Espaço Utópico	Espaço Paratópico	
Estado Inicial	Performances			Estado final
	Deslocamento 1	Performance principal	Deslocamento 2	

a-Espaço heterotópico = Após as experiências em Marrocos, Guedali volta para a fazenda onde nasce o centauro, e vive até um certo tempo, depois muda-se com a família para a cidade, devido à preocupação dos pais em relação a um possível contato do filho e as éguas das manadas, e com a presença desagradável de Pedro Bento.

b-Espaço paratópico = estabelecimento da moradia em Teresópolis, onde Guedali adquire grande experiência intelectual através de estudos por correspondência, para depois empreender a fuga decisiva que o leva a passar pelo circo, tendo como ponto final a estância no Rio Grande do Sul.

¹³ Apud. DE BARROS, Diana Luz Pessoa. Teoria do Discurso. p. 92



c- Espaço utópico = em Marrocos, os centauros sofrem a cirurgia que lhes outorga uma aparência humana normal, caracterizando a performance fundamental do texto.

b₁- Espaço paratópico = de volta a Porto Alegre, onde Guedali e Tita permanecem pouco tempo, indo em seguida para São Paulo, onde se estabelecem. Depois de muito tempo, mudam-se para o condomínio horizontal. Em contacto com a natureza e o conforto, permanecem ali, até o episódio de Tita e o centauro Ricardo, quando Guedali, em fuga desesperada vai a Marrocos em busca de uma nova cirurgia, ele pretende recentaurizar-se.

a₁- Espaço heterotópico = Após as experiências em Marrocos, Guedali volta para a fazenda onde nascera, em seguida, ali, chegando Tita e os meninos.

Explicando o gráfico:

Morando no campo, o centauro galopa pelos pampas tocando violino, apesar das preocupações existentes da família; Guedali tem os seus momentos de felicidade. Está em harmonia com a natureza. Entretanto, devido às preocupações dos pais com o futuro do filho, mudam-se para a cidade.

Neste espaço, Guedali vive preocupações e fatos que são prenúncios de sua metamorfose. É a cerimônia do bar-mitzvah, os seus estudos por correspondência, a experiência com o telescópio, com que conhece a moça da mansão, a sua primeira paixão. Daí a sua experiência com o pombo correio na tentativa de se aproximar, anonimamente, de sua paixão.

No circo, tomado ao parecer, uma fantasia centáurica pode esconder e manter o ser mais ou menos tranqüilo, pois ali há muitos outros animais. Daí o nome do conteúdo da fantasia Silva, que etimologicamente significa selvagem. Selvagem é o que realmente ele é, ainda que não em sua totalidade. Isto vem à tona na relação sexual com a domadora, quando vê com grande sofrimento a distância que há entre ele e o humano.

Na estância, já em companhia de Tita, pode desfrutar de grande tranquilidade e de intensa vida sexual. Nesta fase, os centauros vivem sob o domínio total de Dioniso. Liberdade e sexo não lhes faltam. Isto dura, até que Tita descobre a chave que lhes abrirá a porta para uma vida diferente, em que poderão conviver com as pessoas: vão a Marrocos em busca da cirurgia, da transformação.

Assim, ocorrida a descentaurização, Guedali e Tita com a aparência quase normal, não fossem as patas, já podem desfrutar de um certo convívio social.

Após a cirurgia, São Paulo, grande centro urbano, é um excelente laboratório para esse processo de humanização. Guedali, homem inteligente, se estabelece no comércio e tem muitos amigos com quem ele e Tita se reúnem freqüentemente. Vão ao teatro, cinema, bares; em todos os locais, onde não precisam mostrar as patas.

Apesar de bem situados financeiramente, o grupo sente o reflexo da sociedade capitalista com uma inflação galopante, e, como judeus, estão sempre falando sobre a vida em Kibutz, e assim, numa das reuniões, surge a idéia do condomínio horizontal.

O condomínio é uma volta à natureza, fica numa extensa área natural, com lago e muito verde. É um espaço muito agradável para se viver. Guedali e Tita e os filhos gêmeos vivem quase felizes em companhia dos amigos. É um local onde Guedali e Paulo podem praticar corrida nas horas de folga.

É nesse convívio com a natureza que os ex-centauros têm a inesperada oportunidade de conhecer o centauro Ricardo. É um momento para rever o passado e avaliar o presente. Deste contato resulta a paixão de Tita pelo centauro desconhecido e a fuga de Guedali para Marrocos, com inexplicável desejo de centaurizar-se.

Neste ponto de nosso trabalho é preciso lembrar o objetivo que nos levou a relacionar a trajetória do personagem Guedali com os espaços pelos quais passa no percurso da obra.

Achamos por bem realizar esta análise, por termos que nos referir a uma parte da obra em que consideramos não haver desacordo entre narrador/narratário. Então, a uma só voz, o discurso tem sua sequência e os personagens Guedali e Tita, no processo de humanização já referido, agem em conformação com os espaços. Mas, no ponto a que chegamos, é necessário retomar esta preocupação com o acordo entre enunciado e enunciação, para compreendermos a estruturação do discurso, daqui para frente.

Em Marrocos, Guedali encontra o médico e a clínica em total abandono. Através de um longo diálogo, Guedali tenta convencer o seu interlocutor de um propósito de que nem ele mesmo tem certeza.

"- Não se trata de suicídio. Se trata..."

De que se tratava, mesmo? Eu não sabia. Ficamos nos olhando, apalermados. De que estávamos falando? E quem éramos? E qual o sentido de tudo?" (p. 183)

A atitude inexplicável de Guedali surpreende o leitor como expectador dos fatos literários, obriga-o a mudar de posição onde está sentado, para uma posição incômoda. O discurso, por sua vez, também, inicia um percurso em que o enunciado e enunciação estão em pleno desacordo. O propósito de voltar a ser centauro, na instância da enunciação expressa um dizer reticente, que tem que ser recuperado pelo leitor que se encontra, também, cheio de dúvidas. O resto da passagem reitera o mesmo estado de incerteza, estabelecido entre os interlocutores. O discurso prossegue de modo irônico e constitui, assim, duas vozes distintas, /a voz do enunciado/Vs./a voz da enunciação/; de modo a criar entre ambas um abismo de incerteza, o enigma da esfinge; tudo vira mistério em torno do personagem.

"Não seria o caso então de ter dito, vem cá Tita, vamos conversar, vamos ver o que houve, vamos ver o que há nisso de realidade e de imaginário? Hein? Não seria o caso? Mas não, em vez disso o Guedali vira as costas e vai-se para Marrocos, como quem vai ao cinema." (p. 191) (grifamos)

A construção antitética/realidade/Vs./imaginário/ é o início de um processo de auto-questionamento do discurso sobre a sua constituição; o que tem de real e imaginário, uma espécie de função metalingüística em que o discurso explica o discurso.

"... em vez disso o Guedali..."

É uma interessante embreagem¹⁴ que ocorre a suspensão das oposições eu e ele, e que neste percurso discursivo reforça o tom irônico do enunciadador. Tita quer dizer que não foi ele quem foi a Marrocos impensadamente, mas o outro. E pela oposição/hospital/Vs./cinema/, ele reforça ainda mais a ironia, de modo a chegar à estância do ridículo.

O dia da cirurgia se aproxima e o médico mostra a Guedali o cavalo, do qual lhe serão implantadas as partes necessárias.

"Eu olhava o cavalo na baia e aquilo tudo estava me parecendo muito estranho. Cavalo? Operação? Centauro? Eu tinha falado naquilo? Sim, eu tinha falado naquilo, mas tinha falado sério? sim, eu tinha falado sério. Mas deveria o médico ter interpretado literalmente minhas palavras? Não estaria eu falando metaforicamente? Mesmo metáforas podem ser ditas em tom solene. O médico bem poderia ter separado o real do simbólico." (p. 198)

É necessário explicar que esta passagem, pelo seu teor, por sua importância em relação a toda a obra, já nos serviu como gancho para o início do trabalho, e, agora, mais uma vez, é retomada para subsidiar as explicações e análises a que nos propomos.

Como podemos observar, essa passagem constitui-se de uma gradação iniciada com interrogações que parte do plano real (cavalo) e termina com o simbólico (centauro).

Essa é a dimensão que ora assume o discurso, é o questionamento sobre o real e o imaginário. É nesse paradoxo que se encontra o personagem, e que vemos refletir no discurso. Não é de uma cirurgia científica de que necessita Guedali; mas, de uma cirurgia a

¹⁴ embreagem: é o mecanismo em que ocorre uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço.

nível da linguagem, cirurgia que possa alterar a sua condição psicológica, possibilitando-lhe sair da esfera metafórica, para a "real", para que a descentaurização possa se efetivar.

É justamente a oposição entre literal e o simbólico que caracteriza o desacordo entre enunciado e enunciação ao nível do enunciado: isto é, o que Guedali falou e Guedali falando. O mesmo ocorre entre a enunciação da obra e o seu enunciado. Será que o centauro deve ser lido como centauro ou a enunciação quer que se leia metaforicamente?

Voltar a ser centauro é uma expressão simbólica, irônico-metafórica, que foi entendida pelo médico literalmente, e que deveria ter sido o contrário na expectativa do enunciator. A sua mensagem entendida, simbolicamente, seria o mesmo que a negação (enunciação) da afirmação (enunciado).

Do relacionamento de Guedali e a esfinge Lolah ocorre a construção de um trecho que serve ao nosso objetivo no momento: "Centauro, a muito custo, vira homem; depois dá-lhe uma crise, ele quer voltar a ser centauro, depois já não sabe mais se quer mesmo retransformar em centauro. Neste meio tempo aparece uma esfinge maluca e quer transformá-lo em homem - leão! Ridículo. Delírio mitológico." (p. 199)

Desta forma, o texto expressa uma mudança de nível repentina, o que era tratado até aqui com muita seriedade, agora se nos apresenta de modo humorístico, brincalhão "vira-homem", "dá-lhe uma crise", "esfinge maluca", a palavra ridículo constituindo uma única frase, seguida de delírio mitológico, também constituindo um período.

Essas afirmações, assim sintaticamente construídas são de grande força expressiva, pois através desta embreagem o enunciator afasta-se do foco, fala e analisa de modo distanciado, de fora; e dessa posição pode narrar de modo lúdico, irônico, iniciando a "desmitologização"¹⁵ do discurso.

Guedali tenciona voltar à fazenda no afã de conviver com a natureza, andar descalço, engrossar os pés até se transformarem em patas. Pretende rever a casa onde nasceu, recordar

¹⁵ desmitologização: é a descaracterização dos seres mitológicos da obra. (grifamos) (p. 212)



a infância e lá viver como um centauro. O cultivo da terra será através de uma processo natural; cavalo, arado e braço, nada do uso de máquinas.

No espaço heterotópico Guedali pretende voltar às origens. Isto são informações do enunciado, o que não ocorre na enunciação. Parece-nos que há um divórcio total entre locutor e interlocutor (como personagem), pois neste ponto da obra, parecem tomar direções opostas.

"Estás curado, esquece. Mas, papai, eu tinha patas ou não tinha? Depende, filho, do que chama de patas. Mas o médico do Marrocos... O Marrocos é longe, Guedali, (...)." (p. 205)

Nota-se nesta passagem que o personagem tenta resgatar as suas fantasias mitológicas, metaforicamente representadas no discurso, mas parece não mais haver sustentação, tudo parece longínquo.

Ainda, antes de voltar à fazenda, sua mãe se insurge contra a situação em que se encontra Guedali, propondo uma festa para reunir a família. Até mesmo Bernardo seria convidado, estivesse onde estivesse, para isto ela pediria ao Chacrinha que a ajudasse, através da TV., a encontrar o filho. "Para mim ele não negaria isto, tenho certeza. O Chacrinha é um homem muito bom." p. 206

É bastante convincente o que propõe o interlocutor manipulador (Dona Rosa), caso Guedali estivesse pensando em reconciliar-se com a esposa, naquele momento. A presença do Chacrinha no texto, grande comunicador popular, contribui para a recuperação da verossimilhança do discurso, um dado em oposição à arquitetura simbólica do texto.

Já na fazenda, Guedali se preocupa com o cultivo da terra; a priori, pretendia utilizar meios naturais como já foi comentado, mas vejamos o que diz a seguinte passagem:

"De fato, as questões transcendentais insensivelmente iam sendo substituídas por outras: por que não alugar um trator? Em quanto andaré o preço do adubo? Que será da soja se não chover? Olhando o cavalo atrelado ao arado eu tentava deixar de lado essas prosaicas preocupações. Que diabos, onde estava o centauro em mim?" (grifamos) (p. 212)

Claro. A preocupação com elementos como trator, adubo, que fazem parte de um mundo cultural, tecnológico, vem também confirmar a transformação, a descentaurização que aos poucos vai se operando na vida do personagem.

Não obstante, ele ainda está em conflito, sente saudade da família, mas antes de reconciliar-se com eles, primeiro precisa reconciliar-se consigo mesmo. Ali na fazenda, deve encontrar uma resposta para as suas indagações.

"Não. Isso não faria. Não sem antes ter esclarecido as dúvidas que me atormentavam. Não sem antes descobrir quem eu era: um centauro aleijado, privado de suas patas? Um ser humano tentando libertar-se de suas fantasias?" (p. 213)

É neste estado de intenso conflito interior que pede ao amigo Peri que o transforme em centauro.

"- Faz nascer patas em mim, Peri.

"- O senhor está bêbado, patrão.

- Pode ser. Mas quero patas, Peri, entendes? Patas. Eu não queria patas permanentes, expliquei. Eu queria patas decíduas, patas que durassem pouco tempo e que depois secassem e caíssem. O importante era voltar a ser centauro por alguns dias." (p. 219)

O trecho expressa um modo de querer oscilante: voltar a ser por uns dias. Podendo observar que não há firmeza neste propósito, ao mesmo tempo que manifesta um certo desgaste neste tipo de preocupação, tanto que a seriedade dá lugar à comichade; antes este tipo de performance era tarefa para médico especialista, e, agora, um pobre índio desdentado feiticeiro aprendiz, pode executá-la.

E realmente não há firmeza neste pedido, pois após algum tempo, quando Peri lhe diz que já está pronto, Guedali nem sabe do que se trata, embora com esforço de memória consegue lembrar-se.

"Ora, Peri não conseguiria me transformar em centauro coisa alguma. E mesmo que o conseguisse, seria por pouco tempo: vinte e quatro horas, talvez. Foi o que lhe disse: que sim, que estava pronto para voltar a ser centauro, mas no máximo por um dia. Era possível?

Claro, ele disse, o senhor é o patrão, o senhor manda, e eu agora estava eufórico. Centauro por um dia, que experiência!" (p. 216)

Por esse trecho, nota-se um discurso em que não há uma relação fiduciária entre interlocutores. Por um lado Guedali incumbe Peri de executar uma tarefa, por este saber que aquele é incapaz de realizá-la. Peri por seu turno aceita o contrato por saber que não há seriedade no pedido, "ser centauro por um dia." Isto se torna motivo de mofa quando Peri responde com uma frase de sabor popular: "claro o senhor é o patrão, o senhor manda."

Ainda reforça mais este tom irônico e até sarcástico a seguinte passagem: "Por precaução, pergunta-lhe ainda se tinha bem presente a imagem do centauro (não fosse ele me fazer crescer patas nas costas, ou na cabeça). Disse que sim, que sabia muito bem o que era preciso fazer." (p. 216)

Logo que Peri inicia o ritual da transformação começa a ventar e logo uma forte chuva cai. Então Peri exclama "– É a chuva! Estamos salvos! A minha reza deu certo!" – Tua reza deu certo?" Guedali observa que está completamente igual.

"– Levanta daí, patrão! Vamos para casa. O senhor já está todo encharcado vai ficar doente." (p. 217)

A chuva restauradora põe fim ao ritual de Peri e junto com ela vem Tita a galope. É o momento da reconciliação. Abraçam-se fortemente, ali mesmo, embaixo da chuva e depois caminham juntos para casa.

Esses fatos também registram no discurso, um certo acordo entre narrador e narratário. Daí por frente, o discurso, de um modo metonímico, ainda persiste em não apagar na memória do leitor a lembrança do centauro, vejamos:

"– Continuas correndo? – perguntei.

– Todas as noites. Os guardas do condomínio já estão acostumados, acham graça. A propósito, mandei vir dos Estados Unidos uns sapatos de corrida sensacionais. Tem encaixes por dentro. E as travas são ocas, com umas molas minúsculas dentro, uma coisa bem bolada: os sapatos te projetam para a frente Guedali. Você corre mesmo que não queira." (p. 220)

A reticência tem a função de não dizer no enunciado, mas a de se comunicar na enunciação. E não é difícil concluir que o narrador Paulo está falando sobre as botas ortopédicas de que os ex-centauros fizeram largo uso.

"Qualquer coisa que dê para a gente ganhar um dinheirinho de dia - e correr de noite". (p. 221).

Isto nos lembra a fuga do centauro. Corria à noite e descansava, às escondidas, durante o dia.

O texto discursiviza sobre a sobrevivência do elemento comum ao grupo, vejamos:

"Os caras estão aí pondo verdadeiros venenos na comida, estão acabando com a natureza - você sabia que o ornitorrinco não existe mais, Guedali? Pois não existe. Vi uma fotografia do último exemplar: era um bicho interessante, com bico de pato e mamas. Mamas rapaz! Quer dizer, uma coisa completamente diferente. Agora me diz, Guedali, só porque uma criatura é diferente, ela não tem o direito de existir.?" (p. 221)

O texto está refletindo sobre a antropomorfização dos centauros. O elemento marcado tende a desaparecer, é impossível sobreviver num grupo sem as características comuns a todos. Esse é um pressuposto básico para a sobrevivência. O cientista Charles Darwin ilustra muito bem esse assunto com o exemplo das mariposas claras que pousavam, à noite, nos troncos enegrecidos de fuligem. Tornavam-se então presas fáceis das corujas noturnas. O mesmo acontecia com as codornas esbranquiçadas que facilmente eram caçadas, por terem uma coloração mais clara que a do capim.

Como vemos, o texto apresenta uma preocupação, mas não nos fica claro se Scliar usa de seres mitológicos tanto para caracterizar os seus personagens quanto para simbolizar o judeu, elemento marcado socialmente. De qualquer forma os centauros precisam eliminar a parte eqüina para ter um lugar garantido na sociedade. E desse processo de humanização consta a seguinte preocupação: "É o orgasmo que interessa, Guedali. gente tem de brigar pelo orgasmo das mulheres (...) Guedali, você é gaúcho, sabe do que estou falando. É aquela

coisa de vir a galope, dar uma trepada e sair de novo correndo pelo campo. Não dá Guedali. Convenhamos. Não dá." (p. 221-2) (grifamos)

Aqui, através das ações enunciadas, podemos chegar ao sujeito na instância da enunciação. A preocupação com o orgasmo feminino faz parte do programa de humanização dos centauros, e, como podemos perceber, o apelo feminino se dirige a Guedali. Desta forma a evocação do centauro no discurso vai ecoando cada vez mais longínquo, até mesmo para o próprio Guedali. "Guedali de quem fala me é tão irreal quanto seria um centauro para qualquer pessoa." (p. 226)

Reiterando a idéia de distanciamento, Guedali assume a enunciação de Tita à moça estranha de óculos escuros. O discurso de Tita é expresso em uma linguagem bastante simples e convincente, de modo verossímil; retoma os fatos já narrados por Guedali, mas os apresenta destituídos dos elementos fantásticos, mitológicos; deixando o leitor meio perdido, despaçado. O seu discurso mostra as personagens e os fatos de maneira realista, sem artifícios retóricos, tanto que nem parece se tratar da mesma história.

Guedali olha atentamente para a moça a quem Tita simula contar a história. É curioso que, num determinado momento, ele assume a enunciação, relatando uma história imaginária, uma aventura amorosa que imagina ter com a moça estranha que está à mesa.

"É linda, esta moça. Na verdade, não é tão jovem - é difícil julgar-lhe a idade, por causa dos óculos escuros deve ser até mais velha que eu, o fato que me dá uma bural tesão (...)." (p. 228)

No final do relato de Tita, a moça demonstra ter gostado da história, dizendo ser uma história engenhosa, parecida com novela de TV.

Para Guedali, aquela história, destituída de seres mitológicos, tem por objetivo convencê-lo de que nunca tinha sido centauro: "Ainda me vejo como um centauro, mas um centauro cada vez menor, um centauro em miniatura, um minicentauro." (p. 243)

Na descentaurização do personagem Guedali, e em todos os conflitos enfrentados, expressos no texto, podemos observar uma atitude inteligente do autor, porque a partir do

momento em que Guedali volta a Marrocos em busca de uma nova cirurgia, tudo se torna desacordo na estrutura da obra: o diálogo indefinido do ex-centauro e o médico e, como Guedali nunca tem uma explicação para as suas mais recentes atitudes, ele volta para si mesmo, para o seu interior confuso, labiríntico. Daí tudo se torna enigma. No nível do discurso isto se concretiza no seu envolvimento amoroso com a esfinge. E notamos que à medida que o tempo passa, Guedali vai se tornando lúcido e começa a assumir um certo autocontrole, e o discurso tematiza o ridículo do seu relacionamento com a esfinge.

Quanto ao discurso propriamente, notamos que, desde os diálogos de Guedali e o marroquino, o já comentado desacordo entre as vozes narrador/narratário, o discurso se torna irônico, auto-reflexivo e inicia-se, também, um processo de exorcização dos elementos fantásticos, mitológicos componentes de sua estrutura. O episódio de Guedali e Peri ilustra apropriadamente isto, pois os percebemos, às vezes, falando sobre coisas sérias de modo cômico, de modo a descaracterizar toda a atmosfera trágica existente em todo o percurso da obra.

O que ocorre é uma espécie de psicanálise discursiva refletindo o interior da personagem, quando o seu nível de tensão torna-se menos intenso, dando lugar a um relaxamento gradual. E o texto apresenta isto muito bem, pois é de modo gradual que um certo acordo se estabelece com a chegada de Tita, a reconciliação. Daí surge a preocupação com o orgasmo feminino, e de repente, não é mais Guedali quem narra diretamente, pois ele passa a nos contar o que Tita narra à moça de óculos escuros.

A estória de Tita é uma tradução "desmitologizada" da "história verdadeira", narrada de modo verossímil, numa linguagem simples e cotidiana.

Terminada esta parte em que verificamos a conversão dos percursos narrativos em discursivos, analisamos, na medida do possível, a passagem de um sujeito do fazer, ou do querer ter ou ser, assumindo e definindo a enunciação projetada no enunciado, constituindo as possíveis debruagens presentes no texto.

3.4- O condicionamento temporal na descentaurização do Guedali e Tita

Terminada a parte reservada às debreagens espaciais, passamos ao relato das debreagens temporais, considerando as relações de causa e consequência entre os acontecimentos narrativos.

Aos 21/09/1973, estão reunidos Guedali, Tita e os filhos, os amigos e a moça estranha de óculos escuros. Juntos comemoram o aniversário de Guedali (58 anos). Nesta ocasião Guedali, como o narrador-protagonista, inicia a sua história.

Guedali nasce na fazenda do Distrito de Quatro Irmãos, aos 24/09/1935 e lá vive com a família até 12/09/1947. Na infância o centauro aprende as primeiras letras com a irmã Débora, com quem também aprende a tocar violino. Com a irmã Mina ele brinca, e galopa pelos campos tocando violino.

Neste período conhece Peri, o indiozinho, o primeiro amigo, porém, também conhece Pedro Bento o primeiro inimigo, que o cavalga como a um irracional. Por esta e outras razões, a família muda-se para a cidade.

Em Teresópolis, Guedali mora com a família de 1947 a 1953. Neste período, o centauro limitado ao convívio familiar, estuda por correspondência direferentes culturas, e após algumas experiências amorosas frustradas, resolve fugir de casa, em busca de conhecer os porquês de sua existência centáurica.

Na trajetória de sua fuga, passa pelo circo, onde permanece de 1953 a 1959, quando caracteriza o chamado novo show. Tomado no nível do parecer (fantasia centáurica), Guedali leva a platéia ao delírio durante as suas diversificadas performances.

O envolvimento amoroso da domadora do circo com o centauro e a constatação assombrosa de que ele não é uma fantasia, faz com que Guedali, apavorado, prossiga a sua fuga.

Em seu percurso, parando para pousar num rancho à beira da estrada, bem de manhã, acorda assustado com o tropel de cavalos, quando avista Tita que vem em disparada,

fugindo de Zeca Fagundes, o seu padrasto. Guedali sem saber de que se trata aquele quadro inesperado, corre em direção dos desconhecidos. Zeca Fagundes ao ver o centauro, freia bruscamente o cavalo, leva uma forte queda e morre.

Guedali, desta forma, conhece Tita. Após breves confidências, sentem-se atraídos e ali mesmo iniciam um relacionamento conjugal. Ambos permanecem na estância, ao lado de Dona Cotinha, a viúva; de 1954 a 1959.

De paz conjugal, desse estado de relaxamento surge um nível de tensão com a idéia de que poderiam ser pessoas normais. Preocupação introduzida por Tita.

Assim, com o apoio de Dona Cotinha, viúva de muitas posses, vão a Marrocos em busca de uma cirurgia que os pudesse transformar em pessoas normais.

Na clínica em Marrocos, permanecem por algum tempo do ano de 1959. Sendo bem sucedidos na cirurgia, já caminhando em posição ereta, Guedali resolve voltar à casa paterna. Tomam o avião como pessoas normais e elegantes, com destino a Porto Alegre. Guedali e Tita são bem recebidos pelos parentes e lá permanecem de 25/12/1959 a 15/06/1960. Na casa dos pais, aos poucos Guedali percebe que Tita não é bem vista para Dona Rosa por aquela não ser judia. Por isso, resolvem ir para São Paulo estabelecer residência.

Assim fazem e permanecem na capital de 25/09/1960 a 20/06/1968. Neste espaço de tempo, muitos fatos importantes ocorrem: Guedali compra um apartamento, carro e se estabelece no comércio com um escritório de vendas. Casam-se e, ocorre a gravidez inesperada da qual nasce dois garotos saudáveis.

No convívio social, o casal dispõe de um grupo de amigos com quem se relaciona quase normalmente, não fossem as patas e o passado que querem esconder.

De São Paulo mudam-se para o condomínio horizontal. A idéia de morar em contacto direto com a natureza fascinou a todos, o projeto de Paulo foi aprovado por unanimidade. Guedali e Tita lá permanecem de 15/06/1968 a 15/07/1972. Durante algum tempo tudo é equilíbrio na vida do casal. Os filhos crescendo normalmente, das patas de Guedali nascem pés humanos, então fisicamente, ele é um homem normal.

filhos De repente, surge o episódio de Tita e o centauro Ricardo que tem como desfecho o assassinato de Ricardo no jardim, por isso Guedali perde a razão e viaja para Marrocos, querendo centaurizar-se.

menção Chega em Marrocos em 18/07/1972 e lá permanece até 15/09/1972. Guedali encontra a clínica num estado deplorável. Tudo reflete a influência do tempo e o abandono total. O médico se encontra envelhecido, as mãos trêmulas e todo o seu aspecto reflete a decadência em todos os sentidos.

Por tudo isso é muito difícil Guedali convencer o médico a realizar o que pretende, voltar a ser centauro. Entretanto, o marroquino vê no projeto a oportunidade de ganhar muito dinheiro e recuperar a fama, assim aceita o pedido do cliente. Tudo, talvez, tivesse ocorrido conforme o estabelecido, caso Guedali não tivesse conhecido a esfinge, caso amoroso e secreto do marroquino, o que acaba por ter um fim trágico para ela, o seu assassinato na noite da possível cirurgia de Guedali.

Assim, desiludido com os fatos, Guedali decide voltar para a casa paterna. Viaja de avião e chega à casa dos pais, onde fica por alguns dias e depois resolve, a contra gosto deles, ir morar na fazenda onde nascera.

Compra a fazenda, e de posse dela, lá permanece de outubro de 1972 a março de 1973. Nesse período, Guedali restaura a casa onde nasceu, que estava completamente abandonada. Revê Peri que já se encontra envelhecido e desdentado, é praticante de feitiçaria. O violino de sua infância, do qual tirava sublimes melodias é encontrado quase todo desfeito no leito seco do riacho.

amigos Com o auxílio de Peri, Guedali põe a fazenda em ordem, cultiva as terras e planta extensas lavouras de soja.

reveste Ainda manifestando o desejo de centaurizar-se, Guedali incumbe Peri de realizar esta tarefa. Relutantemente, o índio aceita, mas no dia da execução, ao invés da metamorfose esperada, cai um forte chuva e este momento culmina com a chegada inesperada de Tita. Os

filhos que estavam na cidade, vieram depois, em seguida vieram outras famílias e amigos, para juntos comemorarem a reconciliação de Guedali e família.

No dia 21/09/1973, todos estão reunidos no restaurante tunisino, como já foi mencionado no início desta parte.

Agora passaremos à última etapa desta parte do trabalho, à análise semântica discursiva que põe em evidência os percursos figurativos e temáticos e os componentes isotópicos que dão sustentação ao texto.

Iniciaremos esta parte com o título da obra, por considerar que neste estão contidos os elementos-chave, para o que ora propomos examinar.

3.5- A tematização do lexema centauro e a criação de isotopias

Da configuração discursiva o centauro no jardim, tomamos o lexema centauro em que se verifica uma realização semântica por apresentar uma categoria classe /humano/Vs./animal/, com os seus dois termos na sequência do sintagma.

Os termos opositivos /humano/Vs./animal/ são elementos isotópicos que sustentam na obra os seus percursos figurativos principais.

O termo /humano/ é articulado na obra através de percursos narrativos que são revestidos pelos seguintes elementos discursivos nucleares: circuncisão, estudos, violino, bar-mitzvah, telescópio, pombo-correio, apartamento, escritório, carro, casamento, filhos, amigos, condomínio horizontal, fazenda.

O termo /animal/ também é articulado na obra da mesma forma, e as figuras que revestem os percursos narrativos são os seguintes: patas, pênis, pelo, cauda, campo, galope, circo, esfinge.

Feito este levantamento, levando em consideração a oposição em questão, passaremos a um trabalho de constatação das oposições dos elementos figurativos que revestem os percursos narrativos e temáticos:

(juventude)

Vs.

velhice

Guedali (humano)

Vs.

cirurgia (implante animal)

Guedali (humano)

Centauro

esfinge (humano/animal)

Humano

Vs.

Animal

circuncisão

Vs.

pênis (equino)

estudo, violino

Vs.

campo (galopar)

bar-mitzvah

Vs.

caudal

telescópio

Vs.

instinto equino

pombo-correio

Vs.

instinto equino

espaço aberto

Vs.

espaço fechado

Obs: alguns elementos discursivos Marrocos referidos, agora foram articulados no

sentido de tor

cirurgia

Vs.

partes equinas

Justificando as oposições:

São Paulo

apartamento, escritório, casa

Vs.

patas (equinas)

bar-mitzvah

Vs.

patas (equinas)

casamento, filhos

Vs.

patas (equinas)

Condomínio Horizontal

homens normais

Vs.

centauro (Ricardo)

Marrocos

Guedali	Vs.	marroquino
(riqueza)	Vs.	pobreza
(juventude)	Vs.	velhice
Guedali (humano)	Vs.	cirurgia (implante animal)
Guedali (humano)	Vs.	esfinge (humano/animal)

cultural (aprendido) Vs. natural (inato)

sublime Vs. rude

espaço fechado (salas) Vs. espaço aberto (campo)

presente	Vs.	passado
abandono	Vs.	zelo

adulto (Guedali) Vs. criança (Guedali)

espaço aberto Vs. espaço fechado

Fazenda

Obs: alguns elementos discursivos acima não referidos, agora foram articulados no sentido de tornar mais clara a relação de oposição deste quadro.

Justificando as oposições:

Pela circuncisão, Guedali entra em conjunção com as leis de Abraão, porém, ao realizá-la, o mohel ao ver o centauro e o pênis eqüino, fica desesperado, por saber que a sua função não é a de circuncidar cavalos, sendo preciso, portanto, obrigá-lo a realizar o trabalho. Nessa passagem constata-se o choque entre o religioso e o profano.

O contraste entre estudar e galopar se dá pela natureza de cada ação. Estudar é uma atividade humana; adquirir cultura é algo essencialmente humano, enquanto que galopar pelos campos é uma atividade natural, inata dos eqüinos, então constata-se a oposição

cultural e natural. Da relação entre música e galope pelos campos, temos as seguintes oposições:

tocar violino	Vs.	galopar pelos campos
urbano	Vs.	campestre
cultural (aprendido)	Vs.	natural (inato)
sublime	Vs.	rude
espaço fechado (salas)	Vs.	espaço aberto (campo)

Os semas abordados dão-nos uma visão mais aprofundada da oposição dos humanos em questão. Tocar violino e galopar pelos campos são ações que Guedali executa simultaneamente.

A cerimônia do bar-mitzvah faz com que Guedali entre em conjunção com mais um preceito religioso e de início já nos ocorre a intuição do contraste entre o profano e sagrado. O profano que é o cavalo e os semas de impulsividade, sensualidade irrefreada, etc; e o religioso que simboliza a espiritualização e salvação.

Contudo, essa oposição se discursiviza no texto da seguinte forma: após a realização do cerimonial é servido um coquetel. Todos estão elegantemente vestidos, principalmente Guedali. A mesa está posta com esmero, e quando já estão se servindo, Guedali, num impulso irracional, com um abanar de cauda, derrama vinho na toalha e suja a roupa de Bernardo. Esta cena, de forte efeito, traz à tona a realidade ali presente, caracterizada pelo choque do sublime (a mesa posta) e o grotesco (o vinho derramado pela ação da cauda), fato que, no momento, faz com que Guedali tenha nítida consciência de sua condição híbrida.

⇒ O telescópio, num conto maravilhoso, poderia ser um objeto mágico, porém, no contexto em que está inserido, representa um objeto da era tecnológica, o que caracteriza

uma oposição entre o cultural (telescópio) e natural (animal). O telescópio nas mãos de Guedali tem por função levar o sujeito a conhecer o espaço sideral, e isto na obra tem pouca relevância. O enfoque é dado à exploração do espaço terrestre onde Guedali conhece a moça da mansão por quem se apaixona. O fato de saber que não pode se aproximar da moça devido à sua constituição híbrida gera grande conflito na obra. É a oposição /humano/Vs./animal/ que cria a idéia do afastamento entre o sujeito (Guedali) e o objeto-valor (a moça da mansão).

Depois Guedali opta pelo pombo-correio, neutralizando a oposição /artificial/Vs./natural/, e permanecendo a oposição/humano/Vs./animal/ e consequentemente o sujeito permanece em disjunção com o objeto-valor.

A cirurgia possibilita ao sujeito a conjunção com a aparência humana. Realizada a cirurgia, a parte animal eqüina é eliminada, exceto as patas que permanecem por algum tempo como índice da animalidade.

Após a cirurgia, elimina-se também a oposição/social/Vs./privativo/. O ex-centauro já inscrito na sociedade, possuidor de apartamento, carro e escritório, contudo, no convívio social, ainda é portador de conflitos constituídos pela presença das patas; e isto é discursivizado no texto por algumas proibições: não usar calção, tomar sol, nadar em piscina, para não desvelar o segredo. O mesmo acontece em relação aos filhos, não pode jogar futebol com eles, como fazem os outros pais. Em relação à esposa Tita, a mesma preocupação ocorre por ocasião da realização do bar-mitzvah, ela não pode participar do banho ritual, para não mostrar as patas. No momento do casamento, não aceita ser vestida pela sogra e a cunhada conforme o ritual. Ainda, no momento de dar à luz é preciso vir uma pessoa de confiança da família, pela mesma razão.

⇒ No condomínio horizontal, dá-se o contato entre Guedali e o centauro Ricardo. Este constacto inesperado, caracteriza a oposição temporal: /presente/Vs./passado/, reforçada pela atuação de Tita, com o seu envolvimento amoroso com o centauro desconhecido. Digo oposição temporal porque Guedali pode, através do centauro presente, fazer uma revisão do

passado e aquilatar a distância em que se encontra no processo de humanização em que está inscrito. Este encontro súbito produz um choque, produz uma reviravolta e faz com que certas categorias sejam vistas de modo inverso. Guedali pretende voltar a ser centauro. As categorias eufórico/disfórico são tomadas em sentido contrário. O que era eufórico (humano), agora é disfórico, o que era disfórico (animal), agora é eufórico.

Guedali procura em Marrocos o mesmo médico, a cirurgia não se realiza devido à interferência da esfinge; (fato que será analisado a seguir). Tentando levar a cabo o seu intuito, na fazenda, Guedali pede a Peri que o transforme em centauro.

⇒ O fazer do médico e o do feiticeiro caracterizam as oposições entre o real e o imaginário, entre o racional e o místico. Essas categorias registram uma gradação discursiva de perda de intensidade, acima já referida.

É preciso ressaltar que esta parte do trabalho, reservada à semântica discursiva; do início até aqui, procura focalizar as realizações discursivas mais diretamente relacionadas ao personagem-protagonista. Daqui para frente, o enfoque e análise de outros elementos de grande importância têm por função subsidiar-nos na compreensão da obra como um todo, ao mesmo tempo que explicar, e justificar o tema de nossa dissertação que é a dualidade homem/ animal em O centauro no jardim.

3.6- O lexema esfinge na configuração temática do texto

Assim, tomamos o elemento esfinge, ser mitológico, que, como o centauro, expressa uma isotopia complexa, por ser um elemento híbrido, mulher leoa, /humano/Vs./animal/, dois elementos classemáticos em oposição.

Na obra, presenciamos a oposição/Guedali/Vs./Lolah (esfinge)/.

Jardim é o lexema que agora focalizaremos, pela configuração que representa na obra em relação ao lexema Lolah. Jardim tem, na obra de Guedali, o prazer de viver

Lolah	Vs.	Guedali
fera/humano	Vs.	humano

fera/humano	Vs.	humano
prisão (jaula)	Vs.	liberdade (cidade)

prisão (jaula)	Vs.	liberdade (cidade)
enigma	Vs.	razão

enigma	Vs.	razão
morte	Vs.	vida

Podemos perceber uma fase especial na descrição das condições, atingindo o grau de exagero da hipérbole. A começar pelo pênis esfolado, que o sujeito da enunciação faz questão

→ Discursivamente, a esfinge simboliza o personagem voltado para o próprio mundo interior e perdido no labirinto constituído pela mente confusa, desorientada. À medida que questiona, tem como resposta o enigma de sua própria existência. O personagem, nesse envolvimento, vê-se preso num círculo cada vez menor, é a entrada para o mundo proibido da esfinge, onde ocorrem impulsos sexuais selvagens, inusitados. Os encontros simbólicos e repetidos com a esfinge propiciam ao sujeito esta mudança de estado, a passagem de um plano mais amplo (cidade) para um menor específico (jaula). À medida que isto se torna freqüente, ocorre a passagem gradativa do domínio da razão para o da emoção, quando tudo se torna enigmático. Entretanto, um raio de luz incide no labirinto desta convivência, e Guedali, aos poucos, vai recuperando a razão através da sensação de ridículo que esse envolvimento lhe proporciona, e sua liberdade se concretiza com a morte repentina o assassinato da esfinge.

assassinato da esfinge. Outros relatos em que a relação plena proporciona imenso prazer. Vejamos esta passagem entre Guedali e Tita: – "me encino para frente, abraço-a por trás,

3.7- Os percursos temáticos de jardim como a expressão lúdica do viver

Jardim é o lexema que agora focalizaremos, pela configuração que representa na obra em relação ao lexema centauro. Jardim tematiza na obra o aspecto lúdico, o prazer de viver; e sinteticamente apresenta-se no texto figurativo pelos seguintes elementos: sexo, reuniões, restaurantes, teatro, cinema, viagens, banquetes e corridas.

O elemento sexo apresenta-se no texto como uma atividade intensa e frequente. Podemos perceber uma ênfase especial na descrição dessas ações, atingindo o grau de exagero da hipérbole. A começar pelo pênis eqüino, que o sujeito da enunciação faz questão de enunciar: "Então - avalancha descendo a montanha, torrente rompendo as comportes - atiro-me sobre ela e já não vejo mais nada. Confusamente percebo que grita por socorro - me acudam, ele está me atacando, é um monstro - subjugo-a, tapo-lhe a boca, tento penetrar, não consigo, ejaculo-lhe nas coxas, tombo para o lado, exausto. Ela pula da cama e foge, gritando sempre: é um cavalo! Um cavalo de verdade!" (p. 79 e 80) (grifamos)

Os primeiros elementos grifados descrevem de modo metafórico e hiperbólico o nível de excitação em que se encontra o sujeito do querer. O verbo performativo atiro-me descreve o desencadear de uma ação violenta, selvagem, dionisiaca. Os verbos subjugo-a, tapo-lhe, todos no presente do indicativo, se encarregam também de expressar este quadro de agressividades que tem por desfecho o desespero e a súbita conscientização de que Guedali (o Silva) é um animal.

Pela passagem, podemos ver que a primeira experiência sexual do sujeito não ocorre de modo natural; há outros relatos em que a relação plena proporciona imenso prazer. Vejamos esta passagem entre Guedali e Tita: - "me inclino para frente, abraço-a por trás, tomo-lhe os seios nas mãos, murmuro-lhe palavrinhas ternas aos ouvidos; e suavemente, penetro-lhe. É bom, ela geme, é muito bom - os grandes corpos estremecendo de prazer." (p. 91)

Comparando essas duas passagens, podemos observar uma marca de humanização: "tomo-lhe os seios nas mãos, murmuro-lhe palavrinhas ternas aos ouvidos." A relação não ocorre de modo animalesco, mas de modo carinhoso e o adjetivo bom intensificado pelo advérbio muito, se encarrega de descrever a plenitude deste ato sexual, o que não ocorre na primeira. Justifica-se ressaltar que na primeira passagem, a relação sexual é de um centauro e uma mulher, e na segunda trata-se de dois centauros, não havendo oposições entre os pares, tudo ocorre normalmente.

É preciso dizer que no convívio de Guedali e Tita, antes da cirurgia, que registra no texto o passo mais importante do processo da descentaurização, dá-se muita ênfase às relações sexuais. Daí por frente, no convívio de ambos, as relações vão se tornando normais, humanizadas. Entretanto, outras relações são descritas como a de Guedali e Fernanda, no jardim: "-", abri o fecho das calças, saquei o pênis. Como vê é grande, ela murmurou, eu me lembrei da domadora, me deu medo: se ela começasse a gritar? Mas não gritava: gemia de prazer, eu gemia junto, a água marulhando na fonte." (p. 198) Após esta relação inesperada, Fernanda o encontra dias após e, mostrando tranqüilidade diz-lhe que ele não é o primeiro, e na saída diz-lhe: "A gente se vê, ela disse. (Acrescentou sorrindo: aparece, o jardim continua lá - numa dessas, quem sabe, não é?" (p. 150) É reflexo do relacionamento da classe média: aos olhos da sociedade todos estão bem casados, bem estruturados; mas nos bastidores as feras aguçam os seus apetites libidinosos, então a categoria dionisiaca oblitera a apolínea. O relacionamento de Tita e o centauro Ricardo, também reforça o nosso argumento.

Finalizando, é preciso ressaltar que é no Jardim que Guedali vê, através do telescópio, a moça da mansão; sempre nua, uma espécie de vênus, uma beleza grega; e, é no jardim que Guedali a vê se entregando ao estranho recém-chegado. O último dado a ser salientado, é a relação imaginária de Guedali e a moça estranha com quem Tita conversa à mesa do restaurante: "O carro, que estava apenas engrenando, começa a desligar, mas eu não posso parar, estou quase acabando, ela grita, Guedali o carro está andando, pronto, me acabei, dou

um pulo, piso no freio. Olho-a: está pálida, os olhos arregalados. Você se machucou, pergunto. Não, ela diz, foi só o susto. E acrescenta: que pena, Guedali, eu estava quase chegando lá, Guedali. Não tem importância, eu digo, vamos de novo. E fomos de novo, desta vez, sim, ela goza." (p. 229)

Trata-se de uma relação equilibrada, cujo fim é o prazer. Podemos observar e aquilatar as diferenças entre o ato sexual de Guedali e a domadora, e este agora focalizado. Desta diferença, podemos ver um sujeito harmônico, equilibrado, em que sua parte animal, agora se encontra controlada "não tem importância, vamos outra vez", isto reflete o domínio da mente sobre o corpo, do racional sobre o irracional, do humano sobre o animal.

O jardim é o território do prazer. Contudo, coisas desagradáveis podem acontecer: é no jardim do condomínio horizontal, onde é assassinado o centauro Ricardo. É da oposição vida e morte, que constatamos um discurso em desacordo, em conflito, mas isto já foi abordado e analisado na parte reservada à sintaxe discursiva.

Prosseguindo, ainda podemos enumerar atividades ligadas ao prazer, como as reuniões entre amigos, momentos em que expõem opiniões sobre os mais variados assuntos, expressam suas ideologias; refletem sobre a situação sócio-econômica do país e o problema do judeu na sociedade moderna, num país capitalista.

Ainda, compondo o quadro que constitui a sofisticação lúdica da obra, entre outras como viagens, filmes, banquetes, ressalta-se a importância do restaurante tunisino que fica no Jardim das Delícias.

Pelos elementos abordados e analisados, podemos concluir que o texto em apreço constrói-se fundamentalmente sobre o princípio do oxímoro.

O lexema centauro, em primeira instância, é uma metáfora, um termo conector das isotopias virtuais do texto. Contudo, nos deparamos com o oxímoro quando buscamos na mitologia explicações para o termo em questão. O lexema centauro é um híbrido de homem e cavalo, reúne em si termos contrários na mesma unidade de sentido, que constitui o oxímoro.

Quando se unem figuras ou tema contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido, tem-se o oxímoro.¹⁶



17

Da nossa convivência com o texto podemos ver a sua estruturação: centauro que se biparte nas oposições tamáticas homem e animal; é figurativizada e disseminada pelo discurso.

Esta estruturação bipolar caracteriza o nível de tensão do texto, os conflitos vividos pelos personagens. E podemos ver que o conflito básico se justifica no firme propósito de fazer com que o lado humano oblitere o animal. Assim presenciamos a luta e a busca empreendidas pelos personagens. Guedali e Tita, no sentido de poder desfrutar de uma vivência em sociedade, de maneira digna, sem ter que experimentar sentimentos de desigualdade ou inferioridade. E para isto é preciso muito sacrifício, renúncia; e, tudo acontece de modo gradativo em que o tempo se encarrega das transformações. No nível do discurso, essa transformação se efetiva com a rachadura das patas, onde nascem pés

¹⁶ FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. p. 90

¹⁷ Triângulo baseado em: DUBOIS, Jaques et alii. Retórica Geral. p. 156

humanos, possibilitando a Guedali e Tita, em posição ereta, viverem como humanos normais, algo que tanto desejam.

O discurso tem autonomia para se concluir. Isto ocorre de forma enigmática. No momento em que todos, fazem alegremente um brinde à liberdade ao enclinar-se, a moça estranha de óculos escuros para apanhar a bolsa, a blusa entreaberta deixa ver, entre os seios, pendurados em seus colares, uma estrela-de-davi, indiozinho, e mais abaixo entre os seios, uma pequena esfinge em bronze, um cavalo alado, de asas abertas, um centauro.

Acreditamos ser pertinente, neste momento, refletir sobre a inserção da moça estranha no contexto final da obra. Primeiro, de modo surpreendente, ela atua no discurso como interlocutário atento à história que Tita tem para contar. E sabemos que essa história é uma síntese transfigurada dos fatos narrados quanto ao seu aspecto mitológico.

Em circunstância de festa, acreditamos que narrar assim, como Tita faz, constitui de certa forma uma satisfação terapêutica, lúdica; isto é, poder retomar os fatos, os problemas vividos na perspectiva do enunciatário julgador.

A moça estranha, como expressa o adjetivo, e como reitera o discurso, não justifica a sua presença no grupo, em circunstância tão especial. Como estranha, parece-nos ter a função de simbolizar em síntese os aspectos fantásticos da obra.

A estrela-de-davi vista em seu pescoço é o símbolo da religião judaica de Guedali. O indiozinho simboliza a primeira amizade de Guedali na infância. O desfiladeiro é o local onde foi capturada a esfinge, nas montanhas da Tunísia, o cavalo alado, ao sobrevoar a habitação onde moravam os pais de Guedali, no momento de seu nascimento, atua como um anjo anunciador.

A narrativa que constituem os colares e seus penduricalhos tem em sua parte final a presença do centauro, elemento que dá existência a toda obra.

Concluindo, podemos intuir que essa visão plástica, iconizada, dos componenetes simbólicos da obra, reflete no discurso, através da função metalingüística, a persistência dos

elementos mitológicos, como símbolos que se repetem por serem, na visão do enunciador, inerentes à existência humana.

4.1- A descentaurização e o Mito da Criação (Zeus/Prometeu)

Esta parte do trabalho ficou reservada para uma análise e compreensão dos elementos míticos do texto, não só os temáticos como os que compõem a trama da obra em apreço. Será ressaltada a importância da mitologia como meio de produção de símbolos e significações que caracterizam a vida, o modo de pensar e agir dos personagens, principalmente daqueles que, devido ao enfoque e importância, se encontram no centro das atrações, conduzindo as ações básicas do texto.

Um cuidadoso estudo da obra *O Centauro no Jardim*, e perucientes indagações mitológicas, nos levam a concluir que devemos centrar a nossa atenção nos seguintes mitos: "Prometeu", na perspectiva do autor Paul Diel, como mito da Criação no sentido de compreender a dualidade "Homem e Animal", que é o tema de nosso projeto. O mito de Apolo e Dioniso, para uma melhor compreensão do processo de descentaurização e a inscrição do "Homem - Guedali" na sociedade e, o mito do Eterno Retorno na visão do autor Mircea Eliade, relacionado à estrutura circular da trama e seus elementos isotópicos. Estes são os mitos básicos a serem analisados. Entretanto, usaremos a fundamentação teórica greimasiana, como suporte de linguagem no sentido de melhor compreendermos certas ocorrências em relação aos mitos (em questão) e a obra em apreço. Pégaso e a Esfinge também serão abordados no decorrer do trabalho.

Antes de propriamente iniciarmos esta parte do trabalho, queremos explicar que o mito da Criação será abordado sob o ponto de vista do mito grego e do judaico-cristão, justamente por haver entre ambos grande analogia estrutural.

Paul Diel tem o seu modo próprio de encarar o mito. Através de um processo de interpretação e desinterpretação, procura chegar ao estágio primeiro do símbolo, o fundo

4- Capítulo IV

4.1- A descentaurização e o Mito da Criação (Zeus/Prometeu)

Esta parte do trabalho ficou reservada para uma análise e compreensão dos elementos míticos do texto, não só os temáticos como os que compõem a trama da obra em apreço. Será ressaltada a importância da mitologia como meio de produção de símbolos e significações que caracterizam a vida, o modo de pensar e agir dos personagens, principalmente daqueles que, devido ao enfoque e importância, se encontram no centro das atrações, conduzindo as ações básicas do texto.

Um cuidadoso estudo da obra O Centauro no Jardim, e percucientes indagações mitológicas, nos levam a concluir que devemos centrar a nossa atenção nos seguintes mitos: "Prometeu", na perspectiva do autor Paul Diel, como mito da Criação; no sentido de compreender a dualidade "Homem e Animal", que é o tema de nosso projeto. O mito de Apolo e Dioniso, para uma melhor compreensão do processo de descentaurização e a inscrição do "Homem - Guedali" na sociedade e, o mito do Eterno Retorno na visão do autor Mircea Eliade, relacionado à estrutura circular da trama e seus elementos isotópicos. Estes são os mitos básicos a serem analisados. Entretanto, usaremos a fundamentação teórica greimasiana, como suporte de linguagem no sentido de melhor compreendermos certas ocorrências em relação aos mitos (em questão) e a obra em apreço. Pégaso e a Esfinge também serão abordados no decorrer do trabalho.

Antes de propriamente iniciarmos esta parte do trabalho, queremos explicar que o mito da Criação será abordado sob o ponto de vista do mito grego e do judaico-cristão, justamente por haver entre ambos grande analogia estrutural.

Paul Diel tem o seu modo próprio de encarar o mito. Através de um processo de interpretação e desinterpretação, procura chegar ao estágio primeiro do símbolo, o fundo

psicológico dos mitos, a relação deles entre si, e daí perscruta o que eles podem simbolizar do comportamento humano.

O personagem mítico tem um supraciente, um ego e um subconsciente. Seu eixo de sublimação e queda reside no inconsciente mais profundo.

A totalidade do humano está no mito. Nas palavras de Paul Del, os mitos falam do destino humano, sob o seu aspecto essencial; destino resultante do funcionamento sadio ou doentio do psiquismo. A luta do herói representa a luta histórica da humanidade em seu processo evolutivo. O combate do herói é menos uma luta contra as forças antagônicas exteriores que um combate psicológico. Trata-se de um combate interior contra as forças que cerceiam a necessidade essencial de evolução.

Esta constatação justifica a nossa escolha, pois acreditamos que esse suporte mítico, assim definido, nos dará condições de compreender a descentaurização do personagem Guedali, os seus conflitos psicológicos e morais, como um processo de sublimação, em sua marcha evolutiva.

4.2- A dualidade Zeus/Prometeu

A imagem da Criação pode desenvolver-se de duas maneiras distintas, segundo as duas tendências da natureza humana, a espiritualização e a perversão. A espiritualização se baseia em atitudes. O homem, em qualquer forma de vida, tem suas atitudes lúcidas, pautadas pelo desejo, constante, de iluminação, numa busca constante de se aproximar do espírito Criador. É nessa esfera que se encontra Zeus, senhor absoluto dos mortais e imortais, a quem tudo está submetido, aí reina o espírito. O homem, criado pelo espírito, distingue-se do outro, que devido às suas formas de vida, se torna consciente, intelectualiza-se e se torna individualizado.

¹⁸ CAMPBELL, Joseph. O poder do Mito, p. 49



Através da intelectualização e conscientização, o homem é tentado a multiplicar os seus desejos; assim, se torna exposto à perversão pela variedade dos meios de satisfação. As investidas individuais dos desejos atingem a instância da insensatez; este homem exposto à banalização dos instintos é simbolizado por Prometeu.

A dicotomia expressa pelos elementos míticos /homem-espírito (Zeus)/Vs./homem-perverso (Prometeu)/, nos remete ao lexema Centauro que é constituído da dualidade /homem/Vs./animal/.

De acordo com o mito grego, o homem-espírito não está submetido às vaidades e aos vícios mundanos, pois ele, em sua vida, expressa, em seus atos e atitudes, ter os olhos voltados para o único ponto: o Criador. O mesmo acontece com o homem do mito judaico-cristão: "em seu estado original, em sua existência andrógina, em sua inocência adâmica, vive em pleno paraíso".¹⁸

É uma visão de paraíso que nos oferece a obra em apreço. O texto em que se representa a infância do personagem Guedali (o centauro), na companhia da irmã, Mina, brincando e tocando violino, galopando pelos campos, mostra o centauro aparentemente feliz.

Este estado edênico duraria muito tempo, caso Prometeu, símbolo de espírito revoltado, não tivesse criado o homem da lama, sujeito à banalização e ter roubado do Olimpo o fogo para animar esse corpo de barro.

4.3- O pecado prometéico e o pecado adâmico

Justifica-se explicar que o fogo roubado não significa a iluminação espiritual, mas a intelectualidade, o despertar para a vida, num sentido amplo: desde todas as necessidades instintivas do corpo, à multiplicidade de coisas que o mundo possa oferecer. No mito

¹⁸ CAMPBELL, Joseph. O poder do Mito. p. 49



judaico-cristão, o jardim primordial é o território da serpente. O livro em estudo tematiza o lexema jardim, e é neste local que se encontra o centauro, homem quedado e consciente de sua existência dual. No mito judaico-cristão, Adão e Eva vivem no jardim do éden em completo estado de inocência e androginia. Não têm ainda o conhecimento da dualidade, ou seja, da relação dos opostos. Isto dura até que o demônio, em forma de serpente, não se apresente a Eva, persuadindo-a a oferecer a Adão o fruto da árvore proibida. O fruto, metaforizado no mito, representa o sexo, ou o conhecimento de uma realidade que se dinamiza através de oposições: homem/mulher, bem/mal, céu/inferno, Deus/Demônio; etc.

Assim, Adão aceita o fruto oferecido pela companheira e ambos perdem a inocência e sentem vergonha, conseqüentemente, Deus os expulsa do paraíso onde sempre viveram. E como castigo, todos que nascem já são portadores do pecado original.

Desse momento em diante, tudo se torna relativo e o mundo passa a constituir ao homem um turbilhão de preocupações que ele tem que resolver em todos os momentos, na luta para sobreviver.

O centauro, aos poucos, vai sentindo a perda do paraíso, à medida que vai se conscientizando de sua existência bizarra. Muito cedo, como fazem todos os bebês, deve ter levado o pé à boca, e o duro dos cascos deve ter-lhe ferido os lábios. O choque provocado pelo contacto do humano e o animal, deve ter sido o marco deste processo de conscientização do homem quedado, sujeito às limitações e privações da terra, e à revolta prometéica.

Guedali recebe as primeiras lições com a irmã Débora, e depois busca o saber, o fogo do céu, através dos estudos por correspondência através dos quais Guedali se distancia cada vez mais do seu estado original. O centauro procura avidamente conhecer-se, e no desvelar de sua existência, passa a conhecer o mundo que o cerca: o ódio e o ciúmes, simbolizados no irmão Bernardo. Conhece a maldade e a imaginação exaltada por Pedro Bento que quando o vê pela primeira vez, cavalga-o como a um verdadeiro irracional.

É sob o símbolo da banalização (homem feito de lama), que Guedali conhece o seu oposto, a moça da mansão. Por ser um centauro, tem nítida consciência de que não pode aproximar-se dela, por isso, experimenta as excitações mais intensas, vendo todos os dias, aquela moça no jardim, uma espécie de Vênus; e, quanto mais se sente mergulhado no abismo de seus sentimentos lascivos, mais recônditas são as suas sensações de frustração.

O fogo é bastante adequado para representar o intelecto. É preciso ressaltar a sua simbologia. Por um lado, simboliza a espiritualização (luz) e a sublimação (calor) e por outro, a perversão (qualidade disfórica do fogo). O fogo roubado pelo Titã-Intelecto, Prometeu, está diretamente ligado à eclosão do intelecto, tanto sobre a forma positiva, quanto, negativa.

4.5- A vaidade e o não cumprimento do dever

4.4- O fogo e sua relação com o personagem Guedali

O fogo, como intelecto utilitário, dinamiza o homem torna-o irrequieto, quando algo não vai bem em sua vida. Isso faz desencadear um processo em que este procura, de uma forma ou de outra, adaptar-se ao mundo, às novas situações que se lhe apresentem.

É desta forma que vemos o personagem Guedali agindo: primeiro a fuga, quando abandona a proteção da família, depois, ele e a centaura Tita, em Marrocos, ambos submetem-se à cirurgia que outorga-lhes a aparência humana.

O uso prático do fogo marca um passo decisivo no progresso da intelectualidade, fazendo com que o homem se distancie cada vez mais da condição animal, proclamando a sua libertação dos jugos da natureza ambiental. É o que acontece com centauros, nesse processo simbólico, em que ocorre a libertação das patas em função da posição ereta. As novas habilidades como dançar uma valsa em posição ereta, na clínica, frente aos presentes, marcam a posição /vertical (humano)/Vs./horizontal (animal)/ e distinguem de uma vez por todas a criatura "Titã-Intelecto" da condição animal.

Entretanto, o homem mesmo conscientizado está submetido às contingências da vida: nascimento, velhice, doença e morte. É sobretudo, o terror frente aos mistérios da morte que aviva, na consciência do homem titânico, a necessidade de uma prática religiosa, uma espécie de preparação para o momento fatal, a morte.

Na obra em apreço, essa preocupação se manifesta no cumprimento das leis do ritual judaico como a circuncisão do recém-nascido, a cerimônia do bar-mitzvah, a leitura dos livros religiosos; enfim, todos os complementos rituais criados pela imaginação religiosa, em relação à criação mítica da imagem purificadora da divindade Abraão.

4.5- A vaidade e o não cumprimento do dever

A humanidade prostra-se diante dos altares, arrebatados, oferecem aos deuses, em sacrifício, as primícias dos bens materiais, e simbolicamente, promete às chamas purificadoras o abandono aos bens materiais, ligados à terra. Mas essa promessa simbólica está muito longe de se realizar, pois o fogo roubado, a causa do castigo, faz com que o homem continue voltado para as paixões mundanas: o lucro, o vício e a luxúria. O fogo destruidor oblitera o fogo purificador. O homem vaidoso de suas descobertas e criações, inicia-se fazendo o jogo de Prometeu, enganar os deuses. Daí por frente o intelecto retrocede, frente à multiplicação dos desejos em direção à exaltação imaginativa, que se caracteriza na competição entre os homens, pela conquista do poder e pela aquisição de bens materiais.

Sob o ponto de vista dessa simbologia, continuamos a ver bem de perto o nosso personagem Guedali. Já, com sua garantida inscrição no meio social, discursivizada no texto pela aquisição de casa, carro, e um escritório de vendas; tudo poderia estar bem, se não fossem as marcas do passado que são as patas restantes, resquícios da animalidade ainda presente, e os fortuitos encontros com Pedro Bento, que representa-lhe as experiências

amargas da infância e uma ameaça da revelação de seu passado à sociedade presente. Guedali e Tita são portadores de um lado oculto que os deixa inseguros, intranquilos; são as marcas da banalização em suas vidas, conseqüências de um intelecto voltado para o prazer sexual, que é bem ressaltado em toda obra; e para os anseios únicos exclusivos de desfrutar dos bens que o mundo pode oferecer. É sabido que a vida em sociedade tem as suas exigências, a ex-centaura ainda apresenta hábitos e atitudes que merecem um refinamento, e para isso Guedali contrata-lhe uma professora, com quem faz rápido progresso, ampliando a sua visão de mundo através do saber, do fogo-intelecto.

Com os olhos do intelecto agora mais abertos do que nunca, Guedali, em companhia de seus amigos, pode enxergar a situação econômica do país, as injustiças sociais, a situação do judeu neste contexto e toda sorte de problemas que caracterizam a década do sessenta no Brasil.

Mediante os fatos, cogitam sobre a vida nos Kibutz, em Israel; concluem que isto é impossível. Então, com a finalidade de fugir à agitação urbana de São Paulo, decidem morar em contato com a natureza, morando num condomínio horizontal; local, onde as vicissitudes da imaginação exaltada, prometéica, têm um espaço garantido para efetivação.

4.6- A punição de Zeus sobre o homem prometéico

Como já foi acima comentado, o Titã ensina aos homens o jogo da malandragem, ou seja, a não cumprir as suas promessas, a de submeter ao intelecto às solicitações do espírito. Agindo assim, Prometeu se identifica com o irmão Epimeteu; torna-se imprudente, desencadeando a ira de Zeus sobre si e os mortais. E como isso acontece? Enviando à terra Pandora, a mulher de mil encantos, mas sem alma, por quem se apaixona o inocente Epimeteu, embora já estivesse advertido pelo irmão de que nunca aceitasse um presente de Zeus. Mesmo assim, nada disto serve como medida de precaução, pois, Epimeteu enfeitiçado

pelos encantos de Pandora, por ela se apaixona e logo se efetua o casamento. Mas a vingança, até aí, não encontra a sua realização. Acontece que a noiva traz consigo uma caixa e as recomendações do Olimpo, de que nunca deveria abri-la; é claro que se trata de um ardil para estimular a imaginação exaltada da portadora. E foi assim que o presente de núpcias foi aberto; de dentro dele sai toda espécie de domônios, simbolizando todos os flagelos da humanidade. Pandora simboliza a tentação perversa, à qual os homens, criaturas de Prometeu, estão expostos. Enquanto mulher, ela simboliza a terra, os desejos pelas coisas do mundo. Destituída de qualquer relação espiritual, ela simboliza a "morte da alma". Esta tentação, enviada pela divindade, é inerente à psique humana. Enquanto homem prometéico, Pandora é o artifício que ele constrói com a ajuda dos desejos exaltados. É o monstro sedutor e aterrorizador de que falam todos os mitos.

A caixa é o símbolo do subconsciente, onde se encerram todas as formas de perversão, auxiliado pela consciência cega, representada por Epimeteu. Para festejar as núpcias, Pandora abre sua caixa, e todos os vícios escapam e se espalham sobre a terra. A relação Pandora-Epimeteu é análoga ao simbolismo do mito judaico que faz de Eva a sedutora do homem ingênuo, Adão, símbolo da humanidade nascente.

4.7- A imaginação exaltada e a promiscuidade sexual na vida do casal Guedali e Tita

A revolta do intelecto contra o espírito, caracteriza a imaginação exaltada, cega para os desígnios do espírito, mas totalmente aberta em relação às conquistas do mundo, facilitando ao homem a aquisição de bens, lucros, conforto e luxúria. É assim que vamos encontrar Guedali e Tita, morando no condomínio horizontal, ótima instalação, em contato direto com a natureza. O contacto, freqüente e aproximado com os amigos, propicia e desperta os instintos e a promiscuidade entre eles, e caracteriza a banalização do espírito

dominado pelo intelecto, que visa apenas tirar das coisas os maiores prazeres, atendendo às solicitações da carne.

Tornando os fatos narrados mais aparentes, o discurso da obra nos apresenta Fernanda, a mulher de Paulo, melhor amigo de Guedali, como um ser sem alma, uma espécie de Pandora. Fernanda apresenta-se como uma mulher promíscua, e tal é a exaltação de sua imaginação que mesmo praticando o sexo com os amigos do marido, acha tudo muito normal. "-Ora Guedali, que problema poderia haver? Somos adultos. Aconteceu, aconteceu. Estava bom, pronto." (p. 149)

Outro incidente, que marca a manifestação do espírito perverso, é o caso amoroso de Tita e o centauro Ricardo, fato que tem como resultado uma sequência de acontecimentos, que ilustram, apropriadamente, a caixa de Pandora como símbolo do subconsciente.

4.8- A liberdade sexual e o desequilíbrio conjugal

Inesperadamente, Guedali se depara com a esposa abraçada a um centauro (intelecto revoltado), no living de sua casa. O impacto foi intenso, o suficiente para um mergulho no mundo escuro do subconsciente. Guedali volta a Marrocos, querendo voltar a centauro, uma regressão do espírito exaltado.

É no labirinto do subconsciente que se encontra com a Esfinge, uma espécie de sonho fantástico. A Esfinge neste contexto representa o ápice da dominação perversa, do intelecto banalizado.

Nesse estado de inconsciência, Guedali se envolve de tal maneira com a Esfinge, que se transforma nela mesma, expressando, através de um relacionamento afetivo, todo o seu estado de insegurança e desequilíbrio interior, demonstrando também um alto nível de carência sexual, que se manifesta no texto por uma descrição que dá ênfase às manifestações

da deformação do espírito, expressas através da deformação sexual, o sexo grotesco e bizarro.

Os encontros freqüentes com a cruel cantora, aos poucos vão propiciando ao personagem a oportunidade de refletir sobre a situação ridícula em que se encontra. E como, se estivesse acordando de um sono profundo, já no plano da consciência, começa por se lembrar da família; dos amigos trazendo-os para o quadro em que se encontra e tirando do mesmo as conclusões necessárias para superá-lo.

4.9- Prometeu e o último castigo no processo de reconciliação com Zeus

Guedali, o homem/ cavalo, representa na obra o "Homem-Prometeu". O mito faz distinção entre os dois irmãos Titãs, ao mesmo tempo que os identifica e o castigo de Zeus se manifesta através de duas imagens distintas. Pela imprudência, o castigo é representado por Pandora e sua caixa, contendo demônios, e pelo espírito revoltado e irreverente, Prometeu é acorrentado à terra. O castigo é simbólico, pois é na terra o lugar dos espíritos quedados, dominados pelo intelecto banalizado.

Hefesto, atendendo às determinações de Zeus, acorrenta Prometeu que é assediado todos os dias por uma águia que lhe dilacera o fígado. A águia simboliza o espírito negativo, a vaidade culpada e castigada. Nessa simbologia, ela é descendente de Equidna (vaidade exaltada) e de Tifeu (banalização).

Preso à terra, o Titã simboliza o ser intelectualizado e enfraquecido. Esses elementos caracterizam os tormentos de Prometeu.

Entretanto, é preciso ressaltar que Prometeu não é constituído apenas de intelecto, mas também de espírito. Se ele fosse só intelecto, não teria a nítida noção dos tormentos da culpabilidade, não seria assediado pela águia, e em face das punições de Zeus, permaneceria cego pela imaginação. Preso à terra, não conheceria o remorso. O intelecto acorrentado,

contudo, não representa a "morte da alma". O espírito vem visitá-lo, e nesta relação, a águia apresenta uma significação positiva, símbolo da lucidez, penetrante, é um dos atributos de Zeus.

Prometeu acorrentado vocifera suas acusações contra Zeus, mas o Titã-blasfemador, criador do homem enfraquecido, permanece preso às contingências da terra, enquanto não conseguir libertar-se por sua própria força evolutiva. É Hércules, homem-herói; vencedor divinizado, que vence a banalização, liberta o intelecto banalizado, matando a águia com o auxílio da flecha, símbolo solar, símbolo do espírito que ilumina. Morta a águia, morre o remorso com a certeza da falta expiada e com o arrependimento reparador. Assim, o intelecto ressuscita da banalização para a vida do espírito. Hércules reconcilia Prometeu (o intelecto) com Zeus (o espírito), pondo fim à falta inicial que caracteriza o pecado original.

4.10 Guedali, homem prometéico, na última etapa da auto-reconciliação

É nesse processo de superação do intelecto revoltado e banalizado que se encontra Guedali, ao desatar os grilhões que o prendem na cela escura, território do enigma, onde vive com a esfinge o ponto máximo da banalização do espírito: "fazer amor com a mulher-leoa." Contudo, é com um esforço tremendo que o espírito, mesmo suplantado pelas forças do intelecto, emerge do fundo do ser, em forma de consciência, e a própria esfinge símbolo da imaginação perversa, destrói as partes do cavalo, que seriam implantadas; livrando, assim, Guedali de voltar a ser centauro, o que caracterizaria em seu processo mais uma atitude de regresso, e o distanciaria da reconciliação com o espírito-criador Zeus.

Podemos observar que a simbologia da esfinge, no texto em apreço, é tomada em sentido oposto, "desmitologizada" no que se refere ao seu enigma. A esfinge Lolah é apresentada a Guedali pelo médico, e este a submete ao "enigma clássico", ação contrária da expressa na relação Esfinge-Édipo, do mito grego. Desde este momento, já podemos

perceber a supremacia do intelecto sobre a exaltação da imaginação, contudo, Guedali se envolve com a esfinge, e como já foi acima descrito, consegue desvencilhar-se deste estado enigmático. A esfinge ao lançar-se de cima do rochedo onde se encontra para as profundezas acaba, graças à sua interferência fazendo com que Guedali permaneça de pé na posição que expressa o domínio do humano sobre o animal, atuando como um símbolo ambivalente, portador de valor negativo e positivo, como a águia que visitava Prometeu todos os dias.

A simbologia do processo de conciliação do intelecto e espírito em Guedali é gradual, pois o personagem consegue realizar esta façanha, de maneira lenta, e o texto expressa as dificuldades que enfrenta em sua trajetória, descrevendo linhas sinuosas, por caminhos acidentados e abruptos.

Não basta que Hércules tenha matado a águia ou que o auxiliar do médico tenha assassinado a esfinge, a reconciliação intelecto (Prometeu) e espírito (Zeus), na obra, ocorre paulatinamente.

Alguns pontos ainda merecem esclarecimentos. O princípio negativo, separável e distintivo da significação de Prometeu, é o ofuscamento simbolizado pelo irmão Epimeteu que é imprevidente e conseqüentemente simboliza a bestialidade. A mesma simbologia apresenta o Centauro Quíron, caracterizado por ter um ferimento no pé, o símbolo do intelecto banalizado. Quíron é imortal, mas precisa morrer, pois sofre muito com o ferimento no pé, então pede a Zeus a morte, oferecendo a sua imortalidade a Prometeu, ao que foi prontamente atendido. Assim, morre o Centauro Quíron e Prometeu se integra ao grupo dos imortais divinizados do Olimpo.

No livro em estudo, podemos observar uma simbologia análoga: Guedali e Tita estavam vivendo uma situação de equilíbrio, quando, de repente, o imprudente centauro Ricardo, na calada da noite, vai procurar guarida nas dependências da casa do cônjuge. Daí por frente, ocorre o episódio amoroso entre o Centauro e Tita, que acaba em tragédia, quando Ricardo é assassinado no jardim. De acordo com os dados oferecidos pelo mito seguido até aqui, pode-se concluir que o centauro Ricardo simboliza tanto o imprevidente

Epimeteu quanto o centauro Quíron, ao mesmo tempo que é também um desdobramento do próprio Guedali. Foi preciso que o centauro Ricardo (Quíron) morresse, para que Guedali, símbolo do intelecto revoltado, procurasse rever o seu progresso na marcha de superação de si mesmo, em que o indivíduo consciente, procura nesse processo evolutivo, conciliar espírito e intelecto. Com a morte de Quíron morre também em Guedali a besta, expresso no texto com a perda das patas eqüinas e de outros elementos que caracterizam na vida do personagem tal nível de banalização.

4.11- Considerações finais sobre os mitos: o grego e o judaico-cristão, na relação simbólica com o personagem Guedali

Concluindo, o mito de Prometeu simboliza a história da evolução do gênero humano, considerando as suas faculdades mentais e o que representam na mitologia: consciente (intelecto), inconsciente (perversão) e supraconsciência (espírito).

O fogo roubado do Olimpo simboliza o intelecto perverso, banalizado, representa o sofrimento do homem na luta pela sobrevivência e para as próprias conquistas, na terra, uma vez que ele é feito de lama. Esta simbologia corresponde ao homem adâmico do mito judaico-cristão, após a perda da inocência, quando experimenta do fruto da dualidade, ou seja, o saber. Este homem, já dotado de intelecto, mesmo que banalizado é expulso do paraíso, e pelo castigo do criador, precisa viver do suor do próprio rosto, quando se iguala ao homem prometéico.

O mito da Criação segundo Paul Diel, tem por finalidade simbolizar a transformação das potências energéticas: consciente (intelecto) e subconsciente (imaginação exaltada) em supraconsciente (espírito). A espiritualização do intelecto culmina com a divinização de Prometeu.

o espírito Comparando os dois mitos, o grego e o cristão, temos as seguintes representações das mesmas potências energéticas: o consciente (vida terrestre), inconsciente (inferno) e supraconsciente é o céu, e o herói que sofre as perversões da banalização aqui na terra e que pelo cumprimento de suas provas é divinizado, no plano simbólico é "Cristo".

O personagem Guedali, o centauro, vive uma espécie de paraíso, em sua infância, embora por um estreito espaço de tempo. Primeiro, foram seus pais e irmãos a despertarem-lhe a consciência para o mundo perverso e depois os estudos, iniciados com sua irmã Débora, uma espécie de Pandora, que abre-lhe a caixa, ou seja, as portas do mundo para o conhecimento e sofrimento; isto se concretiza ainda mais com os estudos por correspondência que outorgam-lhe conhecer os mais renomados autores e seus pensamentos. Daí por frente, Guedali tem plena consciência de sua realidade híbrida, o que propicia-lhe ver, com maior nitidez o paradoxo de sua existência. Então, desencadeia um processo de lutas e sofrimentos em que podemos notar a banalização do intelecto, a perversão, quando o nosso personagem é submetido a experiências desagradáveis que intensificam o seu estado de consciência, culminando numa profunda revolta, frente às desigualdades, que pode constatar em tudo que o cerca.

Ser centauro, é trazer explícito as marcas da animalidade. Isto simboliza o espírito suplantado pelo intelecto perverso. A busca de compreender os porquês da constituição híbrida e os desajustes que isto caracteriza, na vida do personagem, como a deformação sexual, vista em todo o percurso da obra, os conflitos vividos por ele., tudo isto marca os compassos, que dão passagem ao intelecto selvagem para o domínio do subconsciente, imaginação exaltada ou inferno, como quiser admitir.

Nesse estágio, o espírito atribulado enfrenta as provas máximas, na marcha da expiação da culpa (fogo roubado); então, é preciso neutralizar as forças que nivelam o intelecto à banalização da terra à perversão, fruto da imaginação exaltada. Liberto o intelecto desse fardo pesado e mundano, este leve e livre recebe a iluminação do espírito. Conciliados

o espírito e intelecto, o nosso herói Guedali pode usufruir do privilégio de uma existência tranqüila, uma vez que vê restaurado o equilíbrio interior.

5.1- A descentaurização e o mito de Dioniso e Apolo

Será que podemos tomar a expressão "agora está tudo bem", em sentido literal positivo, levando em consideração a principal preocupação de Guedali que era descentaurizar-se; e assim uma vez destituído de sua constituição híbrida, poder viver em sociedade, como os outros homens? Ou, tomá-la como uma profunda ironia do homem que após haver conseguido aquilo a que mais aspirava, se vê desapontado em face das cruzes da vida, caracterizadas pelas injustiças sociais do mundo moderno?

"Agora é sem galope. Agora está tudo bem." (...) "Nós temos uma aparência absolutamente normal." (p. 10)

As categorias Dioniso e Apolo apresentam, nos mitos, uma estrutura em oposição. O primeiro está mais ligado às potências telúricas, suas ações são impulsionadas pelos instintos selvagens, obedecendo às necessidades mais primárias e imediatas, enquanto que o segundo está voltado para as atividades conduzidas pelo intelecto e o espírito.

Pela constituição dos mitos dos quais descrevemos ligeiramente algumas características, achamos que eles muito se adequam ao tipo de abordagem que pretendemos realizar.

Guedali, o centauro, pela sua constituição híbrida, nos parece apresentar elementos que poderão ser lidos e analisados de modo satisfatório, através das ideias acima citadas. Por um lado, o personagem apresenta no discurso indícios comportamentais mais ligados à natureza, como impulsividades sexuais, e outros profundos reflexões ao seu lado animal; por outro, reflete grande sensibilidade, inteligência e grande conhecimento sobre os mais variados, autores e culturas.

Portanto, pelo que há de análogo entre as estruturas dos mitos em questão e a constituição híbrida do centauro, decidimos pela aplicação das mesmas, na perspectiva do

5- Capítulo V

5.1- A descentaurização e o mito de Dioniso e Apolo

Será que podemos tomar a expressão "agora está tudo bem", em sentido literal positivo, levando em consideração a principal preocupação de Guedali que era descentaurizar-se; e assim uma vez destituído de sua constituição híbrida, poder viver em sociedade, como os outros homens? Ou, tomá-la como uma profunda ironia do homem que, após haver conseguido aquilo a que mais aspirava, se vê desapontado em face das cruezas da vida, caracterizadas pelas injustiças sociais do mundo moderno?

"Agora é sem galope. Agora está tudo bem." (...) "Nós temos uma aparência absolutamente normal." (p. 10)

As categorias Dioniso e Apolo apresentam, nos mitos, uma estrutura em oposição. O primeiro está mais ligado às potências telúricas, suas ações são impulsionadas pelos instintos selvagens, obedecendo às necessidades mais primárias e imediatas, enquanto que o segundo está voltado para as atividades conduzidas pelo intelecto e o espírito.

Pela constituição dos mitos dos quais descrevemos ligeiramente algumas características, achamos que eles muito se adequam ao tipo de abordagem que pretendemos realizar.

Guedali, o centauro, pela sua constituição híbrida, nos parece apresentar elementos que poderão ser lidos e analisados de modo satisfatório, através dos mitos acima citados. Por um lado, o personagem apresenta no discurso índices comportamentais mais ligados à natureza, como impulsividades sexuais, e outros problemas relacionados ao seu lado animal; por outro, reflete grande sensibilidade, inteligência e grande conhecimento sobre os mais variados, autores e culturas.

Portanto, pelo que há de análogo entre as estruturas dos mitos em questão e a constituição híbrida do centauro, decidimos pela aplicação dos mesmos, na perspectiva do

Prof. Junito Brandão, uma vez que o seu modo de encarar o mito, juntamente com a sua equipe de trabalho, nos pareceu interessante.

Junito Brandão, em sua perspectiva junguina, fala da necessidade de se conhecer mitologia para conhecer em profundidade o universo multifacetado da literatura. Um sério embasamento mítico, ajuda, de modo mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem.

➤ O mito traça as diretrizes que conduzem o homem ao mundo imaginário. Com o recurso da imagem e da fantasia, possibilita o acesso direto à Consciência, ao Inconsciente Coletivo. Na Inconsciência, os arquétipos são responsáveis pela formação de símbolos que estruturam a Consciência. Por isso, os mitos geram padrões criativos de comportamento humano e permanecem através da história, como marcos referenciais, permitindo à Consciência voltar às suas raízes para se vigorar. A interação do Consciente com o Inconsciente Coletivo, através dos símbolos, forma um relacionamento dinâmico e criativo, cujo todo pode-se denominar Self Cultural. Os mitos constituem, por isso, o depósito dos símbolos tradicionais que caracterizam a formação e a manutenção da identidade de um povo.

Nesse nível de engajamento social acreditamos encontrar Guedali, o ex-centauro. A categoria dionisíaca, como símbolo da metamorfose, dá lugar à categoria apolínea, que, agora, garante ao personagem uma postura equilibrada e serena, em oposição, às buscas e conflitos articulados no texto, como expressão de um espírito irrequieto e instável.

5.2- O campo e a dominação dionisíaca

➤ A trajetória do personagem, em relação às categorias Dioniso/Apolo, oscila como um pêndulo, ora para um extremo, ora para outro até encontrar o seu denominador comum na esfera apolínea.

5.3- Guedali nasce no campo, é um centauro. Como um deus Pã, ao invés da flauta, toca violino pelos prados. O campo é o lugar propício à atualização das potências dionisiacas. Pela hibridez de que é constituído, muito cedo, Guedali experimenta o sabor acre do sofrimento causado pela inexplicável marca centáurica da desigualdade. Por que nasceu tão diferente dos pais e dos irmãos, tidos como normais? São questionamentos que projetam o sujeito num abismo, e a imaginação exaltada conduz o espírito pelos corredores estreitos e tortuosos deste beco, onde apenas um fio de luz pode representar a saída, como num sonho fantástico, em que Guedali vislumbra ter uma aparência normal. Nesse estado de exaltação, o que lhe importa é o mundo das aparências, pois despojado de suas partes eqüinas, poderá sentir-se igual a todos os homens e viver tranquilo neste convívio.

Sair do campo, é a grande preocupação de Dona Rosa: a mãe é uma grande força no início do processo de transformação da categoria dionisiaca em apolínea, com a mudança para a cidade. É preciso ressaltar que as razões que impulsionam essa tomada de iniciativa pela família, se inscrevem no domínio da categoria dionisiaca. Vejamos:

a- O Primeiro, o centauro é cavalgado por Pedro Bento, espírito fanfarrão, que pretende apenas se divertir. Guedali com esse ato, se vê reduzido à condição animal. A segunda razão se define na preocupação de Leão, o pai, de que o filho, tendo despertado os instintos sexuais, viesse a procurar as éguas da manada, e então, o filho poderia levar a pior no confronto com os garanhões, ou poderia gerar outro monstro.

b- A Como podemos observar, essas preocupações estão diretamente ligadas à terra, ao instinto selvagem, ao espírito arrebatado dionisiaco.

c- Já, na cidade, Guedali realiza os seus estudos por correspondência. A conquista do saber é uma grande aquisição; pois, somente quem tem o conhecimento, pode alçar o espírito às esferas mais elevadas; pode contemplar no mundo das aparências, dos sonhos, a representação do belo.

A fuga do centauro é a luta diante da inconformação, a caminho da descentaurização.

↳ categoria dionisiaca

↳ categoria apolínea

5.3- A noite como elemento mediador entre Dioniso e Apolo

O centauro foge à noite, sob o domínio lunar, isto é, na ausência de Apolo o deus Sol. A Noite, elemento mítico de importante simbologia na obra, merece explicações.

Vejamos o que diz Juan-Eduardo sobre a noite:

Noite é filha do Caos e Deusa das trevas, é a mais antiga das divindades. Gerou, espontaneamente, sem se unir a outra divindade o implacável Destino, a sombria Parca, a Morte, o Sono, os Sonhos,... a Fome, a Fraude, a Discórdia, enfim, tudo o que há de doloroso na vida. Desposou o Éter e o Dia que foram os pais do céu. Portanto, logicamente, a Noite preexistiu à criação. A terra esteve envolta em negra obscuridade, até que a luz etérea viesse iluminá-la. É representada com um manto negro ou azul escuro e um véu cravejado de estrelas."¹⁹

É preciso ressaltar a ocorrência de fatos importantes, no percurso da obra, acontecidos sob a égide da Noite.

- a- O início do relato da obra ✓
- b- O nascimento do centauro ✓
- c- A fuga do centauro Guedali ✓
- d- O conflito entre Guedali e a domadora ✓
- e- O nascimento da centaura Tita ✓
- f- A sua fuga ✓
- g- A viagem de Guedali e Tita para Marrocos ✓
- h- A recepção no hospital ✓
- i- A cirurgia dos centauros ✓
- j- A chegada do centauro Ricardo à residência de Guedali ✓
- k- Os encontros de Tita com Ricardo ✓
- l- A morte do centauro Ricardo no Jardim ✓

¹⁹ CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. p. 409

Os fatos, que ora terminamos de enumerar, representam, na estrutura da obra, as transformações mais importantes. Sob o domínio da Noite, as trevas representam a emersão dos elementos míticos, do inconsciente, impulsionando as ações do homem.

Por que não falar sobre a êxtase e o entusiasmo dionisiacos? A Noite é o momento próprio para a ritualização.

Em pleno campo, sátiros e bacantes embriagados de vinho e prazer, têm a mais nítida noção da presença de seu Deus. Neste estado de arrebatamento profundo, perdem a noção da individualidade, ultrapassando o Métron, entrando na esfera dos imortais, numa identificação total com o Dioniso. Em nível prático, o homem arrebatado torna-se selvagem: esquarteja um animal, touro ou bode, bebe-lhe o sangue quente, come-lhe a carne crua. Os participantes em êxtase, tornam-se excessivamente lascivos e não respeitam a consangüinidade. Ruidosos, espalham a desordem onde estão e por onde passam.

Pela abordagem do dicionário de mitologia, acima citado, vemos que a existência da Noite preexiste a tudo no universo, e o seu oposto é o Dia, regido por Apolo. Este é o Deus das artes, da música e da poesia. A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidas pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo. A serenidade apelínia torna-se para o homem grego o reflexo da evolução espiritual, e sua lição é expressa na famosa fórmula de Delfos; "Conhece-te a ti mesmo". Apolo é o Deus do equilíbrio, o grande harmonizador dos contrários. Eráclito de Éfeso (século V aC.) já afirmara que "a harmonia é resultante da tensão entre contrários, como a do arco e da lira." Assim, com a passagem da Noite para o Dia, Apolo reconcilia-se com Dioniso.

A reconciliação entre os deuses antagônicos tem suscitado as mais contravertidas opiniões e uns pensadores acham que isso se deu através da mediação da Pítia, sacerdotisa de Delfos, que realizava os transes proféticos, (mântica) em êxtase e entusiasmo causados pelos vapores propalados do centro da terra. Embora as bocantes não fossem pitonisas, era em estado de êxtase (manía) que entravam em sintonia com o elemento divino. E não se pode negar o "parentesco" entre mântica e manía. Outros acham que pela ocasião do inverno,

retirando-se Apolo para o país dos hiperbóreos, Dioniso reinava soberano no Parnaso, substituindo o filho de Leto em Delfos, nesse caso, a Pítia seria uma ménade apolinizada.

De qualquer forma, o culto de Dioniso terminou apolinizado, pois a vivência em êxtase ameaçava a sociedade racional ateniense.

5.3- Assim, as ações apresentadas sobre a obra em estudo, realizadas sob a égide da Noite, representam a passagem de um estado disfórico (sombra), a um eufórico (luz), consubstancializando a obra como um todo, ao mesmo tempo que define a situação de Guedali, frente aos problemas que enfrenta em seu caminho.

5.4- A fuga do centauro Guedali sob a égide dionisiaca

Voltando ao ponto em que estávamos, antes da abordagem mítica da Noite, e dando sequência ao nosso reciocínio, agora com mais convicção, continuaremos falando sobre a fuga do centauro, ação que se realiza na esfera dionisiaca por excelência.

No percurso da fuga, Guedali é encontrado por um circo desconhecido, e é como desconhecido que é contratado para as apresentações circenses. Considerado como uma perfeita fantasia de centauro, o ser anônimo que habita o interior da fantasia recebe o nome de Silva. Silva etimologicamente significa selvagem, é justamente entre animais selvagens que Silva vai atuar durante o show.

No circo, o espetáculo é ruidoso. Palmas, assobios, gritos e vaías se misturam com o som alto da música, enquanto, entre outros números costumeiros, Guedali dança, empina, salta obstáculos, etc. Como podemos ver, este tipo de atividade ruidosa e festiva, muito tem a ver com um ritual dionisiaco, em que os participantes, sátiros e ménades arrebatados, com a presença do deus Dioniso, explodem em gritos, gargalhadas e delírios. E para melhor compor este quadro, resta a experiência sexual ritualística entre o centauro (um sátiro) e a domadora (uma bacante), em que o choque inesperado, entre o humano e o animal, interrompe aquele

estado de arrebatamento lascivo, trazendo-os à luz da consciência, através do susto, do estranhamento.

5.5- O encontro de Guedali e Tita: o momento para a atualização do instinto sexual

A fuga ainda continua, porém numa espécie de encruzilhada. O percurso de Tita intercepta o de Guedali.

Tita vem em disparada, fugindo de Zeca Fagundes, seu pai (um sátiro bárbaro, de apetite sexual irrefreável que não respeita a consangüinidade). Guedali, estupefato, corre em sua direção, o que ocasiona a morte de Zeca Fagundes, ao cair do garanhão em que cavalgava.

Guedali, agora, não mais é um centauro solitário, pois acaba de conhecer Tita, outra, da mesma espécie.

Examinam-se cuidadosamente. Trocam confidências. O lado animal fala mais alto, a força dos instintos selvagens vem à tona, em forma de desejo sexual irrepresível; e, ali mesmo, iniciam um relacionamento erótico, que do modo que é registrado no discurso, expressa, de modo claro, as manifestações dionisiacas em sua plenitude.

Vejamos o que diz os seguintes excertos:

"Quero fazer amor como as pessoas fazem, como vi em meus livros; mas não nos é possível, é muito volume, muito corpo, muita pata. Termino por montá-la - neste movimento bato a cabeça no teto do rancho, chego a furar a palha - me inclino para a frente, abraço-a por trás, tomo-lhe os seios nas mãos, murmuro-lhe palavrinhas ternas aos ouvidos; e, suavemente, penetro-lhe. É bom, ela geme, é muito bom - os grandes corpos estremeando de prazer." (p. 91)

"Tita e Guedali, Guedali e Tita, os amantes do pampa. Suas peles se atraem, seu pelame, suas mucosas; quando fazem amor, é como se fosse um balé, os dois corpanzís se elevando lentamente no ar, braços e patas se enlaçando, e eles tombando sem ruído sobre o capim úmido." (p. 94)

"E o desejo brotava em nós a qualquer hora - de noite, de madrugada, ao meio dia -, estivéssemos trabalhando, ou comendo, ou dormindo. Nos abraçávamos, vibrando de tesão. E sempre era bom." (p. 95)

Essas passagens se referem ao relacionamento de Guedali e Tita, entretanto, com o objetivo de justificar a nossa afirmação anterior, ainda achamos necessário expor mais alguns exemplos, que demonstram a manifestação sexual do personagem Guedali, em relação a outras personagens, de modo hiperbólico e agressivo:

"- Vem amor - sussurra - Vem, centauro querido.

As patas fletidas, inclino-me sobre ela e beijo-a, beijo-a como um doido - a boca, os seios, as coxas, Aí, tu me deixas louca, geme; louca, louquinha! Anda, amor, vem logo. Sai desse couro e vem.

E então - avalanche descendo a montanha rompendo as comportas - atiro-me sobre ela e já não vejo mais nada. Confusamente percebo que grita por socorro - me acudam, ele está me atacando, é um monstro - subjugo-a, tapo-lhe a boca, tento penetrar, não consigo, ejaculo-lhe as coxas, tombo para o lado, exausto." (p. 80)

"Levei-a para trás da fonte, nos deitamos, levantei-lhe o vestido, acariciei-lhe as coxas - estremei, era pele que eu tocava, pele macia e não couro -, abri o fecho das calças, saquei o pênis. Como você é grande, ela murmurou, e eu me lembrei da domadora, me deu medo: e se ela começasse a gritar? Mas não, não gritava: gemia de prazer, eu gemia junto, a água marulhando na fonte." (p. 148)

Outros episódios ocorridos entre Guedali e a esfinge, e mesmo outros mais que permeiam o discurso da obra, ilustram a nossa preocupação em ressaltar os elementos míticos do texto. Pelas passagens acima, podemos constatar a supremacia do animal sobre o humano.

O sexo metaforizado no discurso e suas manifestações caracterizam e definem o nosso personagem e o seu estado evolutivo. - Um homem dominado pelos instintos, em que o lado animal sobrepuja e escraviza o racional, o humano.

5.6- O despertar dos sentimentos a caminho da apolinização

"Quero fazer amor como as pessoas fazem, como vi em meus livros..." (p. 91)

Esse pequeno trecho revela os germes de uma preocupação muito importante na obra. Fazer amor como as pessoas civilizadas e não como os animais fazem. Esta preocupação define uma insatisfação e denota uma conscientização sobre a realidade existencial à qual estão submetidos os centauros.

O homem dionisiaco, fora do momento ritualístico, do arrebatamento, tem consciência de suas limitações e privações, e sente que é preciso fazer alguma coisa, para libertar-se da Moira e ter uma vida normal como todos os outros.

A preocupação de Tita é o sonho de uma vida ideal, humana, melhor. Isto caracteriza no texto, um passo decisivo para o ingresso dos centauros na esfera apolínea.

A cirurgia, que retira dos centauros as partes eqüinas, é apenas um símbolo que se apresenta como uma atividade prática e verossímil, no nível do discurso. A cirurgia amputa as partes físicas, mas nunca amputaria o intelecto e o espírito; por isso, sabemos que a inscrição dos personagens na esfera superior, na sociedade, passa por um processo gradual e lento.

Os ex-centauros, como sujeitos de querer e poder, ingressam na sociedade. Contudo, é preciso apolinizar-se. É preciso ter cultura, conhecer artes, ciência, história, filosofia, etc. Mesmo que, sentados à beira da mesa em clubes e restaurantes, as patas nervosas ainda quisessem galopar pelos pampas, eles deveriam manter uma postura elegante, e saber discutir sobre os mais variados e exóticos assuntos.



É preciso tentar explicar a fusão destas tendências tão antagônicas: o que nos parece cômico no comportamento de duas pessoas que, ao mesmo tempo que participam de eventos de natureza elevada, da esfera do sublime; têm por baixo das mesas patas e não pés, e elas como se tivessem cérebros, apresentam um outro desejo, um desejo de galopar livremente pelos pampas.

Considerando os fatos; podemos notar na obra em estudo, a dominação de um deus em detrimento de outro. É sob os desígnios de Apolo que se encontra o personagem Guedali. Morando em São Paulo, grande centro urbano, é um ponto de confluência de muitas culturas no país. É o espaço favorável ao processo de apolinização. Guedali e Tita, em companhia dos amigos, têm acesso ao que de melhor a cidade pode oferecer-lhes. Vão ao teatro, cinema, clubes; comentam e discutem, entre outros assuntos, sobre as tendências socialistas no Brasil, numa sociedade capitalista.

5.7- A volta de Guedali e Tita ao campo, território de Dioniso

O grupo se decepçiona com o ritmo de vida dos grandes centros urbanos. Sentem que é necessário retornar à natureza. Paulo adora correr para manter-se em forma (mente sã e corpo são).

O campo é o território de Dioniso, onde o deus, em sua plenitude, reina e é adorado pelo seu bando, composto por sátiros e bacantes. Ao ar livre acontecem os festejos de Baco, em que os componentes em êxtase integram-se às forças selvagens da natureza.

O condomínio horizontal foi construído no campo, em plena natureza. Um local muito atraente, servido por um lago, bosque; e a construção do condomínio é realizada de modo a oferecer o maior conforto aos seus habitantes.

Guedali e Tita, Paulo e Fernanda, Joel e Tânia, Júlio e Beatriz são moradores deste pequeno éden.



Reintegrados às potências telúricas, num estado de relaxamento crescente, os corpos recompõem as suas energias. É o momento em que os instintos acordam, de modo impetuoso, selvagem, como soturnas forças que emergem do centro da terra.

O grupo de amigos cada vez mais coeso, perde a noção da individualidade de cada componente, e através de atividades lúdicas, ligadas a Éros, como diálogos excitantes, filmes eróticos; propiciam aos participantes, já em êxtase, a que atuem como sátiros e bacantes. No nível do discurso, essa simbologia se concretiza com a relação sexual repentina entre Guedali e Fernanda a esposa de seu melhor amigo, e o envolvimento amoroso de Tita e o estranho centauro Ricardo.

5.8- Não só do prazer sexual se nutre o filho de Zeus; a violência que conduz à morte também é um dos seus entretenimentos; para desencadear a sua ira, basta a presença, em seu grupo, de um elemento não iniciado, que não seja um seu adorador. É desta forma, que compreendemos a morte do centauro Ricardo, no jardim.

Depois do episódio, em que registra a morte do centauro, Guedali se desequilibra, e, num estado de inconsciência, viaja para Marrcos, porque pretende voltar a ser centauro. No hospital, aguardando o dia da cirurgia, o seu estado de interiorização é cada vez maior, até que, no grau mais profundo desta imersão; Guedali se depara com a esfinge presa numa jaula, solitária e enfurecida. Como símbolo do inigma, não fala português, fala o francês.

Vejamos a definição de Esfinge:

"A esfinge, monstro feminino, com o rosto e por vezes seios de mulher, peito, patas e cauda de leão e dotado de asas. Figura sobretudo no mito de Édipo e no ciclo Tebano. Este monstro foi enviado por Hera, a protetora dos amores legítimos, contra Tebas, para punir a cidade do crime de que Laio, que raptara Crisipo, filho de Pélops, introduzindo na Hélade a pederastia. Postada no monte Fíquien, próximo da cidade, devastava o país, devorando a quantos lhe passassem ao alcance. Normalmente propunha um só e mesmo enigma aos transeuntes, e já havia exterminado a muitos, porque ninguém ainda o decifrara." ²⁰

²⁰ BRANDÃO, Junito. Mitologia Grega. V. 1 - p. 245



O texto em apreço não nos conta se Guedali é herdeiro do crime de Laio; mas, sabemos que ele não se submete ao enigma da esfinge, muito pelo contrário, ele a conquista com bandejas de cordeiro assado, seu prato predileto. Daí segue-se grande envolvimento que culmina com repetidas relações sexuais bizarras: o homem e o monstro.

Mas essa estranha e simbólica relação conota os conflitos interiores do personagem, e à medida que ele vai recuperando a consciência, notamos no texto a destruição da Esfinge dominada.

5.8- A recuperação da razão e equilíbrio na esfera apolínea

O retornar da consciência reflete no texto a consumação da passagem da categoria dionisíaca à apolínea, ou seja, a dominação do humano sobre o animal, do espírito sobre as vicissitudes do corpo.

Através do mito da Criação, abordado anteriormente, podemos analisar a luta do personagem Guedali como homem prometéico ou adâmico portador do pecado original, procurando redimir-se de seus pecados, na busca incansável da descentaurização.

A dualidade que constitui Zeus e Prometeu e os conflitos dela decorrentes, expressos na estrutura do mito, nos permitiu analisar a obra e constatar através da descentaurização do personagem, a reconciliação dos opostos, o espírito Zeus e o intelecto banalizado prometéico. Isto se dá quando Guedali, já destituído das partes animais, sente que pode conviver com os semelhantes de modo simples e o mesmo pudemos ler através do mito de Apolo e Dioniso, em que o personagem, de modo oscilante, ora pende para um, ora pende para outro pólo, descrevendo e expressando toda a complexidade de sua trajetória. Contudo, é com a recuperação do equilíbrio interior que constatamos isto, na reconciliação do personagem Guedali com a família e amigos

De acordo com o propósito inicial, procuramos ler os fatos narrativos e o comportamento de alguns personagens, através da simbologia mítica das categorias Apolo-Dionísio. Como podemos observar, estes dois deuses são de natureza antagônica pois Dionísio é essencialmente um deus agrário, simbolizando o vinho e outros atributos, enquanto que, Apolo é o deus da pólis, aristocrático; deus do equilíbrio e da sabedoria.

Mediante estes caracteres inerentes a cada um, pudemos ver na estrutura da obra, a passagem gradual de uma dominação a outra, ou seja, da dionisiaca à apolínea. É preciso ressaltar que os recuos e avanços que caracterizam esse processo, são elementos vitais na estruturação da obra.

O centauro não simboliza necessariamente um monstro, mas a parte animal que está em cada um de nós que se manifesta através dos impulsos desenfreados, e dos instintos selvagens sob esse desígnio, o homem encontra-se incapaz de uma convivência social, em cooperação recíproca. Descentaurizar significa a busca do saber, na esfera de Apolo. Um saber que pode ser adquirido não só através de estudos como pudemos observar no texto, mas um conhecimento adquirido através da vida prática, do muito sofrer, do muito lutar.

Guedali, desde a idade mais tenra, conhece o dissabor de sua desigualdade, que pode ter sido gerada por uma simbologia criada pelos próprios pais. Uma espécie de distorção da própria natureza, no momento em que a criança começa a distinguir a comunicação dos pais. Talvez a preocupação deles com a sua origem judaica, tenha arrebatado o filho de sua inocência adâmica, para um mundo de sérias preocupações, cunhando em seu espírito um fosso profundo que pôde, gradativamente, se manifestar e caracterizar em nível simbólico a sua existência centáurica. De qualquer forma, o personagem, muito cedo, toma conhecimento dos germes de uma existência trágica; cuja Moira o levaria a uma existência polarizada, muito mais ao gênero animal, que o humano.

Daí por frente, temos a obra propriamente dita; que nos expõe a luta do homem contra o destino implacável, descrevendo a trajetória do herói, não através de uma linha reta; pelo contrário, uma linha sinuosa, em que o personagem, como um pêndulo, oscila ora para

o mundo de Apolo, ora para; o de Dionísio. Estas oscilações esculpem um personagem conflituoso, inseguro, nebuloso. Num processo gradual, percebemos a atenuação destas oscilações, quando sob o domínio da razão, o personagem na esfera do deus Febo, retoma as rédeas de sua própria vida, como ser humano normal, capaz de sentir e proporcionar prazer ao sexo oposto em suas relações e, de empreender suas atividades de modo progressista e cooperador.

darão sustentação teórica para as leituras e análises que pretendemos realizar, dando prosseguimento ao nosso trabalho.

A escolha destas obras tem sua justificativa no modo como que o autor encara a cultura mítica. Eliade traz para as suas obras, das quais nos serviremos no momento, uma visão de mito diferente da visão dos eruditos do século XIX. Diz ele que os estudiosos modernos do mundo ocidental não encaram o mito na acepção do termo como "lenda", "ficção", "invenção", etc. Contrariamente, aceitam o mito como era admitido nas sociedades arcaicas, onde o mito designa uma "história verdadeira".

Mircea Eliade deixa claro as contraversas geradas, entre os estudiosos, por essa nova maneira de encarar e definir o mito, pois, nos dias de hoje, a palavra é empregada tanto no sentido de "ficção" ou "lenda, quanto é familiar entre os etnologos, sociólogos e historiadores, o uso do "mito" designa revolução, revolução silenciosa, modelo exemplar", para definir o mito.

Para Eliade não interessa o momento histórico em que o mito se tornou uma ficção. Deixa claro que é importante é pesquisar como o mito se desenvolveu e como ele foi utilizado ao longo do tempo, no sentido de que forneça modelo para a existência humana, atribuindo significado e valor à existência. O mito ajuda a compreender a vida dos povos antigos, certas condutas humanas que outras culturas poderiam considerar como "excessos" ou "patologias de instintos, bestialidade ou infantilidade.

Eliade acredita que não se deve estudar o mito apenas como uma ficção, tendo como ponto de partida a mitologia grega, egípcia ou indiana. É necessário estudar essas mitologias como

6- CAPÍTULO IV

6.1- Uma preocupação ôntica: anulação do tempo profano na repetição do gesto cosmogônico

Mito e realidade e Mito do Eterno Retorno de Mircea Eliade são as obras que nos darão sustentação teórica para as leituras e análises que pretendemos realizar, dando prosseguimento ao nosso trabalho.

A escolha destas obras tem sua justificativa no modo com que o autor encara a cultura mítica. Eliade traz para as suas obras, das quais nos servimos no momento, uma visão de mito diferente da visão dos eruditos do século XIX. Diz ele que os estudiosos modernos do mundo ocidental não encaram o mito na acepção do termo como "fábula", "ficção", "invenção", etc. Contrariamente, aceitam o mito como era admitido nas sociedades arcaicas, onde o mito designa uma "história verdadeira".

Mircea Eliade deixa claro as contraversas geradas, entre os estudiosos, por essa nova maneira de encarar e definir o mito, pois, nos dias de hoje, a palavra é empregada tanto no sentido de "ficção" ou "ilusão", quanto é familiar entre os etnólogos, sociólogos e historiadores, o uso de "tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar", para definir o mito.

Para Eliade não interessa o momento histórico em que o mito se tornou uma ficção. Deixa claro que o importante é pesquisar uma sociedade onde o mito é vivo ou foi até pouco tempo, no sentido de que forneça modelos para a conduta humana, conferindo significação e valor à existência. O mito ajuda a compreender certos comportamentos, certas condutas humanas que outras culturas poderiam considerar como irrupção patológica de instintos, bestalidade ou infantilidade.

Eliade acredita que não se deve iniciar o estudo de mitologia, tendo como ponto de partida a mitologia grega, egípcia ou indiana. Em sua opinião, essas mitologias estão

modificadas, sistematizadas pelos estudiosos e interessados. A grega, por hesíodo, Homero e pelos mitógrafos.

As tradições mitológicas do Oriente Próximo e da Índia foram reinterpretadas e elaboradas pelos respectivos teólogos e ritualistas, contudo isto não significa que tinham, neste processo, perdido sua substância mítica. As tradições mitológicas das sociedades arcaicas foram manipuladas por sacerdotes e bardos, enfim, todas mitologias que foram transmitidas pela escrita ou oralidade sofreram influência de viajantes missionários, etnógrafos e mesmo de outras culturas superiores ao longo dos séculos.

Não obstante, é preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais onde ele ainda está vivo e justifica todo comportamento e toda atividade do homem.

Posicionando dessa forma, Eliade propõe a seguinte definição de mito, por considerá-la a menos imperfeita e a mais ampla: "O mito conta uma história sagrada, ele relata um conhecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos o mito narra como, graça às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma intuição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação". Ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser"(Mito e Realidade p. 11)

Segundo Tomachevsk²¹ a trama é a parte artística do texto constituída, basicamente de figuras de retórica, é o lugar privilegiado para a manifestação de ideologias.

A trama nos leva a conhecer a fábula, a diegese propriamente. Muitas vezes, a trama e a fábula não são coincidentes, em algumas obras. Na obra em apreço, acontece justamente o contrário: a fábula e a trama são circulares, submetidas a uma relação temporal mítica, a do tempo sagrado.

²¹ TOMACHEWSKI, B. Teoria da Literatura (formalistas rusos). p. 172



Para falarmos sobre essa relação, é necessário ressaltar que as nossas reflexões, de agora em diante, têm como âncora, ou seja, o seu ponto básico, as obras: "Mito do Eterno Retorno", e "Mito e Realidade" do escritor romeno Mircea Eliade. Segundo ele, a vida é um incessante ritual em que os humanos, repetindo os gestos paradigmáticos dos arquétipos, eliminam a consciência histórica (profana).

"Enquanto pratica a repetição do sacrifício arquetípico, o autor do sacrifício, em total ação cerimonial, abandona o mundo profano dos mortais e introduz-se no mundo divino dos imortais." (Mito do Eterno Retorno. p. 39)

6.2- As ações dos personagens na relação com o tempo sagrado (estações do ano)

Desta forma, vive o homem primitivo, em total integração à natureza, a qual respeita como uma divindade, pois sabe que dela provêm todos os elementos para a sua sobrevivência.

A natureza pródiga se recicla e, através das estações, o homem se norteia e reconhece a regência divina de cada uma delas:

"Os gregos representavam as estações pela figura de quatro mulheres: a Primavera com uma corôa de flores e junto a um arbusto dando brotos; o Verão com uma corôa de espigas, levando um feixe delas numa mão e, uma foice na outra; o Outono leva cachos de uvas e um cesto de frutas; o Inverno aparece com a cabeça descoberta ao lado de árvores desprovida de folhas."

Para a nossa cultura, a primavera é estação das flores, do preparo da terra, da sementeira. O verão é a estação do crescimento dos frutos; o outono, a colheita, a época da

²² CIRLOT, Juan-Eduard. Dicionário de Símbolos. p. 243

fartura, tempo de guardar provisões e vender o restante. O inverno traz o frio, o recolhimento e privações.

De acordo com estas simbologias e considerando, na obra em apreço, a natureza dos fatos que caracterizam a trajetória de Guedali; podemos constatar analogias, entre as duas estruturas: a do mito e a da trama.

No início da narração, temos o nascimento especial do herói, que acontece na fazenda do Distrito de Quatro Irmãos. Nesta fazenda, a família reside de 24/09/1935 a 12/09/1974. A chegada da família Tartakovsky é marcada pela alegria de ter deixado a Rússia e, lá, a perseguição, que era uma realidade ao povo judeu; é, ainda, marcada pela esperança de uma vida melhor: o cultivo da terra, a formação da família. A saída dos Tartakovskies dessa fazenda, também ocorre sob os desígnios da Primavera. É com a esperança de uma vida diferente que vão para a cidade onde os filhos poderão ter boas escolas e melhores condições de vida para todos, principalmente para Guedali, longe do convívio com animais eqüinos.

É preciso plantar para depois colher: Guedali, insatisfeito com a sua realidade de centauro e as conseqüências de uma vida isolada, limitada apenas ao convívio familiar, resolve fugir. É de Teresópolis que parte o herói em busca de si mesmo. Depois de muito galopar sob a proteção da noite esconde-se e dorme durante o dia, até conhecer o circo e as experiências lá vividas. Em seguida, parte seguindo seu destino e até conhecer Marta (Tita), pessoa com quem vai viver até o fim da narrativa.

A trajetória acima relatada não aparece no texto, determinada por uma data que defina uma estação. No entanto, sabemos que é uma fase de preparação, para as transformações que ocorrerão na vida do sujeito Guedali.

Após conhecer Tita, Guedali não é mais um centauro solitário. É do convívio de ambos que surge a necessidade de transformações, para terem os privilégios dos humanos normais. Então vão a Marrocos. A estação é o Inverno e, semanticamente, reitera o estado de profunda apreensão e conflito vividos pelos personagens, isto por volta de junho de 1959.

momento de recolhimento

Como a cirurgia é bem sucedida para ambos, recuperam o ânimo, estão repletos de esperança. É um momento de colher os frutos. O final de sua estada em Marrocos, data de dezembro de 1959. Então é o Verão que lhes proporciona dias alegres. Não havendo mais o que fazer na clínica, Guedali e Tita viajam para Teresópolis, e chegam à casa dos pais aos 25/09/1959 e lá permanecem até 25/09/1960. São recebidos com muita alegria e curiosidade por causa das transformações. De uma Primavera a outra, temos dois marcos: a alegria de rever a família e principalmente a de exibir aos olhos da família suas elegantes aparências normais; e, a alegria da saída para São Paulo, onde pretendem se estabelecer. As estações intermediárias marcam esse intervalo, permeado de hostilidades de Rosa (mãe de Guedali) e Tita e outros fatos importantes como adaptação e preparação para uma vida melhor.

Chegam a São Paulo aos 25/09/1960. Compram apartamento, decoram-no a contento. Guedali se estabelece no comércio com um escritório de vendas. Apesar da crise inflacionária por que passa o país, aos poucos, Guedali vê os seus negócios prosperarem. Tudo parece estar bem, o casal vive em harmonia até que o apartamento é assaltado e; entre outras coisas, os ladrões levam-lhes as botas ortopédicas. Ficam apreensivos, presos no apartamento, até a vinda de novos pares de Marrocos. Ainda nesse período, o casal vive a séria preocupação com uma gravidez não esperada, um atroz medo do possível nascimento de um filho anormal; mas felizmente, nascem gêmeos fortes e normais. O casal vive nessa casa até 15/07/1968.

Como podemos observar, os últimos fatos que trouxeram momentos de intranquilidades ao casal já estão sob a domínio do Inverno. É sob este mesmo signo que se mudam para o condomínio horizontal, aos 15 de julho de 1968. Aqui o Inverno reflete o estado de espírito de quem parte para novas experiências. A vida, no condomínio, representa para o casal grande preocupação, pois uma convivência mais aproximada pode representar-lhe um perigo: a revelação do disfarce (as patas) e, conseqüentemente, o passado que querem esconder.

A vida segue e seu curso normal. Guedali e Tita vivem tranquilamente, sempre atentos ao crescimento dos filhos que os fazem felizes por demonstrarem inteligência e vivacidade. Vivem no condomínio horizontal até 15/07/1972, quando ocorre o inesperado conflito amoroso entre Tita e o centauro Ricardo, que tem como desfecho a trágica morte do centauro no jardim.

Novamente, constatamos um intervalo em que predomina, nos dois extremos, a dominação do Inverno, portanto, desfavorável, disfórica a Guedali e Tita. É no Inverno que Guedali, desapontado com o envolvimento amoroso da esposa e Ricardo, perde o controle da razão e viaja para Marrocos, querendo voltar a ser centauro. Chega à clínica, aos 18/07/1972. O seu estado é desolador: péssimo estado de conservação e funcionamento. O médico encontra-se envelhecido e decadente. Daí segue-se uma série de dificuldades. Guedali está indeciso, ora quer a cirurgia, ora não. Sua mente é como um pêndulo, nem ele mesmo consegue objetivar a sua busca. Assim, o médico tem as suas dificuldades em aceitar as suas solicitações. É neste estado de indefinição que Guedali conhece a esfinge Lolah, quando se desencadeia o conflito amoroso entre ambos. Para ela, uma paixão; para ele, curiosidade e depois, aventura. Nesse ínterim, os preparativos para a cirurgia chegam ao fim. No dia da cirurgia acontece a tragédia fatal para Lolah e libertadora para Guedali; esse logo em seguida, parte para Teresópolis (casa paterna), já nos prenúncios da Primavera; 15/09/1972. Fica alguns dias na casa dos pais, onde é recebido com alegria; mas com desaprovação, principalmente por parte da mãe. Ainda na Primavera (outubro), Guedali compra a fazenda onde nascera, no Distrito de Quatro Irmãos, e para lá vai só. Quer conviver com a terra, andar descalço até engrossar os pés. Quer sentir a terra e reviver a infância: o centauro. Então restaura a casa onde vivera, reencontra-se com Peri, e acha o violino no leito seco do rio. Com a reconciliação com Tita, consegue reunir a família onde tudo começara. Os amigos de Guedali também estão presentes na fazenda. Guedali e Tita lá permanecem de outubro de 1972 a março de 1973.

Como podemos notar, o ciclo narrativo foi iniciado, e não diria terminado mas, como ponto em que os fios narrativos da trama se encontram, fechando a circunferência, ou concluindo este ciclo; isto acontece na Primavera, reiterando os semas de euforicidade na vida do herói e na vida dos que o cercam. Essa euforia culmina significativamente no dia 21/09/1973, no restaurante Tunisino, no Jardim das Delícias," com um brinde à liberdade.

Assim, nesta relação do homem com o tempo, pudemos constatar a relação simbólica das estações do ano e o homem, e os diferentes estados por ele vividos em sua trajetória. Sabemos que as estações se reciclam periodicamente, portanto são circulares. O mesmo acontece com a estruturação da trama que põe o sujeito Guedali, num círculo vicioso, pois após tanta luta para descentaurizar-se; de um momento para o outro resolve voltar a ser centauro, inexplicavelmente. Este gesto de eterno retorno elimina a noção do tempo profano, a memória histórica, e coloca o homem na esfera do sagrado.

Tendo iniciado esta parte do trabalho relacionando a vida do personagem com o tempo sagrado com base nas datas que o texto apresenta; justifica-se ressaltar o jogo de antítese que constitui a estrutura da trama: /o profano (datas)/Vs./o sagrado (circularidade)/.

6.3- A repetição de elementos estruturais e a constituição labiríntica da obra

Tendo partido desta relação temporal pela estrutura labiríntica que a obra apresenta; acreditamos ter iniciado numa perspectiva do mais amplo para o mais específico, à medida que penetramos nas regiões mais profundas desse labirinto.

A parteira que traz o centauro ao mundo é a mesma que vê nascer Júlio que nasce com rabo de macaco, e Joel que nasce com escamas de peixe. Esta mesma parteira assistiu o nascimento dos gêmeos, filhos de Guedali.

Assim, achamos por bem hierarquizar os elementos que ritualisticamente se repetem na ordem de importância.

O relato se inicia e termina no restaurante Tunisino, no mesmo lugar onde é escrito. Isto acontece num momento de grande euforia, pois Guedali está completando seus trinta e oito anos (este número coincide com o número do calibre do revólver dos guardas do condomínio). Os presentes, em volta à mesa, são a família (Guedali, Tita e os gêmeos), o grupo de amigos (Paulo e Fernanda, Júlio e Bela, Armando e Beatriz, Joel e Tânia), e a desconhecida de óculos escuros. Mas o que diz a fábula? Diz que Guedali nasce na fazenda do Distrito de Quatro Irmãos (número de irmãos que compõem a família de Leão Tartakovsky). O centauro, na infância, galopa pelos campos, tocando violino; e, vendo uma das cordas quebrada, atira-o ao riacho de águas barrentas. Este violino é reencontrado mais tarde quase destruído, quando Guedali regressa à fazenda, onde nascera. É nesta fase que ele reencontra Peri (o índio), amigo de infância, já envelhecido e desdentado. Pedro Bento (experiência negativa da infância), Guedali o reencontra em São Paulo, por três vezes, sempre inesperadamente: a primeira, é como motorista de táxi, a segunda no carnaval, fantasiado de centauro, juntamente com a domadora do circo, com quem Guedali tem a sua primeira experiência sexual. A terceira vez que reencontra Pedro Bento, este lhe é apresentado por Paulo, para servir-lhe como guarda e motorista no condomínio horizontal.

Como já foi acima comentado, à mesa do restaurante, há uma moça estranha de óculos escuros, compondo o grupo. Essa moça, possivelmente, é a moça da mansão, e irmã da domadora do circo. À mesa, pela posição em que ela está, Guedali pode ver, nos peduricalhos de seus calores, uma Estrela de Davi e indiozinhos. Mas abaixo, entre os seus seios, um cavalo de asas abertas e um centauro.

Os elementos que o texto nos oferece e que ora acabamos de enumerar, constituem a estrutura do texto. É nesse mundo de repetições constantes e inesperadas que vive o Guedali. Acompanhá-lo em sua trajetória é o passaporte para entrar nessa "Roda Viva"; em que roda

o mundo, roda o gigante, roda o muinho e o "peão", o leitor, que estonteado com essa circularidade, adentra na estrutura.

É bem no fundo desse labirinto que o texto nos apresenta, numa relação metonímica, os elementos mais significativos da obra. O colar, acima mencionado, contém dependurados a Estrela de Davi que é um dos símbolos da religião judaica, e sabemos que o personagem Guedali é um deles. O índio simboliza o primeiro contacto extra-lar do personagem, a primeira amizade, o elo afetivo com a vida. O cavalo alado, ou pégaso, simboliza a purificação dos instintos exaltados. O homem inseparavelmente ligado ao cavalo é, antes de mais nada, um monstro mitológico: o Centauro. Mas, ao separar-se do animalesco (da impetuosidade dos anseios que aniquilam o espírito) purificando essas energias primitivas, eleva-as ao nível do sublime, o que é simbolicamente representado pelas asas, que permitem ao cavalo erguer-se no ar.

O texto ainda apresenta outros símbolos que merecem destaque e reflexões: a circuncisão, realizada na criança em tenra idade, abrindo-lhe as portas para a relação com o sagrado. Este termo, desde o seu aspecto fonológico, aliterativo e iconizado, nos dá a idéia mítica de circularidade. O mesmo acontece com o relógio, que Bernardo sempre mantém pendurado no pescoço, grande presente que recebera de seu pai. O relógio resume em si um contraste, um pensamento dialético. Por um lado, a sua funcionalidade nos conduz ao mundo profano, à relação cronológica com a vida: este, por sua vez nos leva à luta, à competição, ao ódio e ciúmes que Bernardo nutre por Guedali, por ele ser as atenções da casa. Em contrapartida, a sua forma circular é mítica e reitera a estrutura da trama, na qual está inserido.

6.4- Enfoque importante dá o texto às patas dos centauros. Após a cirurgia, as patas remanescentes são as marcas da animalidade que tanto incomoda Guedali e Tita. Do modo em que são articuladas no texto, as patas demonstram ter vontade própria; vontade instintiva, impulsiva; vontade de galopar pelos pampas.

uma tra "Tita pensa que Guedli não sabe que ela lê o Zohar; há segredos entre os dois. Mas Guedali sabe. Sabe de muitas coisas A sabedoria que estava no miolo de seus cascos não se perdeu, apesar da operação." (p. 226-7) (grifamos)

Como foi acima anunciado, na perspectiva em que tomamos a narrativa (do amplo para o específico), a pata do centauro ocupa o centro deste grande círculo. De forma circular, simboliza o final da trajetória mítica do herói, como herói do herói, como centauro. Sabemos que, mesmo após as cirurgias, metaforizadas no texto; as patas permanecem, de modo significativo e inexplicável. E é notório o nível de complexidade que esses apêndices eqüinos caracterizam na vida das personagens: o uso das botas ortopédicas e a grande insegurança no convívio social. Só após muito tempo que em Guedali as patas adelgaçadas rompem-se, deixando brotar de si pés humanos, e tempos depois, o mesmo acontece com Tita.

No processo gradual em que a descentaurização se opera na vida dos cônjuges Guedali e Tita, descer do cavalo, ou deixar de ser centauro para ficar ereto, é um dos traços mais característicos de humanização. O caminhar de cabeça erguida, olhando para cima, em posição vertical, distingue o homem do animal que anda em posição horizontal, olhando para baixo. O pé converte-se, desse modo, em símbolo da alma. Paul Diel mostra que o pé é o símbolo da alma, haja vista Édipo, como o próprio nome indica: calcanhares esfolados, símbolo da herança maldita como membro da família dos Labdácidas. Outro exemplo é Aquiles que tem nos calcanhares o seu ponto vulnerável, simbolizando a fraqueza da alma.²³

6.4- A obliteração das lembranças desagradáveis na volta ao passado

Já destituído das patas, últimos resquícios eqüinos aparentes, Guedali, agora, tem uma aparência absolutamente normal. Entretanto, é preciso realizar um processo inverso,

²³ DIEI, Paul. O Simbolismo na Mitologia Grega. p. 88

uma trajetória mítica, através de rituais iniciáticos, o que implica na repetição cosmogônica dos gestos arquetípicos dos antepassados sagrados. A peregrinação a lugares sagrados como o Templo de Jerusalém, orar no Muro das Lamentações, percorrer a Via Dolorosa, num ato de fé, tudo isto significa apagar, na memória, a lembrança do pecado (tempo profano).

Orar diante de um santuário ou altar de sacrifícios é repetir a cosmogonia, não apenas pelo fato de o santuário representar o mundo, mas também porque ele encerra os diversos ciclos temporais. Vejamos a simbologia do Templo de Jerusalém: as três partes do santuário correspondem às três regiões cósmicas (com o pátio representando o mar - isto é, as regiões mais baixas -, o Lugar Santo corresponde à Terra e o Santo dos Santos, aos céus); os doze pães sobre a mesa são os doze meses do ano, o candelabro com setenta divisões representa os decanos. Os construtores do Templo, não constituíram apenas o mundo, mas produziram também o tempo cósmico.

No momento, servimo-nos desta simbologia, para melhor compreendermos, entre outras, a preocupação com a viagem a Jerusalém, apresentada pela obra em estudo.

Guedali, em sua trajetória, como o herói da diegese, após vencer uma série de problemas, resolve empreender uma viagem longa, tendo como ponto principal Jerusalém.

"Em 1972 viajamos para Israel e para a Europa, os quatro casais. Estivemos em Jerusalém, onde, com o talit que o mohel me dera (e que já não caía sobre nenhum lombo de cavalo), rezei diante do Muro das Lamentações. Escalamos a montanha da Fortaleza de Massada, último reduto da resistência judaica contra os romanos." (p. 167)

Depois, na página 221, Paulo, o maior amigo de Guedali, após descrever os seus temores sobre a possível implantação do sistema socialista no Brasil, fala sobre a corrida, seu único esporte favorito. Segundo ele, com a entrada do socialismo acabariam as mordomias do brasileiro, e somente a corrida seria o esporte simples e possível para todos. Assim, propõe uma maratona gigantesca, coletiva, que, em seu percurso, passaria pela Ásia, entraria em triunfo pela Porta dos Leões em Jerusalém e terminaria a corrida no Muro das Lamentações.

Nos dois exemplos acima, podemos perceber a fundamentação mítica subjacente às ações humanas. No primeiro, levando em consideração a preocupação ôntica do personagem Guedali, e todas as dificuldades enfrentadas para alcançar o arquétipo ideal; a viagem a Jerusalém e as orações diante do Muro das Lamentações, é uma maneira de obliterar a memória do tempo, e entrar na esfera do absoluto, do ser. O próprio discurso textual expressa isto, quando diz que o uso do talit que o mohel lhe dera, agora, não mais cai sobre o lombo de um cavalo. Atingido o ideal, por que não esquecer o passado? Somente na esfera mítica, na relação com o sagrado, isto é possível.

Na segunda passagem, constatamos na preocupação de Paulo, a necessidade de união (maratona gigantesca), todos juntos, correndo numa mesma direção, cujo ponto extremo e final é um lugar sagrado. Paulo em seu texto, expressa as preocupações do homem profano, cronológico, "que pica cartões". O homem moderno, dado ao sistema competitivo em que vive, perde a identidade. A visita de fé a Jerusalém, a repetição do gesto paradigmático, pelas orações, significa renascer para uma vida diferente, sem sofrimento, sem a lembrança histórica do passado.

6.5- Voltar ao passado para renascer

A repetição dos gestos arquetípicos foi muito empregada em rituais de preparação de adolescentes com a finalidade de transformar o noviço em embrião, a fim de fazê-lo renascer depois. A iniciação equivale a um segundo nascimento. É por meio da iniciação que o adolescente se torna uma pessoa socialmente equilibrada e responsável e, ao mesmo tempo, culturalmente desperta. Essa técnica era empregada pelas mais diferentes culturas; através de diferentes modalidades, mas, de qualquer forma, o regressus ad uterum tinha a finalidade de fazer renascer um ser regenerado, liberto dos problemas anteriores.

É bom ressaltar que certos mitos relacionados a ritos iniciatórios de volta ao útero, relatam as aventuras de Heróis que realizaram o regressus em carne e osso, e não simbolicamente. Um, sendo tragado por um monstro marinho, evade-se do ventre do monstro, outro passa por uma travessia semelhante a uma vagina dentada, ou uma travessia apertada de uma caverna ou greta, semelhantes à boca ou ao útero da Mãe-Terra. Essas aventuras são provas iniciatórias, após as quais o herói vitorioso adquire um novo modo de ser.

Para melhor situarmos a necessidade ritualística de "voltar atrás", na trajetória de Guedali, é preciso rever o seu aparentemente inexplicável querer voltar a ser centauro, logo após o envolvimento amoroso de Tita e o centauro Ricardo. O texto nos oferece alguns dados que nos auxiliam nesta empreitada.

"Outra coisa que a gente tem que pensar é no feminismo. Pô, Guedali, as mulheres são metade da humanidade e estão aí sofrendo horrores. Isto tem de acabar, Guedali, é uma barbaridade. Não é só competir sem com os homens, não; também não é o caso de queimar sutiãs. É o orgasmo que interessa, Guedali. A gente tem de brigar pelo orgasmo das mulheres. E vocês, homens têm de colaborar, vocês não podem se omitir nesta questão importante. Vocês têm se comportado como garanhões - Guedali, você é gaúcho, sabe do que estou falando. É aquela coisa de vir a galopes, dar uma trepada e sair de novo correndo pelo campo. Não dá Guedali. Convenhamos. Não dá." (p. 221-2)

Pela fundamentação mítica do centauro, muitas vezes enfocada em nosso trabalho, percebemos que o relacionamento, acima descrito, está muito mais a nível dos instintos selvagens do que de um comportamento racional, humano. O texto expressa uma relação fundamentada na espécie, /macho/Vs./fêmea/, que após a cópula volta a correr ou pastar; e, depois, sai à procura de outras fêmeas para cópulas sucessivas.

Não bastam os problemas enfrentados e solucionados nesse processo de antropomorfização, já não mais se trata de um problema de aparência e sim de essência, modo de ser. É um problema que Guedali precisa rever.

Podemos confirmar a nossa argumentação com o depoimento de Tita, quando conta à estranha de óculos escuros, a sua história. Num tom confidencial, ela relata os fatos, numa visão de dentro para fora. Então podemos encarar os fatos numa outra perspectiva, por um outro ângulo. Vejamos o que ela diz sobre o problema em questão: "Mas ainda não era amor o que eu sentia - diz Tita à moça. - Não amor no sentido verdadeiro da palavra, você compreende? Era mais sexo; e também uma coisa simbólica. Num certo sentido o Guedali estava substituindo o pai morto, você entende? Isto vi depois, na minha psicoterapia.

Apaga o cigarro.

- Aliás, o safado aí ficou se aproveitando das minhas fantasias. E nem falava em casamento. Você sabe, eu sendo góí, ele não queria enfrentar os velhos, tinha medo." (p. 231-2)

Com os fatos apresentados por Tita, compreendemos melhor a necessidade de "voltar atrás". O insucesso no plano amoroso é consequência direta dos resquícios centáuricos de que Guedali ainda é portador. Então, mesmo no nível inconsciente, ele não tem mais nada a fazer senão voltar a Marrocos, tentando percorrer o mesmo caminho só que agora, em sentido inverso. É nas passagens mais estreitas e difíceis deste percurso que se encontra com a esfinge. Este é o ponto de máxima dificuldade dessa jornada. Nesta volta ao passado para tornar-se novamente centauro, ele se torna mais animal, torna-se monstro, ele todo se torna uma esfinge. O sexo bizarro com a esfinge, serve para ele rever as potências animais em oposição às humanas, e o senso de ridículo de que é assaltado, devido a essa relação, podemos considerar como os prenúncios de um renascer; a aurora de um novo ser, capaz de se relacionar com o sexo oposto de igual para igual, numa relação harmônica e humana.

A prova de haver superado o problema está na seguinte passagem: "E acrescenta: que pena, Guedali, eu estava quase chegando lá, Guedali. Não tem importância, eu digo, vamos de novo. E vamos de novo, desta vez, sim, ela goza. Sentamo-nos, nos olhamos. E de repente começamos a rir". (p. 229)

6.6- A circularidade estrutural na caracterização do personagem Guedali

Até aqui temos esboçado, mesmo que em breves pinceladas, o problema da fábula e da trama. Essa disposição circular em que se apresentam justifica a vontade ontológica do sujeito Guedali. O súbito desejo de voltar a ser centauro é uma maneira de abolir a idéia do tempo e ser contemporâneo de si mesmo; colocando frente a frente o homem e o monstro. O homem do presente e o centauro do passado. Do convívio antagônico destas duas partes, o sujeito Guedali pode ter uma noção de si mesmo, de sua totalidade. - A circularidade (encontro do presente e passado) outorga-lhe o estatuto ontológico.

Vejamos o que dizem alguns trechos da obra Poética do Espaço de Gaston Bachelard, do capítulo intitulado A Fenomenologia do Redondo:

"Assim, do enorme livro de Jaspers, Von der Wahrheit, extraio este julgamento lacônico: "Todo ser parece em si redondo". Sustentando esta verdade sem prova de um metafísico, Van Gogh escreveu: "Provavelmente, a vida é redonda." E Joe Busquit, sem ter conhecimento da fase de Van Gogh escreve: "Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda." (grifamos).²⁴

Outras afirmações, feitas da abstração fenomenológica, confirmam a redondeza do ser: o ninho do pássaro é redondo, e tem a função de proteger a vida. Primeiro, o casal apaixonado, depois os ovos que rompem numa explosão de vida, quebrando o silêncio do galho.

Pelo que podemos notar, a circularidade narrativa em Scliar é um aspecto interessante, e podemos constatá-lo, pelo menos em três de suas obras, a começar pela obra em estudo, onde isto nos chama a atenção. As obras, o Ciclo das Águas, Cavalos e Obeliscos também apresentam essa estrutura circular, fechada.

²⁴ BACHELARD, Gaston. Poética do Espaço. p. 235

Finalizando, justifica-se dizer que o personagem Guedali não pertence ao quadro dos heróis, no sentido tradicional do termo. Contudo, pelo modo como é enfocado no texto, ele é uma espécie de herói, à procura de sua própria essência e de sua identidade. Guedali pode ser um arquétipo humano, não em sentido lato; mas em sentido mítico - filosófico. Os obstáculos que enfrenta são os degraus por onde passa na restauração de si mesmo.

Na primeira parte deste trabalho, pela teoria do discurso empregada, apreciamos através de três níveis, numa linha euforizante, a inscrição do sujeito Guedali na sociedade, ou seja, a conjugação do sujeito com o objeto-valor.

Na segunda parte, através do mito, podemos conferir a mesma transformação: a passagem do intelecto revoltado ao espírito elevado, a passagem do instinto selvagem ao intelecto equilibrado e civilizado. Finalmente, por várias hesitações em seu percurso, o personagem contrapõe fatos presentes e passados e sai deste ciclo restaurado, renascido para a vida em comunhão com a família e os amigos.

Seguindo e outros de menor importância para o nosso enfoque. Acompanhando a estrutura do texto mais diretamente relacionada ao personagem Guedali, no nível das estruturas profundas, nos deparamos novamente com o problema da hibridez, o que justificou mais uma vez a aplicação do método estruturalista.

As oposições de base constatadas, refletem a luta do "eu" em face da estrutura dialética caracterizada pelas categorias /selvagem/Vs./civilizado/, /privativo/Vs./social/. Num processo de antropomorfização, Guedali propõe neutralizar essa hibridez, essa dialética estrutural.

Neste trabalho os fins justificam os meios. Por se tratar do discurso da dualidade, como já foi salientado, a segunda parte do trabalho se inicia com a leitura dos fatos narrados através do mito, das categorias Zeus/Prometeu.

O mito da criação do homem se nos apresenta de modo dual, pois Zeus representa a criação do homem enquanto espírito elevado. O homem em sua forma evolutiva de vida, cujo desdobramento está em direção de uma maior lucidez (iluminação) é obra do espírito Zeus. Este mesmo homem, ao tornar-se consciente, intelectualizado e individualizado, tenta

CONCLUSÃO

A nossa proposta inicial de trabalho, como foi definida na introdução, foi trabalhar com o texto e, a partir dele; tendo como fundamentação teórica, na primeira parte, o estruturalismo e na segunda parte, através de vários mitos, analisar a fundamentação mítica da obra.

O método nos ajudou a conhecer a estrutura do texto e trouxe à tona os problemas concernentes ao personagem protagonista Guedali, pois logo pudemos concluir que estávamos em contacto com o discurso da hibridez. Hibridez na linguagem porque o narrador estrutura o seu texto através de uma linguagem simples, verossímil e convincente; enfocando elementos figurativos do cotidiano como: televisão, Chacrinha, Brisola, Getúlio Vargas, telescópio, etc; e ao mesmo tempo, tratando de elementos temáticos e figurativos fantásticos e mitológicos como o centauro, o pégaso, esfinge e outros de menor importância para o nosso enfoque. Acompanhando a estrutura do texto mais diretamente relacionada ao personagem Guedali, no nível das estruturas profundas, nos deparamos novamente com o problema da hibridez, o que justificou mais uma vez a aplicação do método estruturalista.

As oposições de base constatadas, refletem a luta do "eu" em face da estrutura dialética caracterizada pelas categorias /selvagem/Vs./civilizado/, /privativo/Vs./social/. Num processo de antropomorfização, Guedali propõe neutralizar essa hibridez, essa dialética estrutural.

Neste trabalho os fins justificam os meios. Por se tratar do discurso da dualidade, como já foi salientado, a segunda parte do trabalho se inicia com a leitura dos fatos narrados através do mito, das categorias Zeus/Prometeu.

O mito da criação do homem se nos apresenta de modo dual, pois Zeus representa a criação do homem enquanto espírito elevado. O homem em sua forma evolutiva de vida, cujo desdobramento está em direção de uma maior lucidez (iluminação) é obra do espírito Zeus. Este mesmo homem, ao tornar-se consciente, intelectualizado e individualizado, tenta

opor-se ao desejo essencial, ao sentido evolutivo da vida, ao espírito, e agindo assim, ele simboliza a criação de Prometeu.

Essa estrutura mítica paradoxal nos permitiu conviver mais intimamente com a obra em apreço e concluir que a problemática que é enfrentada pelo personagem Guedali, no percurso da obra, define bem os conflitos do homem prometéico, portador de um intelecto perverso. Por isso, sofre, como homem feito de lama, quedado. Os assédios da "águia que todos os dias vem comer o fígado de Prometeu", é uma maneira de acordar a consciência do homem feito de barro, ou homem adâmico portador do pecado original, castigado a viver do suor do próprio rosto.

O texto expressa os sofrimentos de Guedali, homem centauro, inconformado com o destino de uma vida privativa, sem poder conviver com os seus semelhantes, sem ter que esconder os seus verdadeiros caracteres.

Esta inconformação é o despertar da consciência do homem prometéico, ao mesmo tempo que o impulsiona à reconciliação com Zeus. Para isto é necessário libertar-se dos guilhões que o prendem à terra, metaforizados no texto pela constituição centáurica e os problemas a ela concernentes.

A descentaurização do corpo e do espírito marca esse processo doloroso a que Guedali é submetido na marcha para a conquista da tão almejada aparência normal. Para desvencilhar-se das contingências do intelecto perverso, foi preciso que a dualidade Prometeu-Epimeteu que Guedali representa, recebesse do céu (Zeus) o castigo simbolizado por Pandora, seus artifícios e a sua caixa contendo os demônios do mundo. A relação Pandora/Epimeteu simboliza no mito judaico-cristão a relação que faz de Eva, a sedutora do homem ingênuo, Adão símbolo da humanidade crescente. Pela morte do centauro Ricardo (um desdobramento do centauro Guedali), vimos a simbologia do centauro Quíron que oferece, através de Zeus, a sua imortalidade a Prometeu. Assim o centauro torna-se mortal e morre, e Prometeu, de posse da imortalidade, integra-se à constelação dos Deuses do Olimpo.

É assim que assistimos, através da obra em apreço, à ascensão do personagem Guedali, homem prometéico, e a sua conciliação com o espírito Zeus.

Essa simbologia arquetípica em processo, justifica a peregrinação do homem prometéico ou adâmico, aquele que nasce já portador do pecado original. O pecado por ter roubado o fogo dos céus (mito grego) ou por ter comido o fruto proibido da árvore da vida (mito judaico-cristão).

Prosseguindo a nossa conclusão sobre o discurso da hibridez, agora o enfoque mítico é dado à categoria Dioniso/Apolo, enfoque que também vem confirmar a nossa afirmação sobre a natureza do discurso.

Dioniso, filho de Zeus e Sêmele, é o Deus da umidade, do vinho e de outros atributos. Por esta razão é um Deus do campo por excelência, normalmente se apresenta metamorfoseado em boi ou bode.

Apolo é um Deus por excelência urbano, pertencente à esplendorosa constelação dos Deuses do Olimpo. Filho de Zeus e Leto, por ser o predileto, é o único que pode ter relações diretas com o pai.

Essas categorias míticas nos possibilitaram melhor compreender o processo de descentaurização do personagem Guedali (homem dionisíaco), nascido no campo, em contacto direto com a natureza de quem herda as marcas centáuricas que são obliteradas à medida em que o personagem se separa da natureza, num processo gradual e doloroso, que caracteriza em sua vida a busca do conhecimento.

Em primeira instância, o centauro inconformado, procura saber os porquês de sua existência bizarra. Este questionamento inicia a sua entrada no mundo de Apolo. A preocupação ôntica é o despertar do espírito para os enigmas da vida. Guedali na esfera apolínea recupera o equilíbrio interior e obtém a serenidade necessária para viver em harmonia consigo e com os demais.

Para finalizar a nossa conclusão, dada à estrutura do trabalho, havendo assistido à conciliação dos opostos através dos mitos, pelo menos duas vezes, concluímos agora sobre a

volta ao passado, abolindo a idéia do tempo profano, instaurando a relação com o sagrado. Aqui não mais se trata de conciliar os opostos, mas de uma preocupação com o ser, e somente pela repetição do gesto paradigmático, praticado em illo tempore, pelos Deuses Sobrenaturais, é que o homem pode voltar revigorado, renascido para continuar sua cominhada, de modo consciente e progressivo.

Foi desta forma, através do Mito do Eterno Retorno, basicamente, que pudemos compreender as complexidades apresentadas pela estrutura da obra O centauro no jardim. Sua aparente narrativa das coincidências faz com que tudo se repita de modo inesperado e surpreendente, e ficamos mais surpresos ainda, quando Guedali resolve, depois de tudo, voltar a ser centauro. Somente o gesto cosmogônico, ritualizado largamente pelas sociedades arcaicas pôde subsidiar-nos nessa difícil empreitada. E coroando essa preocupação com círculo mítico da vida, a obra se nos apresenta com uma narrativa circular que nos possibilita a mais nítida noção da redondez do ser, eleita pela mais completa obliteração do tempo profano, que nos permite dizer que o ser é.

A aplicação do projeto semiótico, inicialmente, nos possibilitou conhecer a estrutura da obra nos seus três níveis possíveis. A aplicação das teorias míticas na sequência em que foram hierarquizadas, nos facilitaram analisar e compreender a arquitetura mitológica da obra em apreço.

Primeiro pudemos ver a simbologia do mito da "Criação", através de Paul Diel, definindo o comportamento dos personagens e os problemas a ser enfrentados, como uma atitude interior, caracterizadores da condição psicológica de cada um. Vimos, na perspectiva de Junito Brandão, os mitos de Dioniso e Apolo, nula relação arquetípica, definindo o homem em função da natureza selvagem e suas contingências; e o homem-intelecto, símbolo da tranquilidade e da elevação espiritual. Na análise mítica de Mircea Eliade o ser se renova na movimentação circular, na abolição total da idéia do tempo profano.

Acreditamos que o modo particular de esses autores encararem o mito, em sua conjuntura, nos ofereceu os subsídios necessários para o que pretendíamos realizar.



Assim, tendo analisado e refletido sobre os problemas enfrentados por Guedali, basicamente, com o auxílio dos mitos acima citados, esperamos ter, numa esfera mais ampla, compreendido um pouco mais as dimensões da complexidade do comportamento e conduta humanos.

LARD, Gaston. *A Política do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes Editora, LTDA, 1989.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 7 ed. Petrópolis, Vozes, 1991, V 1.

_____. *Mitologia Grega*. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1991, V 2.

_____. *Mitologia Grega*. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1992, V 3.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Pallas Athena, 1992.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, LTDA, 1984.

DE BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria do Discurso Fundamentos Semióticos*. 1 ed. São Paulo: Atual, 1988.

DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. 1 ed. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos M. dos Santos. São Paulo: Atual Editorial, 1991.

DUBOIS, Jacques et alii. *Retórica Geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Dulio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 3 ed. Tradução de Paola Tivelli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização S.A. Gamma, s.d.



BIBLIOGRAFIA

- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Teoria da Linguagem*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1990.
- GREIMAS, A. J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz
 CLAR, Moacyr. *O Centauro no Jardim*. Porto Alegre. L&PM, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo. Martins Fontes Editora. LTDA, 1989.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 7 ed. Petrópolis, Vozes, 1991, V 1.
- _____. *Mitologia Grega*. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1991, V 2.
- _____. *Mitologia Grega*. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1992, V 3.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, LTDA, 1984.
- DE BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria do Discurso Fundamentos Semióticos*. 1 ed. São Paulo: Atual, 1988.
- DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. 1 ed. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos M. dos Santos. São Paulo: Attar Editorial, 1991.
- DUBOIS, Jaques et alli. *Retórica Geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 3 ed. Tradução de Paola Tivelli. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização S.A. Gamma. s.d.



- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1990.
- GREIMAS, A. J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Penuela Canizal e outros. São Paulo: Cultrix. s.d.
- _____. *Semântica Estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstain. São Paulo: Cultrix. s.d.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- NAIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. Tradução de Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Moraes Ltda, 1984.
- RIBEIRO, Joaquim Chaves. *Vocabulário e Fabulário da Mitologia*. São Paulo: Livraria Martins Editora. s.d.
- TOMACHEWSKI, B. *Teoria da Literatura formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro e outros. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.



